CERAMICHE

Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna



ILISSO

CERAMICHE

Storia, linguaggio
e prospettive in Sardegna

ILISSO

Collana di ETNOGRAFIA E CULTURA MATERIALE

Coordinamento redazionale Anna Pau

Grafica e impaginazione Ilisso edizioni

Progetto grafico copertina Aurelio Candido

Referenze fotografiche Le fotografie, quando non diversamente segnalato in didascalia, sono state appositamente realizzate per questo volume da Pietro Paolo Pinna e fanno parte dell'Archivio Ilisso, al quale appartengono anche le fotografie del Fondo Mario De Biasi, del Fondo Max Leopold Wagner e le immagini nn. 148-149, 156-157, 190, 380-381, 387, 470, 475, 556, 602-603, 607, 620, 622, 626-627 (foto Nelly Dietzel), nn. 10, 150, 533 (foto Donatello Tore), n. 540 (foto Massimo Napoli), n. 535 (foto Angelo Saini); nn. 488, 491, 525, 530, 543, 558-563, 640, 644-649, 656. Le immagini nn. 651-655 sono dell'Archivio di Umberto Angius; la n. 537 dell'Archivio MIC di Faenza, le nn. 310-311, 323, 352-353, 373-374, 486 (a-b, d-e), 487, 490, 492, 495-496, sono degli archivi privati dei ceramisti asseminesi e dei loro familiari.

È vietata ogni ulteriore riproduzione e duplicazione.

L'editore e gli autori ringraziano sentitamente tutti i ceramisti e gli artisti che, preziosi referenti, hanno attivamente partecipato a questa intrapresa editoriale.

Un particolare ed esteso ringraziamento è rivolto a coloro che hanno collaborato a vario titolo alla migliore realizzazione del volume, in particolare: alla direzione e al personale del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma; Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari; Museo Archeologico Nazionale di Cagliari; Antiquarium Arborense di Oristano; Pinacoteca Nazionale di Cagliari; Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde di Nuoro; Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza; Museo del Costume Tradizionale e della Lavorazione del Lino e Raccolta Etnografica *Su Collegiu* di Busachi; Museo Etnografico *Sa dommu baunesa* di Baunei; Centro Pilota della Ceramica, Collezione Comunale Ceramiche d'Arte di Assemini; l'Istituto Statale d'Arte "Carlo Contini" e la Scuola Elementare "II Circolo" di Oristano.
Per la sollecita e ampia collaborazione un sentito ringraziamento a: Soprintendenza per i Beni Archeologici per le Province di Sassari e Nuoro e per le Province di Cagliari e Oristano nella persona del Soprintendente Giovanni Azzena; Soprintendenza BAAAS per le Province di Cagliari e Oristano nella persona del Soprintendente Stefano Gizzi; MAT nella persona del direttore Stefania Massari.

Per il generoso sostegno e la disponibilità: la cooperativa Paideia, Angelo Sciannella, Salvatore Stoccoro, Cinzia Ventimiglia, Francesca Porcella, Donatella Salvi, Giovanna Palimodde, Stefano e Annapia De Montis, Giò Biasi, Roberto Bozzano, Roberto Contu, Robert e Giulia Carzedda, Simonetta Marongiu, Don Stefano Bacchitta, il Priorato di N.S. di Bona Era di Bitti, il Priorato di San Bachisio di Onanì, Loreto e Giovanna Muggittu, Loreta Gungui, Maria Giuseppina Cuccu, Silvana Frongia, Fabio Genova, Bonario Piu, Michela De Giorgio, Angelo e Candida Tilocca, Basilio Asoni, Serafino e Antonietta Loddo, Franca Sanna, Anna e Mario Salis, Annunziata e Maria Bandinu, Giovanna Maria Fadda, Maria Tedde, Anna Congiu e Sergio Piras, Annarella Frau e Cristian Erdas, Anna Murgia.

© 2007 ILISSO EDIZIONI - Nuoro
www.ilisso.it

ISBN 978-88-6202-017-6

Indice

7 La Sardegna terra di permanenza
Giovanni Lilliu

13 La ceramica prenuragica e nuragica
Maria Rosaria Manunza

49 La ceramica del periodo fenicio, punico e romano
Raimondo Zucca

75 La ceramica del periodo bizantino e medievale
Rossana Martorelli

89 I rapporti tra Liguria-Sardegna
Federico Marzinot

105 Appunti sul lessico sardo della figulina
Giovanni Lupinu

119 La produzione della terracotta nel Campidano
tra gli anni Venti e gli anni Ottanta del Novecento
Maria Beatrice Annis

261 Tortolì: nel ricordo della tradizione
Michela Sardo

275 La "Scuola di Dorgali": l'intagliatore diventa ceramista
Antonello Cuccu

291 I pentolai di Pabillonis
Dario Frau

311 Gli stovigliai di Assemini
Ines Ruggeri

321 La ceramica degli artisti nella Sardegna del primo Novecento
Giuliana Altea

351 La ceramica degli artisti dal dopoguerra ad oggi
Antonella Camarda

365 Tra un barbarico *HORROR VACUI* e una sintesi di gusto moderno
Antonello Cuccu

405 Ceramica e architettura
Antonella Camarda

415 Le argille
Umberto Angius

423 Il settore della ceramica artistica in Sardegna. Problemi e opportunità
Sergio Lodde, Giovanni Sistu

434 Bibliografia



1

La Sardegna terra di permanenza

Giovanni Lilliu

Chiedere a un archeologo di scrivere la prefazione di un volume come questo, sulla ceramica in Sardegna, può significare interrogarsi sull'esistenza o meno di una continuità fra ieri e l'oggi.
Premesso che la personale esperienza di studi è racchiusa soprattutto nell'arco che dal prenuragico arriva al periodo romano, con qualche incursione nel periodo altomedioevale, credo di poter affermare che in tutta la storia della Sardegna ci sia un qualcosa che permane. Ed è molto ciò che resta dell'antico, sia pure con tutta questa invasione di moderno, e Nuoro lo dimostra. Nuoro e tutta la Barbagia.
La storia della Sardegna non è una storia catastrofica come altrove; anche quando viene occupata dall'esterno, nell'Isola la linfa antica non s'interrompe, resistendo fino ai giorni nostri.
Il tessuto umano, allora come oggi, non era uniforme: c'erano i dolicomorfi e i brachimorfi, quindi evidentemente esistevano diverse compagini che convivevano insieme; questa è una storia costante nell'Isola, attraversata da tante culture e tante civiltà, al cui interno però rimane sempre lo strato antico.
Analogo è il discorso sulla lingua. L'idioma appreso dai romani esiste oggi come lingua sarda. Non sono riusciti, quelli che la combattevano, a eliminarla, anzi, direi che essa oggi prorompe. E negli ultimi decenni, devo riconoscere anche grazie a quelli, fra i quali mi annovero, che hanno condotto una vera e propria battaglia – perché, quando ci si occupava della lingua sarda, si diventava vigilati speciali –, si è riusciti a vincere e ora, sulla questione, si è aperto un grande dibattito.
La lingua sarda è specchio della cultura lasciataci dai romani. Della lingua dei cartaginesi, al contrario, non è rimasto quasi più niente, fatta eccezione per la toponomastica. I nomi dei luoghi sono quelli che permangono maggiormente, specialmente quelli legati alla natura, dei quali, bisogna precisare, moltissimi sono ancora della civiltà nuragica.
Insomma la Sardegna è una terra di permanenza. Noi siamo italiani ma anche sardi, soprattutto sardi.

1. *Ex voto costituito da una figura femminile*, sec. III a.C. (particolare della fig. 9).

Il mio primo contatto con la ceramica non è stato con quella quotidiana domestica. Conoscevo le diffusissime brocche per l'acqua; vedevo, essendomi in varie occasioni recato a Siniscola, quelle realizzate da un vecchio torniante, credo Paolo Casu. Ai fini di una conoscenza specifica tuttavia non mi sono spinto oltre.
Sono stato invece subito affascinato dalla produzione di scavo: la ceramica neolitica, straordinaria nelle linee – con la produzione di oggetti che quasi si sarebbero potuti fare oggi con tutte le concezioni di moderno design – e quella nuragica. Le due espressioni sono molto differenti e non per rinuncia o involuzione della seconda: le popolazioni sono le stesse.
Nelle ceramiche neolitiche l'interpretazione della forma è sbilanciata a favore di un decorativismo che è femminile, prorompente. Le figure umane stesse del Neolitico, bellissime, obese, sono sempre prevalentemente donne.
Formalmente la brocca ricorda la Grande Madre: c'è la bocca, la testa, il corpo. È indubbio che al tempo in cui si facevano ceramiche siffatte, rappresentative della divinità, meglio, della Dea, madre di tutte le cose, le donne prevalessero. D'altra parte col vaso la donna riproduceva il suo ventre.
Nel Neolitico si era in presenza di un matriarcato, erano le donne "a comandare", difatti le statuette in pietra rinvenute raffigurano esclusivamente donne. È con l'età nuragica che si invertono le parti; s'impone una scelta di guerra e tutto cambia: le ceramiche sono più asciutte, spesso neppure decorate.
Il mondo contemporaneo, accadrà presto o probabilmente è già così, sta tornando al matriarcato, perché le donne si stanno riappropriando del potere. La donna di oggi ha le forze dell'uomo.
Nel decoro delle ceramiche neolitiche venivano impiegati dei punteruoli e poi, nel solco tracciato con questi, spesse volte, si aggiungeva l'ocra rossa. E i decori, come negli straordinari oggetti della cultura di San Michele di Ozieri, ripetevano probabilmente la forma delle corna, o quella radiale della stella o, ancora, della spirale. Ceramiche belle, "distinte", destinate anche a un utilizzo rituale.
Sempre l'ocra rossa, il colore rosso – così come nelle grotte artificiali dove veniva utilizzata per la realizzazione di dipinti – è la tonalità che permane ancora sino



2

all'Ottocento nel trattamento superficiale delle cassapanche tradizionali.
Dalle statuette in pietra steatopigie del Neolitico si è passati successivamente a figurine più stilizzate. I nuragici non guardavano all'arte come ornamento ma alla sua forza: dunque nell'età nuragica le spirali e i motivi geometrici delle ceramiche non ricorrono più.
Si deve tener conto che molto di quanto si può vedere in forme e decori nella ceramica antica a noi oggi risulta incomprensibile. Anche gli archeologi non riescono a comprendere a cosa allude quel linguaggio nascosto: forse non lo si conoscerà mai.
È per questo che gli studiosi di antichità devono essere prudenti. Immaginare è lecito, ma è doveroso anche non oltrepassare i limiti. Personalmente, avendo ripreso alcuni miei lavori ed essendomi accorto di alcuni errori, ho sempre rettificato perché, a volte, nel tentativo di perfezionare le proprie teorie, si aprono nuovi scenari e si può andare oltre. Cambiare e sostenere i motivi del cambiamento è morale, etico.
Si conosce poco di alcuni aspetti della cottura dei fittili in età preistorica. Si può ipotizzare che la cottura dei pezzi ceramici avvenisse generalmente in esterno, presso una parete alla quale si appoggiava il fuoco. Non si può parlare di fornaci vere e proprie come quelle d'epoca successiva, ad esempio romana. Ed è per questo modo di cuocere all'aperto che le ceramiche variavano di tono da una parte all'altra dell'oggetto: una risulta più avvampata mentre l'altra meno. Proprio la tonalità superficiale diversa dimostra una cottura non uniforme.
I primi forni, per quanto conosca, risalgono all'età romana; ad esempio ne è stato rinvenuto uno a Sorradile. In un'altra località, poco distante da Fonni, è stata rinvenuta una fornace d'età altomedioevale, bizantina.
Non sono state invece scoperte le cave dalle quali veniva estratta l'argilla: più facile trovare quelle dove si estraeva il materiale per le statue, la pietra. L'argilla è un materiale troppo aleatorio e poteva essere prelevato ovunque in maniera casuale.
È difficile capire se le ceramiche antiche venissero trattate con grassi impermeabilizzanti per una maggiore resistenza all'uso, anche perché in quest'ambito, dove sono richieste analisi di laboratorio, non mi risultano studi specifici suffragati da analisi chimiche sugli impasti, verifiche invece effettuate soprattutto su manufatti di età romana.
Nel suo lavoro l'archeologo dovrebbe essere sempre affiancato da altre figure come il geologo, il chimico e tutte le diverse specialità professionali indispensabili a formulare un quadro storico completo. Se tutto ciò avviene in gran parte del mondo, in Italia questa prassi non è consolidata. Sarebbe inoltre opportuno non varare ulteriori campagne di scavo ma completare quelle già in corso, come ad esempio quella intorno al nuraghe Losa, mai ultimata, o quella del nuraghe Santu Antine, per citare le più note. In Italia non esiste una legislazione che disciplini tutto questo, mentre in Francia, ad esempio, se non si consegna lo scavo ultimato non se ne può aprire un altro.
Tornando alle questioni prettamente ceramiche e parlando di permanenze, si può dire che in Sardegna è stata rinvenuta una grande quantità di ceramica etrusca, di materiale cioè che arrivava dall'Etruria, come il famoso bucchero. Dal momento che entrambi erano popoli di navigatori e avevano instaurato tra loro intensi rapporti, non è da escludere che potessero essere i sardi stessi ad andare in Etruria a portare i manufatti. Addirittura in una tomba etrusca sono stati rinvenuti una statuina di età nuragica e altri materiali della stessa provenienza. In questo si deve leggere, probabilmente, che una donna sarda era andata in sposa con un etrusco.
Ulteriore testimonianza degli spostamenti dei sardi sono, ad esempio, i frequenti ritrovamenti nuragici in Campania.
I fenici portavano in Sardegna sia materiale di lusso sia materiale corrente che i sardi acquistavano. Ciò dimostra che c'era una differenziazione del mercato e che esistevano già allora i ricchi e i poveri.
Ritengo, tuttavia, che i fenici non abbiano avuto una grande arte. In generale davano via cose facilmente smerciabili a poco prezzo, con le debite eccezioni, naturalmente. Essi sono stati sostanzialmente un grande popolo di mare.
Bisogna ricordare che in Sardegna, inizialmente, sono arrivati i fenici dalla madre patria, Tiro e Sidone, successivamente da Cartagine. Questi ultimi, grandi navigatori e valenti mercanti, sull'Isola hanno avuto una incisività maggiore motivata da un dominio protrattosi per ben quattro secoli.
Accadeva spesso che i fenici portassero delle statuine, anche ceramiche, destinate ai templi protosardi. Lo facevano per ingraziarsi gli indigeni in tempi in cui non c'erano ancora conflitti fra le due popolazioni: inizialmente infatti si era stabilito un reciproco comportamento corretto.
Nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari sono custodite numerose figurine ceramiche che avevano

funzione di *ex voto*. Raffigurano, in forme rozze elementari, esseri umani che invocano la guarigione toccandosi nel punto in cui è presente il male o viceversa segnalano il punto doloroso guarito. Tali manufatti persistono anche in periodo greco e romano, costituendo una produzione tardiva di età storica. Molti sono prodotti in Sardegna, presentano un'esecuzione generalmente veloce e approssimativa, un'immediatezza di grande efficacia espressiva.
Questi *ex voto* possono costituire un altro esempio della permanenza tematica che travalica i secoli: si confrontino con le piccole plastiche in terracotta della serie dedicata dall'artista Costantino Nivola alla *Danza dell'árgia* (fig. 10).
Nella coroplastica, in mezzo alla routine di figure di deità del pantheon fenicio, sfornate per i santuari di Tharros, Bithia, Caralis e altrove, si distinguono, per il realismo, le maschere grottesche funerarie di Tharros e San Sperate (VI sec. a.C.), e per le fattezze regolari, "classiche", un busto maschile barbuto, dal volto assorto, rinvenuto nella necropoli di Tuvixeddu (V sec. a.C.).
Come già detto, erano soprattutto mercanti e, a seguire le leggi dello scambio, è più facile commerciare piccoli manufatti, realizzabili a bassi costi, dal momento che probabilmente andavano loro stessi a venderli nelle campagne e nei paesi al di fuori degli insediamenti coloniali. Tuttavia si deve riconoscere come in Sardegna, rimastivi per molto tempo, i fenici abbiano lasciato un'impronta. Non la lingua però, non volevano che i sardi parlassero il loro stesso idioma: non desideravano essere capiti e lasciarono che si continuasse a parlare la lingua locale. I romani, al contrario, grandi comunicatori, in Sardegna come in altre aree, hanno propagandato la lingua latina. Un modo di vedere profondamente diverso.
Il vasellame greco di tipo attico è presente nell'Isola in ridotte quantità. Naturalmente non venne portato dai greci ma, per via indiretta, dagli etruschi. Questo perché gli antichi greci rimasero per troppo poco tempo in Sardegna, fondando presumibilmente la sola Olbia.
La bellissima ceramica romana detta "sigillata" (da *sigillum*, stampo), dalla tonalità rossiccia, comincia a essere prodotta negli ultimi tempi della Repubblica e si protrae sino ai primi tempi dell'Impero. Era diffusa dappertutto e ha pervaso il mondo antico. Anche in Sardegna si sono trovati esemplari magnifici e, spesso, in ottimo stato di conservazione. Una coppa con piedistallo, conservata



3



4

2. *Testina di idolo femminile*, Neolitico medio, V millennio a.C. terracotta graffita, h 6 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale. Proviene da Polu di Meana Sardo. È la trasposizione ceramica delle coeve figure in pietra "bellissime e obese". Nel Neolitico, periodo caratterizzato dal matriarcato, ricorre la rappresentazione della donna quale centro e perno societario.

3. *Vaso a cestello*, Cultura Ozieri, Neolitico finale, IV millennio a.C. terracotta graffita, Ø 33 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Proviene dalla Grotta di Sa Ucca de Su Tintirriolu presso Mara. Ceramica "distinta" destinata anche ad un uso rituale.

4. *Conca*, Tortolì, inizio sec. XX terracotta invetriata internamente, Ø 45,7 cm, Baunei, Museo Etnografico *Sa dommu baunesa*. Manufatto, denominato *scivedda*, *tianu*, *impastera*, destinato prevalentemente alla panificazione.



5



6

presso le raccolte del Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari, è davvero stupefacente per finezza di rilievi (fig. 122).

La presenza di questa tipologia e la sua raffinatezza denotano come i romani abbiano abitato l'Isola per lungo tempo. Vi sono arrivati nel III secolo a.C. e rimasti fino alle invasioni dei vandali. Il mondo romano ha permeato la Sardegna e noi ne siamo figli.

Questa considerazione lascia ancora più perplessi sull'arrivo cartaginese di cui non è rimasto quasi niente. I romani non erano mercanti, erano un popolo moderno, molto vicino a quello attuale.

Continuando sull'età romana, i siti significativi da un punto di vista di produzione ceramica sono Caralis e Turris Libisonis. Le ceramiche ritrovate e presenti nei nostri musei non sono comunque tutte di fattura locale. La sopracitata sigillata arrivava senza dubbio dall'esterno mentre alcuni tipi di ceramiche, più grossolane, venivano realizzate in officine locali come, ad esempio, quella dell'odierna Florinas, chiamata un tempo Figulina: luogo dei *figuli*, dei ceramisti.

È doveroso accennare ancora al contenitore ceramico sardo per eccellenza: la brocca per l'acqua. Mi si fa notare come non si conoscano brocche più vecchie di quelle risalenti alla metà dell'Ottocento e che il vasellame giunto sino a noi, quasi tutto d'importazione, è composto in gran parte da oggetti da tavola o di piccolo-medio taglio, peraltro di grande eleganza, che tuttavia non scioglie l'interrogativo di quali fossero le forme e le tipologie dei recipienti utilizzati per il trasporto dell'acqua potabile.

Io non posso rispondere all'interrogativo se non per la parte inerente le personali competenze.

È stata trovata a Crotone in Calabria, località Capo Colonna, una navicella sarda del VI secolo a.C., evidentemente portata dalla Sardegna. Sulle sponde laterali vi sono raffigurati dei carri con i buoi e sui carri è rappresentata una forma che, occupando l'intero spazio, quasi certamente doveva essere una botte di legno adibita al trasporto dell'acqua.

L'immagine mi riporta all'oggi. Ricordo che a casa mia, casa di mio padre, poiché in paese non esisteva ancora la rete idrica, l'acqua si andava a prenderla al fiume con grandi botti. Ci si approvvigionava per un lungo periodo di tempo. Credo che questo avvenisse anche allora e la navicella nuragica calabrese ne è riprova.

Ricordo però anche che le donne si recavano al fiume a prendere l'acqua con le brocche. In proposito c'è una statuina nuragica che rappresenta proprio una donna con l'anfora sulla testa. In età nuragica, così come hanno dovuto fare sino agli anni Cinquanta del secolo scorso, le donne provvedevano alla riserva potabile. Ma al fiume andavano anche con le *scivedde*, le conche ceramiche cariche di panni da lavare. Ecco, la *scivedda*, per essere riposta e quindi appesa a parete, nasceva fornita di due fori sul fianco per il legamento. Questo stesso uso era già presente nel Neolitico, periodo nel quale i ceramisti/e, prevedendo fosse il bordo piano del lato interno

ad aderire a parete, decoravano quasi esclusivamente l'esterno del manufatto, cioè la superficie contraria a quella di utilizzo.

In chiusura, desidero accennare a un'altra forma di permanenza, quella volutamente ricercata, meno profonda anche nei risultati: la rivisitazione storica dei modi e dei caratteri, che avviene attraverso l'intenzionale citazione. Se guardo ad esempio l'*Anfora sardesca* di Federico Melis (fig. 517), capolavoro ceramico della seconda metà degli anni Venti del secolo XX, mi viene quasi da pensare a una copia desunta da modelli antichi.
Sarebbero tanti i casi da menzionare, mi sembrano riassuntive le divertite ambientazioni ceramiche che Melkiorre Melis, nei primi anni Cinquanta, propone della civiltà nuragica, in un momento di grande vivacità e attesa nella regione poiché si scavava a Barumini. Mi riferisco alle colorite e festose scene di caccia o ai bronzetti, con Melis diventati pupazzi colorati. Ma la forma più ampia del "far permanere" il periodo dei nuraghi, a puro scopo commerciale e facendo leva sull'identità, è senza dubbio quella legata al souvenir turistico. Ne sono stati realizzati di tutti i tipi nelle più diverse forme: posaceneri, bottiglie, scatole, stoviglie varie, piatti, suppellettili ecc. Interessanti, anche per capire come il mercato si muova laddove esista una richiesta, sono gli oggetti ceramici "nuragici", nei quali la patina imita persino il bronzo, che venivano confezionati nel dopoguerra fuori dall'Isola per essere venduti ai sardi.

La nostra Sardegna è davvero terra di permanenza.



7



8



9



10

5. *Donna con anfora sulla testa*, prima Età del ferro, 900-500 a.C.
bronzo, h 18,5 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il bronzetto proviene dalla garetta dell'andito d'ingresso del nuraghe Cabu Abbas o Riu Mulinu di Olbia.
La figurina porta l'anfora sulla testa protetta da un cercine, trattenendola con le due mani, fornendo una preziosa indicazione sul modo del trasporto dell'acqua, appannaggio esclusivo delle donne, rivelando quanto sia antica questa vitale fatica femminile.

6. *L'offerta del vaso*, prima Età del ferro, 900-500 a.C.
bronzo, h 13,3 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il bronzetto proviene dall'atrio del pozzo sacro di Santa Vittoria a Serri.

7. *Ex voto*, sec. III a.C.-I d.C.
terracotta, h 11 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Così come per l'immagine successiva, si tratta di un manufatto eseguito in modo veloce, presentando un'immediatezza di grande efficacia espressiva. Proviene da Sant'Andrea Frius.

8. *Ex voto*, sec. III a.C.-I d.C.
terracotta, h 9 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Provieniente da Sant'Andrea Frius.

9. *Ex voto*, sec. III a.C.
terracotta, h 20,5 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La figura, realizzata al tornio, proviene dal santuario di divinità salutare di Bithia.

10. Costantino Nivola, *Nudo*, 1972
terracotta, h 15 cm, Cagliari, collezione privata.
La terracotta fa parte della serie "La danza dell'árgia".
Confrontato con gli *ex voto* precedenti, costituisce un esempio concreto di permanenza tematica e metodologica che travalica i secoli.



La ceramica prenuragica e nuragica

Maria Rosaria Manunza

LA CERAMICA PRENURAGICA

Neolitico

Le più antiche testimonianze di una produzione ceramica in Sardegna sono costituite da frammenti di vasi databili tra il 5700 e il 5000 a.C., attribuibili alla fase definita Neolitico antico, che ritroviamo per lo più in grotta. Sono manufatti realizzati a mano, in ceramica d'impasto, riconducibili a forme per cuocere: tegami, olle a corpo globulare con breve collo estroflesso ed orlo ondulato, e per contenere e consumare i cibi: piatti, scodelle, tazze, bicchieri. Alcuni di questi recipienti presentano dei fori che servivano per la sospensione con cordicelle. Ciò che rende inconfondibili i vasi del Neolitico antico è la decorazione realizzata imprimendo sulla pasta ancora fresca del vaso il bordo di una conchiglia detta *cardium*, da cui la ceramica prende il nome di *cardiale*. Associati ai recipienti con decorazione cardiale troviamo anche quelli non decorati, che presentano le stesse forme e tecnica d'impasto.

Nella Grotta Verde di Alghero si sono rinvenuti vasi, attribuiti ad una seconda fase del Neolitico antico, caratterizzati da anse a gomito, oblique o diritte sopra l'orlo, decorate ad impressioni cardiali. Si tratta di contenitori: olle a breve collo e corpo globulare a bocca larga, con due anse a gomito talvolta con decorazione plastica antropomorfa e con due bugne opposte sul corpo; vasi ad alto collo distinto, cilindrico o troncoconico, a bocca stretta, corpo globulare e anse a presa orizzontale forata, talora, collegate da cordoni plastici.

Una terza fase, che prende il nome dalla Grotta di Filiestru di Mara, dove è stata individuata per la prima volta, è documentata da frammenti di tegami, scodelle emisferiche con presa, talvolta forata, olle con collo e due anse a gomito, vasi con alto collo cilindrico o troncoconico.

Tra il 4700 e il 4000 a.C., nel Neolitico medio, si diffonde la ceramica di aspetto Bonu Ighinu che prende il nome dall'omonimo sito presso Mara ed è tra le tipologie preistoriche più eleganti, sia per la finezza degli impasti e delle superfici, sia per le decorazioni, ottenute ad impressione con minuti tratti e con piccolissimi punti, disposti sull'orlo o sulla carena. Alcuni vasi presentano anse arricchite da bottoni plastici, delimitati da trattini o puntini ottenuti a graffito, realizzati quindi dopo la cottura; talvolta sulle anse compaiono appendici con la raffigurazione schematica di un animale o di un volto umano. Dalla Grotta del Bagno Penale di Cagliari proviene un vaso a collo con due anse a gomito, ornato sulla carena da una fila di trattini e sulla spalla da un motivo a scacchiera ottenuto lasciando zone prive di decorazione tra zone rettangolari; da questa scacchiera pende un triangolo con vertice in alto, racchiuso in un'area delimitata da una fascia semicircolare che parte dalla base della scacchiera. In questa fase si realizzano le prime sepolture scavate intenzionalmente dall'uomo. Ciotole carenate, con parete al di sopra della carena più o meno svasata, e vasca a calotta sferica e ciotole a collo distinto, tazze troncoconiche, in ceramica fine e raffinatissima, associate a figurine in pietra di dea madre, costituivano il corredo funerario di sepolture ad inumazione in grotticelle artificiali (Cuccuru S'Arriu, Cabras). La dea madre, in questa fase, è raffigurata in forme steatopigie: vengono messi in evidenza i volumi dei seni e dei glutei con chiari riferimenti alla maternità e alla rinascita del defunto. Le statuine ritrovate finora sono per lo più in pietra tenera, ma esistono esemplari anche in ceramica.

Un'altra fase del Neolitico, successiva alla cultura di Bonu Ighinu, è stata individuata nella località San Ciriaco di Terralba. Le ceramiche di questa fase sono caratterizzate da vasi a pareti sottili con superfici perfettamente lucidate, color cuoio, in qualche caso anche nero lucide. Sono prevalenti i vasi con un tipico orlo estroflesso, accompagnati da anse verticali, o, in qualche raro caso, da prese a stretta linguetta. La ceramica è quasi sempre inornata, tranne pochi esemplari che presentano decorazioni graffite o incise lungo la carena o, ancora, impresse, costituite da linee, cerchi concentrici, o da triangoli campiti *a pointillèe* con piccoli punti. Tra le ceramiche da mensa si distinguono: bicchieri, ciotole carenate, scodelle, tazze basse munite di ansa impostata sull'orlo. I vasi contenitori assumono le forme di vasi ovoidi a collo, con orlo estroflesso. Non esistono al momento cronologie assolute per la *facies* di San Ciriaco ma sulla base

11. *Olla*, Cultura nuragica, *facies* di San Cosimo, Bronzo medio II, 1600-1300 a.C. (particolare della fig. 42).

11



12



13



14

12. *Ciotola carenata*, Cultura Bonu Ighinu, Neolitico medio, V millennio a.C.
terracotta graffita e impressa, Ø 14,5 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La ceramica Bonu Ighinu è tra quelle preistoriche più eleganti, sia per la finezza degli impasti e delle superfici, sia per le decorazioni, ottenute ad impressione con minuti tratti e con piccolissimi punti, disposti sull'orlo o sulla carena dei vasi.
Il manufatto proviene da Cabras, insediamento di Cuccuru S'Arriu.

13. *Vasetto a collo decorato sulle due facce*, Cultura Bonu Ighinu, Neolitico medio, V millennio a.C.
terracotta impressa, h 17 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
La decorazione, eseguita con la punta di una stecca, presenta diversi motivi geometrici messi in evidenza dal bianco della pasta di gesso.
Si tratta di un manufatto reperito a Cagliari, San Bartolomeo, Grotta del Bagno Penale.

14. *Vaso globulare*, Neolitico antico, VI millennio a.C.
terracotta impressa, h 19 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Il vaso globulare con breve colletto è decorato ad impressioni cardiali. Le anse sono apicate e decorate ad impressioni cardiali all'esterno, mentre la parte interna raffigura un viso umano. È stato rinvenuto nella Grotta Verde ad Alghero.

15-17. *Pisside carenata*, Cultura Ozieri, Neolitico finale, IV millennio a.C.
terracotta graffita, Ø 16,5 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Pisside carenata decorata con motivo a stella sul fondo e con bande circolari concentriche sulla parete e sulla spalla (resi evidenti dalla pasta di gesso). Proviene dalla Grotta di San Michele ad Ozieri.
I due fori sulla spalla erano finalizzati alla sospensione a parete dell'oggetto, fatto che ne motivava il ricco decoro solo esterno.



16



16





17



18

18. *Ciotola emisferica*, Cultura Ozieri, Neolitico finale, IV millennio a.C.
terracotta graffita, Ø 18 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La ciotola, decorata sul fondo da bande tratteggiate ripassate con pasta di gesso, è stata ritrovata nella sacca 345 dell'insediamento di Cuccuru S'Arriu a Cabras.

19. *Pisside cilindrica*, Cultura Ozieri, Neolitico finale, IV millennio a.C.
terracotta graffita, h 10 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La pisside presenta parete concava, in ceramica a superfici nere lucidate a stecca, riccamente decorata da bande di trattini disposti a formare sulla parete angoli concentrici e sul fondo una lunga spirale. La decorazione è ripassata con ocra rossa. È stata rinvenuta nella Grotta di San Michele ad Ozieri.



19

delle datazioni conosciute per la fase di Bonu Ighinu, che la precede, e quella di Ozieri, ad essa successiva, si può collocare nel Neolitico recente, in un arco di tempo tra il 4000 e il 3200 a.C. circa.
Negli ultimi secoli del IV millennio a.C., nella fase finale del Neolitico, si sviluppa la cultura individuata nella Grotta San Michele di Ozieri, e perciò detta di San Michele o semplicemente cultura Ozieri, diffusa in maniera omogenea in tutta la Sardegna, caratterizzata da numerose forme ceramiche riccamente ornate. Le decorazioni venivano realizzate prima della cottura del vaso mediante tecnica ad impressione o incisione, e venivano evidenziate, poi, con pasta bianca o con ocra rossa. I motivi ornamentali erano prevalentemente a bande, triangoli campiti, spirali, cerchi o archi concentrici sapientemente disposti per ottenere figure armoniose e simmetriche. In alcuni vasi compare anche la figura femminile rappresentata in modo molto schematico. Tra le forme più decorate troviamo le pissidi, vasi di origine egeo anatolica, molto diffusi in Sardegna, destinati a contenere sostanze o oggetti particolari, che, in questa fase, presentano forma chiusa, cilindrica con parete concava, troncoconica o carenata con spalla rientrante, talvolta provvista di peducci, piccole anse o bugne forate e, in alcuni casi, perforazioni sulla carena. Un'altra forma, spesso riccamente decorata è un tipo di scodella, nota con il nome di "vaso a cestello". Tra le ceramiche da mensa troviamo: piatti con pareti basse e oblique, ciotole, caratterizzate dalla presenza di una carena più o meno arrotondata, talvolta con piccole presine plastiche e perforazioni, tazze con anse verticali o prese, scodelle troncoconiche, emisferiche o a calotta, scodelle ad alte pareti convesse ed orlo rientrante, talvolta con bugne o prese forate. I bicchieri hanno forme alte, strette e poco articolate. Tra i vasi da portata, che potevano essere usati anche per la cottura, si riconoscono: spiane a disco piano con margini rilevati, in alcuni casi con l'impressione della stuoia e fori passanti; vasi carenati di grandi dimensioni, talvolta provvisti di anse e oltre 30 cm di diametro all'orlo. Caratteristici di questa fase del Neolitico sono i piccoli tripodi, con vasca di forma aperta e piedi bassi e larghi, di gusto plastico. Tra le forme destinate alla cottura dei cibi sono presenti i tegami, d'impasto grossolano e superfici poco curate, e le olle globulari o a corpo ovoide, caratterizzate dalla presenza di anse verticali oppure bugne impostate sotto l'orlo o nel punto di massima espansione del corpo. Forme chiuse, destinate a contenere liquidi, erano i vasi a collo, caratterizzati dalla presenza di un collo distinto più o meno alto di forma cilindrica o troncoconica, a corpo globulare oppure ovoide, con fondi piani o leggermente concavi e anse, impostate nel punto di massima espansione del corpo, nella pasta interna del vaso e perciò dette "a tunnel" o canaliculate, o anche "a occhi" con riferimento all'impressione che si ha guardando il vaso dall'esterno, come nel caso del rinvenimento a Is Solinas di Giba, la cui decorazione a cerchi concentrici sul corpo è ripassata con pasta bianca,



20

20-21. *Vaso a cestello*, Cultura Ozieri, Neolitico finale, IV millennio a.C. terracotta graffita, Ø 15 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il manufatto, con decorazione che ne invade tutta la superficie nero-lucida esterna e risparmia motivi spiraliformi, proviene dall'insediamento di Puisteris, a Mogoro.



21



22



23

22. *Vaso bitroncoconico*, Cultura Ozieri, Neolitico finale, IV millennio a.C. terracotta graffita, h 21 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il vaso con spalla insellata, decorato a festoni concentrici incisi e ripassati a sgorbia, proviene dalla Grotta del Carmelo ad Ozieri.

23. *Vaso globulare*, Cultura Ozieri, Neolitico finale, IV millennio a.C. terracotta graffita, h 16 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il vaso a collo distinto, con anse a tunnel o a occhi, decorato a cerchi concentrici ripassati con pasta bianca, proviene dall'insediamento di Is Solinas, presso Giba.

24. *Placca fittile raffigurante la Dea Madre*, Cultura Ozieri, Neolitico finale, IV millennio a.C. terracotta impressa, h 7 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Nella testa cilindrica è delineato un viso schematico con occhi incisi e naso triangolare, sporgente sulla placca. Le rotondità dei seni sono messe in risalto da una lunga collana che ricade sulle spalle.
È stata rinvenuta nella Grotta di Sa Ucca de Su Tintirriolu di Mara.

o il vaso da Cuccuru S'Arriu presso Cabras o quello dalla Grotta del Carmelo di Ozieri con archetti concentrici sovrapposti sulla spalla del vaso. Facevano parte del corredo domestico le fusaiole, che servivano per bloccare il fuso, le cui forme troviamo invariate fino all'Età del ferro, ma qui risultano arricchite dalla decorazione che riprende i motivi utilizzati sui vasi, adattandosi alla forma. Anche i pesi da telaio presentano decorazioni con archi concentrici, come quello proveniente dal villaggio di Conca Illonis presso Cabras o come quello rinvenuto nella sacca 183 di Cuccuru S'Arriu, che sulla spalla mostra anche una figurina femminile, messa in risalto dall'ocra rossa che ne colora il triangolo dell'abito. La figura umana è presente, in questo periodo, nella decorazione di diversi vasi ed è riprodotta anche a tutto tondo nelle dee madri, ora non più volumetriche e steatopigie, come quelle del Neolitico medio. Dalla Grotta di Sa Ucca de Su Tintirriolu proviene il busto di una figurina in cui risaltano i seni delimitati da una sorta di collana ottenuta a piccoli punti impressi. Statuine provenienti da varie località, con volto caratterizzato da un lungo naso, come negli idoletti marmorei contemporanei, mostrano seni e glutei sporgenti.


24

Età del rame

Il diffondersi della metallurgia, nel corso del III millennio a.C., porta anche in Sardegna numerosi mutamenti nell'organizzazione sociale e culturale. Il villaggio di Su Coddu-Canelles, finora il villaggio di cultura Ozieri meglio documentato, si espande verso Sud con nuove capanne, che restituiscono ceramiche quasi o del tutto prive di decorazioni, pur conservando caratteri formali delle ceramiche Ozieri; quest'aspetto culturale è stato perciò definito Sub-Ozieri, sottolineando così la continuità culturale, pur nel cambiamento. In questa fase cominciano ad apparire le prime lesine di rame. Accanto al tipo d'impasto già presente nella fase Ozieri, chiamato per comodità Canelles A, di colorazione scura, con gradazioni dal bruno rossiccio al nero, poco o mediamente depurato, compare un tipo di ceramica molto differente, d'impasto giallino chiaro, molto depurato, chiamata Canelles B. Questi impasti, riscontrati anche nelle sacche eneolitiche di Is Calitas presso Soleminis, sono stati sottoposti ad analisi mineralogiche in diffrattometria di raggi X e analisi petrografiche in sezione sottile al microscopio ottico polarizzatore. Il primo, di colorazione scura, risulta poco o mediamente depurato. La grande variabilità di colorazione dell'impasto e delle superfici, che va dal grigio scuro al bruno rossastro, riconduce ad un tipo di cottura rudimentale e mal governato, contraddistinta da condizioni di atmosfera riducente, ossidante o alternata nel corso dello stesso processo di realizzazione. Per il secondo, di colorazione chiara, dal rosa al giallo pallido, talvolta con zone a sandwich grigio chiaro-rosa, si può ipotizzare un ciclo di cottura condotto prevalentemente in atmosfera ossidante. Quest'ultima ceramica, con decorazione dipinta a bande rosse, ben depurata, apparentemente priva di inclusi, differisce dalla prima per la natura carbonatica dell'argilla utilizzata e per la presenza di una frazione sabbioso-siltosa con frammenti di roccia di origine vulcanica. Il tipo Canelles B coesiste con il tipo A in quasi tutte le capanne scavate, sia a Selargius, sia a Soleminis, ma con una percentuale di esemplari molto inferiore rispetto al tipo A. La Canelles A dà corpo sia a vasi atti a consumare e a contenere, come le scodelle, sia a vasi per la cottura di cibi come i tegami, le spiane e i tripodi. Questi ultimi presentano forme per lo più chiuse e panciute, a pareti concave con carene più o meno smussate e fondi convessi, piedi triangolari e insellati, impostati sul punto di massima espansione del vaso, con prese a bugne, in genere in numero di tre per vaso, posizionate in prossimità dell'orlo. Meno frequenti gli esemplari di forma bassa e aperta. Il tripode è un recipiente che troveremo, in forme diverse, fino all'Età del bronzo antico. Esiste anche una variante piatta utilizzata, presumibilmente, come sostegno. Tra le forme del tipo Canelles B non troviamo vasi per la cottura di cibi ma soltanto contenitori spesso dipinti con vernice rossa a bande. Questo secondo tipo, a bassa porosità, si trova soltanto su vasi da mensa, quali scodelle, ciotole e vasi a collo destinati a contenere liquidi. Non lo troviamo mai sui vasi tripodi o su altri vasi per la cottura.

Dalla fase Sub-Ozieri le forme si evolvono gradatamente nei successivi aspetti culturali di Filigosa e Abealzu. Caratteristici di questa fase sono i vasi bitroncoconici, con collo concavo, come l'esemplare proveniente dalla *domus* di Abealzu presso Osilo, impiegati prevalentemente

per contenere, in qualche caso per bere o per trasportare, e i vasi a collo per liquidi. Tra le ceramiche da mensa sono rari, in questa fase, i piatti, frequenti le scodelle. I vasi a cestello, seppur con profili più rigidi e quasi totalmente privi di decorazione, continuano ad essere presenti. Numerose le tazze e le ciotole carenate tra cui compaiono esemplari a parete inclinata verso l'interno, con fondo piatto e su piede troncoconico. Presenti i bicchieri e i boccali per bere; le spiane utilizzate presumibilmente per cuocere focacce o come piatti di portata; i tegami, di dimensioni medie e grandi, con diametri che variano dai 10 ai 40 cm, di fattura grossolana, per cuocere cibi. Forme destinate a contenere, cuocere e conservare erano anche le olle, talvolta provviste di anse o prese di solito poco sviluppate. Per conservare le provviste di cibo venivano utilizzati grandi dolii che nel Sub-Ozieri assumono sagome globulari rastremate, mentre nella fase Abealzu presentano spalla sfuggente e collo. La funzione di attingitoi era riservata a tazze carenate dotate di manico rettilineo, sopraelevato con estremità ricurva e forata, da alcuni autori definito "a protome di uccello". Nei contesti Filigosa si diffondono ciotole carenate con accenno di spalla e breve colletto "a profilo pluriangolare", considerate fossili guida di quest'aspetto culturale. Sia nel Sub-Ozieri che nel Filigosa sono numerose le forme carenate che, invece, sono assenti nell'aspetto Abealzu. In questo periodo compaiono pesi da telaio sia del tipo reniforme, sia del tipo "a ferro da stiro", documentati in numerosi esemplari decorati, come quello proveniente da Serra Cannigas presso Villagreca.
Allo stato attuale delle conoscenze, tra il 2700 e il 2200 a.C. si sviluppa in Sardegna la cultura Monte Claro che in alcuni siti della Sardegna meridionale, come Is Calitas di Soleminis, si sovrappone stratigraficamente all'aspetto Sub-Ozieri, in altri, soprattutto nella zona centro settentrionale, si sovrappone all'aspetto Abealzu, e precede la fase del Campaniforme. Di questa fase conosciamo le sepolture, ipogeiche con pozzo verticale d'accesso e due o tre cellette laterali con inumazioni singole, come la tomba eponima rinvenuta a Cagliari, oppure riutilizzi delle tombe di età precedente, qualche villaggio, un insediamento fortificato a Monte Baranta presso Olmedo e un grande villaggio santuario sulla cima della collina di Biriai a Oliena. In alcuni casi vasi Sub-Ozieri e Monte Claro sembrano aver convissuto nella stessa capanna come è documentato in alcune sacche di Is Calitas di Soleminis. Le ceramiche Monte Claro rinvenute in questo sito, d'impasto ben depurato, compatto, con superfici lisce, talvolta ingobbiate, sono risultate di un tipo d'impasto caratterizzato da matrice vulcanica e, pertanto,



25



26

25. *Attingitoio con manico a forma di testa di uccello*, *facies* Sub-Ozieri, Eneolitico, prima metà III millennio a.C. terracotta, h 7,5 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Proviene da Osilo, domus de janas di Sos Laccheddos.

26. *Vaso*, *facies* Abealzu, Eneolitico, prima metà III millennio a.C. terracotta, h 24 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Il vaso, a collo distinto con due anse, proviene da Osilo, domus de janas di Abealzu.

non compatibile con le argille del Parteolla, fatto che implica la necessità di approvvigionamenti da zone in cui fosse presente tale componente vulcanica, che nel punto più vicino si trova nella zona di Sarroch. Caratteristici di questa fase culturale sono gli orli a tesa e la decorazione a partitura metopale ottenuta con lunghe scanalature realizzate sulla pasta ancora fresca. La decorazione a scanalature è accompagnata, spesso nello stesso vaso, da decorazione a stralucido, come nel piatto che faceva parte della tomba di Monte Claro a Cagliari, eponima della cultura, il cui fondo è decorato da un motivo a raggiera ottenuto a stralucido sfregando la pasta in maniera uniforme con una stecca, prima della cottura, dopo che il vaso era già stato parzialmente essiccato. Un altro elegante esempio di decorazione a stralucido è nella situla proveniente da Simbirizzi presso Quartu Sant'Elena. In altri vasi la partitura metopale a scanalature è alternata da un reticolo a maglie romboidali ottenuto a stralucido.
Tra le ceramiche Monte Claro compaiono forme di grandi dimensioni per cuocere e per contenere cibi, detti vasi situliformi (o situle), come l'esemplare di Simbirizzi: vasi troncoconici con orlo a tesa, muniti di due, tre o quattro anse, di altezza variabile tra i 15 e i 60 cm circa. Le ceramiche da mensa, quali piatti, scodelle, ciotole, tazze, mostrano orli decorati ad impressione di punti o di tacche, oppure orli a tesa decorati anch'essi a scanalature. Altre forme da mensa, documentate nel villaggio di Biriai presso Oliena, erano i bicchieri e i vasi con versatoio, generalmente biansati, con vasca profonda e beccuccio all'orlo, i boccali, talvolta provvisti di collo, con ansa impostata tra orlo e spalla, come quello proveniente dalla tomba di Sa Duchessa presso Cagliari. I vasi per cuocere erano di medie dimensioni: tra questi i tripodi su piedi a largo nastro triangolare o trapezoidale, talvolta insellato, a sezione concavo-convessa, con orlo a tesa e vasca bassa a profilo troncoconico o emisferico, prevalenti nella Sardegna meridionale, oppure con vasca profonda a corpo globulare, breve colletto ed orlo svasato, generalmente biansati, prevalenti nella Sardegna settentrionale. Erano presenti anche olle con corpo bitroncoconico, o cilindroconico od ovoide, con due o più anse verticali ed orlo ingrossato a tesa, anfore e anforette a corpo ovoidale, orlo svasato e anse impostate alla massima espansione o alla spalla, con coperchi troncoconici o cilindrici con appendici laterali. Le grandi situle erano vasi per derrate, con orlo a tesa, sprovviste di anse o con due o più anse impostate tra carena e ventre. Nella tomba di Bau su Matutzu di Serdiana grandi situle tagliate a metà erano utilizzate come letto funebre dell'inumato.



27

27. *Vaso tripode*, *facies* Sub-Ozieri, Eneolitico, inizi III millennio a.C. terracotta, h 23 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale. Il tripode, decorato con tre piccole bugne rettangolari, era utilizzato per la cottura dei cibi. I piedi sono di forma triangolare a sezione concavo-convessa. È stato rinvenuto nel villaggio Canelles, presso Selargius.

28-29. *Piatto*, Cultura Monte Claro, Età del rame, III millennio a.C. terracotta impressa, Ø 26 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il piatto, con orlo a larga tesa, eseguito con molta abilità, è decorato sul fondo con due fasce costituite da più giri di triangoletti impressi, separate da una fascia a solcature concentriche, con la pasta in rilievo lucidata a stecca. Al centro del fondo spicca una decorazione a spina di pesce ottenuta mediante la tecnica a stralucido. Faceva parte del corredo funerario della tomba rinvenuta a Cagliari nella collina di Monte Claro. Il corredo era composto anche da una situla, un vasetto con due anse e beccuccio, un vaso su tre piedi (tripode) e un vasetto miniaturistico.

30. *Vaso*, Cultura Monte Claro, Età del rame, III millennio a.C. terracotta incisa e impressa, h 50 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Questa tipologia viene detta "situla". La decorazione è ottenuta interamente a stralucido. Proviene dalla tomba di Simbirizzi, presso Quartu Sant'Elena.


28


29

Nel corso dell'Età del rame anche la Sardegna viene investita dal fenomeno del "bicchiere campaniforme" (inglese: *Beaker Culture*, tedesco: *Glockenbeckerkultur*) che influenzerà profondamente le culture europee del Bronzo antico, tra cui quelle di Polada in Italia settentrionale e di Bonnanaro in Sardegna. I bicchieri campaniformi erano vasi di ceramica a forma di campana rovesciata, diffusi, a partire dai primi secoli del III millennio a.C., in tutta Europa dove si trovavano, per lo più in sepolture singole, in associazione con pugnali di rame, punte di freccia con codolo e alette, bracciali d'arciere (*brassard*) e alcuni ornamenti. L'insieme dei reperti che ricorrono costantemente nella stessa combinazione con il bicchiere è definito come suo *set*. Nella fase più antica del Campaniforme si diffonde lo stile "internazionale" della decorazione (bande parallele di linee oblique impresse a pettine, alternate a bande lisce). I vasi della prima fase sono frequenti nelle sepolture mentre sono poco conosciuti negli abitati, dove sembrano intrusivi nei contesti locali. Si è ipotizzato quindi che il loro ruolo fosse soprattutto sociale, segno di prestigio e potere. Si ritiene generalmente che questo insieme di oggetti venisse utilizzato nel corso di feste intertribali, che erano le occasioni per stringere e rinnovare alleanze; in base agli oggetti ritrovati si è ipotizzato che durante queste feste si praticassero gare con l'arco, si diffondessero i prodotti della metallurgia, di cui i portatori del vaso campaniforme conoscevano i segreti, si bevesse dal *beaker* un liquore dolciastro, probabilmente inebriante. Il *set* campaniforme si rinviene quasi sempre nelle sepolture: questo significa che esso apparteneva al corredo personale del defunto, che, proprio attraverso il suo simbolismo, era riconoscibile come appartenente ad un gruppo preciso. Assieme al rito sepolcrale era quindi espressione non solo della particolare importanza attribuita al suo portatore, ma anche di un'ideologia e di una concezione del mondo non solo religiosa ma pure sociale ed economica, espressa nel culto dei morti. In una seconda fase l'evoluzione delle forme dei vasi campaniformi e della loro decorazione si manifesta in *facies* locali. Le forme possono essere tozze o più slanciate e associate a coppe e brocche: le decorazioni si diversificano, compaiono quadrettature, linee interrotte, triangoli campiti, decorazioni metopali. La presenza di queste ceramiche in alcuni abitati è assai più frequente che nella prima fase, soprattutto in certe regioni come Gran Bretagna, Spagna, Portogallo e Midi francese, ed è collegata all'intensificarsi delle attività metallurgiche. Il Campaniforme dell'Europa centrale si accompagna a forme di boccali ansati e vasi su piede, con decorazioni complesse oppure inornati. Nell'Europa occidentale i classici bicchieri vengono affiancati da basse ciotole, riccamente decorate come i bicchieri. Nell'Italia centro-settentrionale il vaso campaniforme si diffonde a cavallo della metà del III millennio, interessa tutta l'area padana e scende verso la Toscana. Nella tipologia dei vasi e delle decorazioni si notano influssi sia iberici e francesi sia



30

centroeuropei. In tutti i siti (quasi tutte tombe) gli elementi campaniformi appaiono in contesti dissimili tra loro, perciò si è propensi a formulare l'ipotesi che non si tratti di una vera e propria entità culturale ma di presenze in contesti locali indigeni. In Sardegna i reperti campaniformi si sovrappongono alla cultura Monte Claro e, pertanto, gli inizi del fenomeno si collocano nella seconda metà del III millennio a.C. Come il Campaniforme dell'Italia settentrionale, quello sardo mostra due componenti: una iberico-francese, l'altra dell'Europa centrale. Non si conoscono abitati campaniformi, soltanto in tre siti abitativi si sono riscontrati sporadici elementi di questa cultura. Non si conoscono luoghi di culto. Per quanto riguarda le sepolture la ceramica campaniforme si rinvenne spesso in grotta e nelle domus de janas, in un dolmen e in due ciste litiche. L'aspetto *Campaniforme sardo* appartiene ad una fase secondaria del fenomeno, in cui le rigide norme dei riti sepolcrali non sono più riconoscibili. Tuttavia gli studiosi hanno individuato diversi momenti di diffusione. I primi bicchieri del Campaniforme sardo, come quelli di Marinaru presso Sassari, mostrano decorazioni di tipo internazionale e sono accompagnati da forme ceramiche mediate dall'area iberica e francese quali basse ciotole, motivi decorativi ad incisione semplice, triangoli campiti da trattini ottenuti con un pettine, motivi a denti di lupo, zig-zag, rombi lisci ottenuti da bande contrapposte di triangoli campiti a pettine. Compaiono, inoltre, forse successivamente, anse su bicchieri, ciotole e vasi tripodi o tetrapodi su vasca emisferica e con piedi cilindrici, di derivazione centroeuropea. Nella fase più tarda domina la componente dell'Europa centrale: si intensificano i contatti lungo le direttrici che dal centro Europa arrivano in Sardegna passando dall'Italia settentrionale, tramite le coste della Toscana. In questa fase si trovano decorazioni più articolate oppure vasi privi di ornato, spesso provvisti di anse. Le ceramiche che accompagnano i bicchieri (*beakers*), eponimi della cultura, possono essere ricondotte alle seguenti forme: *cuencos* di derivazione spagnola e del Midi, che sono ciotole, a calotta di sfera, spesso con fondo ombelicato, oppure carenate, tazze troncoconiche monoansate, nella fase più tarda con un'ansa che parte dall'orlo, tripodi e tetrapodi derivati dai *cuencos* a calotta di sfera con l'aggiunta di corti piedi a sezione circolare, boccali che ripetono la forma dei *beakers* con l'aggiunta dell'ansa che parte dall'orlo, come l'esemplare rinvenuto a Padru Jossu di Sanluri. Nella tomba di Marinaru e anche in quella di Padru Jossu, una fase più antica, con ceramiche decorate, era distinta stratigraficamente da una più recente con vasi privi di decorazione. Nella fase più tarda del Campaniforme isolano si aggiungono i vasi a collo, con forme e decorazioni più complesse rispetto a quelle delle fasi precedenti, tra questi quelli definiti finora da alcuni autori "a calamaio" e vasi a collo con corpo ovoide o a calotta, denominati "a botticella" come l'esemplare proveniente dalla tomba Bingia 'e Monti di Gonnostramatza.

Età del bronzo antico

I contatti con le coste dell'Italia centro-settentrionale si protraggono anche durante l'Età del bronzo antico. In questo periodo nella penisola italiana si sviluppa la cultura di Polada. Questa cultura, come molte altre europee del Bronzo antico, mostra elementi di derivazione dal Campaniforme, e, in particolare, da quello inornato del centro Europa, per la presenza di tazze e boccali monoansati con anse che partono dall'orlo del vaso; è caratterizzata, inoltre, da vasi con anse a gomito talvolta sopraelevato. La *facies* culturale di Bonnanaro, che si sviluppa contemporaneamente in Sardegna, tra il 2200 e il 1900 a.C., come esito evolutivo del Campaniforme, ha molti elementi comuni con la cultura di Polada: l'assenza della decorazione, la tipologia delle anse a gomito, le tazze monoansate. Questa *facies* culturale deve il nome al fatto che nel territorio di Bonnanaro, nella domus de janas di Corona Moltana, per la prima volta si individuò un contesto omogeneo di questa cultura, formato da ciotole, tazze ansate, ciotole carenate, vasetti carenati, tripodi. I tripodi e i tetrapodi campaniformi avevano piedi cilindrici come quelli dell'Europa centrale; nella cultura di Bonnanaro i piedi diventano a sezione rettangolare, più larghi, più alti e più ravvicinati, rispetto a



31

quelli campaniformi, come quelli provenienti dalla tomba eponima di Corona Moltana o quelli dalla tomba di Is Calitas di Soleminis. La funzione dei singoli vasi nella vita quotidiana non è sempre accertabile; tranne due casi, infatti, i rinvenimenti Bonnanaro riguardano contesti funerari, tanto che è ancora prematuro parlare di cultura Bonnanaro. Si tratta di ceramiche d'impasto in genere molto friabile, realizzate a cercine, tecnica che consiste nell'avvolgere a spirale un cordone d'argilla, con superfici, talvolta ingobbiate, lisciate a stecca. Spesso la parete è così irregolare da essere dritta da un lato e convessa dall'altro; l'orlo è, nella maggior parte dei casi, irregolare ed obliquo. Nella *facies* Bonnanaro sono frequentissime le scodelle, a calotta di sfera o troncoconiche con pareti convesse, di cui esistono esemplari anche con incavi sull'orlo, e le tazze troncoconiche o carenate. Frequenti anche i vasi tripodi, con parete a calotta, con parete tronco ovoidale, con parete carenata. Si trovano poi vasi carenati, con o senza collo, vasetti a collo con corpo globulare o con corpo ovoide. L'unica forma riconoscibile proveniente da contesto abitativo, dove era utilizzato probabilmente come contenitore di derrate, è un vaso bitroncoconico a collo, trovato in una capanna quadrangolare con base di piccole pietre nella località Su Stangioni di Portoscuso, che ha restituito materiale ceramico Bonnanaro e una lesina di bronzo. Alla fase più antica della *facies* Bonnanaro, che mostra ancora gli echi del Campaniforme, appartengono le tombe di Cuccuru Nuraxi presso Settimo, a cista litica, e quella di Is Calitas presso Soleminis, in fossa, che, finora, sono le uniche sepolture ad avere un impianto originario Bonnanaro. La sepoltura ad inumazione collettiva di Is Calitas, ubicata sul margine di un piccolo rilievo abbastanza ventilato, è costituita da una fossa, scavata in parte nella terra, in parte nello strato roccioso, di forma ovale molto irregolare, coperta, probabilmente, con lastre di pietra. Del corredo, oltre a lesine in bronzo, un bracciale d'arciere, collane con elementi in conchiglia, osso, zanne di cinghiale e denti di animali, che mostrano una decisa derivazione dalle parures campaniformi, facevano parte: scodelline, tazzine troncoconiche, scodelle carenate con ansa a gomito sopraelevato, vasi tripodi con vasca emisferica e con vasca carenata. Alla stessa fase appartengono anche i reperti degli strati 9-11 della domus de janas di San Iroxi presso Decimoputzu, che hanno restituito tripodi a vasca emisferica, tazzine, tripodi a vasca carenata, associati con pugnaletto di rame e lesine di rame. In questo strato comincia ad apparire il bicchiere con 4 anse la cui presenza si intensificherà negli strati più recenti, così come nello strato Bonnanaro della tomba di Bingia 'e Monti presso Gonnostramatza, sovrapposto ad un livello campaniforme, compare un'olletta quadriansata che sarà sempre più frequente nella successiva fase del Bronzo medio.

Anche per la seconda fase del Bronzo antico, definita *facies* di San Iroxi, dal nome della tomba di Decimoputzu, possediamo dati provenienti da sepolture, mentre



32

mancano informazioni sugli abitati. In questo periodo si continua a riutilizzare le tombe delle culture precedenti, come nelle domus de janas di Fann'e Massa presso Cuglieri, oppure si seppellisce in grotta, ma cominciano anche ad apparire le grandi sepolture megalitiche ad allèe, come quella di Li Lolghi ad Arzachena. In questo periodo nella Grotta Su Benatzu di Santadi inizia a formarsi un grande deposito votivo di ceramiche, che proseguirà, con l'aggiunta di bronzi, anche nell'Età del bronzo recente e finale fino all'Età del ferro. Le ollette globulari con piccolo collo estroflesso, con due o quattro ansette contrapposte, talvolta ancora a gomito apicato come nella fase precedente, o a semplice anello, caratterizzano questa seconda fase del Bronzo antico. A San Iroxi è ben documentato che, ad una prima fase del Bronzo antico, con tripodi simili a quelli di Corona Moltana, Is Calitas e Cuccuru Nuraxi, se ne sovrappone un'altra in cui i tripodi sono assenti, mentre sono numerose le ollette con due o quattro anse, accompagnate da vasetti ovoidi e scodelle emisferiche. Le stesse forme si trovano, provviste anche di piccoli piedini conici o cilindrici, in contesti rinvenuti in grotte del Sulcis e nella tomba ad allèe di Li Lolghi. Un vaso su corti piedi cilindrici, ornato di bugne e con ansa sopraelevata, ornata da scanalature, proviene dalla tomba III di Anghelu Ruju.

31. *Ciotola carenata*, Cultura del vaso campaniforme, Eneolitico, III millennio a.C.
terracotta impressa, h 7 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Decorata a bande parallele di triangoli, campiti a trattini impressi a pettine, risparmianti fasce lisce. È stata ritrovata in località Marinaru, presso Sassari.

32. *Vaso campaniforme*, Cultura del vaso campaniforme, Eneolitico, III millennio a.C.
terracotta impressa, h 8,5 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Decorato a bande parallele con trattini impressi a pettine risparmianti fasce lisce. È stato ritrovato in località Marinaru, presso Sassari.



33. *Vaso tetrapode*, Cultura del vaso campaniforme, Eneolitico, III millennio a.C.
terracotta impressa, h 18,5 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Vaso su quattro piedi cilindrici con vasca emisferica profonda, decorato a pettine, ritrovato nella domus de janas I di Santu Pedru di Alghero.



33



34



35

LA CERAMICA NURAGICA

Età del bronzo medio

Nel corso del Bronzo medio, tra il 1900 e il 1600 a.C., si sviluppa lo straordinario megalitismo nuragico che porta alla costruzione delle grandi tombe di giganti e delle prime grandi torri nuragiche. Rispetto alla fase precedente del Bronzo antico, nei contesti nuragici spariscono i vasi su piedi (tripodi e tetrapodi). La forma del vaso tripode, presente in quasi tutte le culture preistoriche sarde, dalla cultura Ozieri, Sub-Ozieri, Monte Claro, Campaniforme e Bonnanaro, che aveva accompagnato la vita dei paleosardi per tutto il III millennio a.C., scompare nei primi secoli del II millennio, intorno al 1900 a.C. Ritroveremo qualche raro vaso su piedi soltanto nei contesti del Bronzo finale intorno al 1000 a.C. Ricompare invece il tegame, sia a pareti alte che a pareti basse, spesso con ansa a nastro che si imposta tra l'orlo e il fondo, abbracciando l'intera altezza del vaso.

Il primo periodo del Bronzo medio, che inizia intorno al 1900 a.C., è caratterizzato dalle ceramiche di *facies* Sa Turricula, che prendono il nome dal contesto abitativo di Sa Turricula presso Muros, e che si ritrovano all'interno di protonuraghi quali Talei di Sorgono, Fruscos di Paulilatino, Sa Fogaia di Siddi, nelle tombe di giganti a struttura dolmenica come Thomes di Dorgali, Li Lolghi e Monte S'Ape. Continuano ad essere presenti le tazze troncoconiche, i vasetti a calamaio. Si diffondono ciotole carenate, tazze e ollette a spalla rientrante, teglie con pareti basse o alte. I vasi sono spesso provvisti di anse a gomito con sopraelevazione asciforme o a forma di corna, oppure di anse ad anello talora insellato. Come ceramiche da fuoco compaiono i bollitoi cilindrici con listello interno e collo everso. Le decorazioni, abbastanza



36

34. *Ciotola emisferica con presina forata*, Cultura del vaso campaniforme, Eneolitico, III millennio a.C.
terracotta, h 7,5 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Nella tomba di Marinaru (Sassari), una fase più antica, con ceramiche decorate, era distinta stratigraficamente da una più recente con vasi privi di decorazione come questo raffigurato.

35. *Vaso a botticella*, Cultura del vaso campaniforme, Eneolitico, III millennio a.C.
terracotta impressa, h 12 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il vaso a botticella, ansato, con ricca e complessa decorazione a pettine, è stato rinvenuto nella Grotta di Corongiu Acca I di Villamassargia.

36. *Vaso tripode*, Cultura Bonnanaro, Bronzo antico, 2200-1900 a.C.
terracotta, Ø 22 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il tripode, con vasca carenata e ansa a gomito sopraelevato, proviene da Is Calitas, presso Soleminis.

rare, si limitano ad essere presenti su grandi ciotole carenate, in forma di listelli verticali sulla spalla, oppure di grosse bugne accoppiate.
La tomba di giganti di San Cosimo di Gonnosfanadiga ha restituito il contesto eponimo di un aspetto culturale inquadrabile nel Bronzo medio II, tra il 1600 e il 1300 a.C., che si ritrova anche in altre tombe di giganti come quelle di Tamuli di Macomer, Palatu-Birori, Selene I di Lanusei, e in protonuraghi tra cui quelli indagati di Brunku Madugui di Gesturi, Friarosu di Mogorella e Su Mulinu di Villanovafranca. Il contesto è caratterizzato da una pisside, di forma bitroncoconica, con orlo a tesa interna, con due anse ad anello insellato o a gomito apicato, decorata con motivi plastici: cordoni verticali alternati a bugne, fasce a zig-zag, schemi metopali a scacchiera con fasce decorate alternate a fasce lisce, oppure con file di triangoli campiti a piccoli punti o a pettine strisciato. Alcuni frammenti riportabili a questa fase erano nello strato più antico del cortile B del nuraghe Arrubiu di Orroli, che costituiva il vespaio di pietre posto al di sopra della roccia naturale. Durante la costruzione dello stesso nuraghe, avvenuta tra la fine del Bronzo medio e gli inizi del Bronzo recente, venne frantumato, forse a scopo rituale, un alabastron miceneo datato intorno al 1400 a.C. attribuibile alla produzione del Tardo Elladico III A, che è finora il più antico reperto ceramico miceneo rinvenuto in Sardegna. Una ciotola carenata e frammenti di vasi a tesa interna con decorazione metopale sono stati



37. *Vaso tripode*, Cultura Bonnanaro, Bronzo antico, 2200-1900 a.C.
terracotta, h 39 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il tripode, con vasca emisferica, piedi trapezoidali e ansa a gomito sopraelevato, proviene da Corona Moltana, presso Bonnanaro.

37



38

38. *Tazza carenata monoansata*, Cultura Bonnanaro, Bronzo antico, 2200-1900 a.C.
terracotta, h 15 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il manufatto proviene da Corona Moltana, presso Bonnanaro.

39. *Olletta globulare, facies* di San Iroxi, Bronzo antico, inizi II millennio a.C.
terracotta, h 18 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proviene dalla domus de janas IV di Fanne Massa, presso Cuglieri.

40-41. *Vaso tripode, facies* di San Iroxi, Bronzo antico, inizi II millennio a.C.
terracotta, Ø 18 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il tripode, su corti piedi cilindrici (mancanti), con ansa a nastro solcata da profonde incisioni, terminante in bugne sopraelevate rispetto all'orlo, anch'esso decorato con piccole bugne, proviene dalla tomba III della necropoli di Anghelu Ruju.



39

rinvenuti nello scavo di una fornace per ceramiche, a Cuccuru Cresia Arta presso Soleminis, costituita da due camere comunicanti, scavate nella roccia, una a pozzo, per la combustione, l'altra, meno profonda, per la cottura dei vasi. I campioni di reperti analizzati, riferibili ad un arco cronologico dal Bronzo medio II al Bronzo finale, sono risultati molto omogenei nella tipologia dell'impasto con particolare riferimento alla composizione mineralogica e petrografica che risulta compatibile con le argille del posto; ciò suffraga la tesi che i due ambienti sopradescritti si riferiscano ad una fornace che produceva in loco ceramiche, utilizzando le argille locali. Altre forme di questo periodo sono documentate nella tomba di giganti di San Cosimo presso Gonnosfanadiga: bicchieri troncoconici con prese a lingua, boccali quasi cilindrici con rigonfiamento mediano, tazze carenate con ansa impostata sulla spalla come quella di Cuccuru Cresia Arta, un'olla globulare con orlo distinto appiattito e scodelle a spalla arrotondata in ceramica grigio nerastra derivata dalla ceramica minia tardoelladica.
Tra la fine del XIV e il corso del XIII secolo a.C., nella Sardegna centro-settentrionale, cominciano a diffondersi tegami decorati a pettine nella parete interna, utilizzati, probabilmente, per sfornare particolari focacce decorate. La sintassi decorativa è costituita, sulla parete interna, da motivi lineari, a zig-zag, metopali; sul fondo, invece, si hanno soprattutto motivi radiali. Dal nuraghe Albucciu di Arzachena proviene una spiana con l'impronta di un fondo di canestro. Altri grandi dischi dovevano avere sia funzione di coperchio sia di piano di cottura per focacce. Queste ceramiche decorate a pettine sono attestate, oltre che in nuraghi semplici come il Chessedu di Uri, anche in nuraghi complessi come quelli di Lugherras di Paulilatino, La Prisciona di Arzachena, Santu Antine di Torralba, Santa Barbara di Macomer, Monte Idda di Posada. Frammenti di tegami decorati a pettine impresso e strisciato erano presenti nella fase di fondazione del corpo trilobato del nuraghe Losa-Abbasanta.

Età del bronzo recente

A partire dal 1300 a.C., nell'Età del bronzo recente, nell'Italia meridionale, alla ceramica Appenninica – caratterizzata da ricche decorazioni a nastri campiti formanti meandri, spirali, zig-zag, ottenute ad incisione, excisione e impressione – subentra quella Subappenninica, priva di decorazione. Si intensificano i contatti con i Micenei che in questo periodo, al culmine della loro magnificenza, danno vita ai contesti del Tardo Elladico III B e di parte del Tardo Elladico III C, fortificano con nuove mura le loro città ed estendono i loro traffici alle coste della Sicilia meridionale, in direzione della Sardegna e della Spagna. Il nuraghe Antigori di Sarroch, situato nel golfo di Cagliari, diventa un centro importante: vi è stata trovata ceramica del Peloponneso, di Creta e di Cipro assieme a ceramica locale, di imitazione micenea, lavorata al tornio lento e dipinta. Alla ceramica pseudominia che viene prodotta nei centri dell'Italia meridionale,



40



41



42

corrisponde nella Sardegna centro-meridionale la cosiddetta ceramica grigio ardesia o grigio sarda, d'impasto depurato e superfici ben lucidate, le cui forme caratteristiche sono scodelline con risega nella parete interna, scodelloni con orlo ingrossato e spigolo nella parte interna, conche con orlo ingrossato e sagomato più o meno rientrante, sottolineato all'esterno da risega, vasi con collo distinto, brocchette con ansa a bastoncello. La ceramica grigia, prodotta in Sardegna in questo periodo, tra il 1300 e il 1200 a.C., è stata trovata a Kommòs (Creta) e, recentemente, a Cannatello in Sicilia assieme a reperti micenei, ciprioti e maltesi. In diversi siti nuragici sono stati trovati tesoretti, conservati in olle e scodelloni, che costituivano la riserva bronzea, depositata spesso, sotto la protezione della divinità, nei santuari, che in questo periodo assumono grande importanza, concentrando, forse, anche il potere economico e politico. Il vaso-ripostiglio rinvenuto nel santuario di Funtana Coberta di Ballao è un'olla di forma globulare con orlo ingrossato a sezione triangolare e con due anse verticali a nastro ponte, contrapposte, impostate sulla massima espansione della circonferenza. Quest'olla conteneva numerosi oggetti di bronzo da rifondere perché mal riusciti o spezzati, asce piatte a margini rettilinei, asce piatte con spuntoni laterali, rifiuti di lavorazione, frammenti di lame ritorte, frammenti di lingotti e di spade votive spezzate. Tra i resti di lingotti che facevano parte del ripostiglio, numerosi frammenti sono riconducibili al tipo *oxhide* (= a forma di pelle di bue), che quasi tutti gli studiosi concordano nel pensare provenga da Cipro e che, in base ai dati di cui si dispone, finora, si può ritenere che sia andato fuori produzione e commercio molto prima della fine dell'Età del bronzo. Vasi analoghi a quello di Funtana Coberta sono stati rinvenuti nella capanna 4 del nuraghe Brunku Madugui a Gesturi, nella torre F del nuraghe Antigori di Sarroch, nella torre A del nuraghe Arrubiu di Orroli, nel nuraghe Su Nuraxi di Barumini, nel nuraghe Su Sonadori di Villasor. Due olle dello stesso tipo, con orlo ingrossato a sezione triangolare, provengono dalla tomba megalitica di Perda 'e Accuzzai di Villa San Pietro dove erano associati ad un vago di pasta vitrea a forma di rosetta simile a quello rinvenuto nel nuraghe Antigori in stretta associazione con il materiale miceneo della fase III B/C. Un'olla affine era anche tra i vasi nuragici trovati a Creta (a Kommòs, Festòs) e datati tra la fine del XIV e la prima metà del XIII secolo a.C., in associazione con conche tipiche del Bronzo recente sardo e brocche con ansa a bastoncello che parte dall'orlo. Altri ripostigli con bronzi da rifondere provengono da vari contesti, per lo più sacri, della Sardegna. Nel santuario di Sant'Anastasia di Sardara è stato trovato uno scodellone con lingotti di rame nella capanna 1, che era situata alle spalle del pozzo sacro, come a Funtana Coberta. Nello stesso santuario, un orcio, rinvenuto nella sala del Consiglio, conteneva 25 manufatti in bronzo, tra cui armi e utensili da lavoro integri e rotti. Nel nuraghe Albucciu di Arzachena è stato trovato un ripostiglio di bronzi all'interno di un'olletta con breve colletto distinto e con ansa tipo *Kommos*. Sotto il pavimento della capanna 135 del villaggio di Su Nuraxi di Barumini, una serie di pozzetti



43

42. *Olla*, Cultura nuragica, *facies* di San Cosimo, Bronzo medio II, 1600-1300 a.C.
terracotta, h 30 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
L'olla presenta un orlo a tesa interna e due anse ad anello; è decorata con motivi plastici a cordoni verticali alternati a bugne. Proviene da Gonnosfanadiga, tomba di giganti di San Cosimo.

43. *Conca*, Cultura nuragica, Bronzo recente, 1300-1200 a.C. circa
terracotta, h 15 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La conca, con orlo ingrossato, rientrante, sottolineato all'esterno da risega, proviene dal nuraghe Antigori di Sarroch.



44

44. *Olla globulare*, Cultura nuragica, Bronzo recente, 1300-1200 a.C. circa terracotta, h 31 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
L'olla con orlo ingrossato, anse a nastro ponte, contrapposte, impostate sulla massima espansione della circonferenza, presenta superfici abrase, appena lisciate. Era un ripostiglio di bronzi da rifondere che conteneva frammenti di lingotti in bronzo *oxhide* (= a forma di pelle di bue), di spade votive, scarti di fusione, rifiuti di lavorazione, oggetti mal riusciti in cui si riconoscono lame, asce piatte, asce piatte con spuntoni laterali molto accentuati, per un totale di 20,57 kg. Proviene dal tempio a pozzo di Funtana Coberta, presso Ballao.

45. *Scodella su fornello a ferro di cavallo*, Cultura nuragica, Bronzo finale, 1125-900 a.C. terracotta, h 24 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Manufatto proveniente dal nuraghe don Michele di Ploaghe.



45

votivi ha restituito diverse coppette emisferiche con fondo ombelicato e ciotole carenate che erano utilizzate per contenere pasti sacri, offerti come sacrificio di fondazione. Le stesse forme sono state trovate nello strato IV della torre C del nuraghe Antigori di Sarroch in associazione con la ceramica grigio ardesia tipica di questo periodo.

Età del bronzo finale

Intorno al 1200 a.C. una serie di avvenimenti importanti, tra cui l'attacco dei popoli del mare, sconvolgono gli equilibri nel Mediterraneo. A seguito di terremoti accompagnati da incendi e carestie, i grandi centri di potere micenei vengono distrutti. Nella fase successiva del Tardo Elladico III C (tra 1200 e 1100 a.C.) Micene cerca di riorganizzarsi, riprende i contatti con i siti pugliesi, calabresi e sardi dove si producono anche ceramiche di imitazione. A Barumini fittili micenei del Tardo Elladico III C sono stati trovati nei vani 17 e 23 delle capanne a sviluppo centripeto numeri 11 e 20. Altri fittili di imitazione locale sono stati trovati nei nuraghi Domu 'e S'Orku, Is Baccas di Sarroch e Nastasi di Tertenia.
Nella fase che definiamo del Bronzo finale, inquadrata tra il 1125 e il 900 a.C., la civiltà nuragica è al massimo dello splendore. I nuraghi modificano la loro funzione, i villaggi si espandono e i santuari diventano sempre più ricchi. Comincia in questa fase la produzione della bronzistica figurata. Le ceramiche, per lo più ancora inornate, iniziano, almeno in un secondo tempo, ad arricchirsi di

nuovi motivi esornativi: a punzonature, incisioni lineari, foglioline e coppelline impresse, a spina di pesce, soprattutto sulla base delle anse di vasi askoidi. Le anse in qualche raro caso presentano anche motivi plastici in bassorilievo, talora raffiguranti animali. È tipico di questo periodo il vaso ovoide, a colletto, con anse a gomito rovescio, assieme a scodelloni a spalla rientrante e anse verticali. Compaiono le ciotole carenate con pareti da rientranti a verticali e accenno di orlo distinto. Appaiono pintadere decorate che servivano per imprimere la decorazione nel pane prima della cottura, fornelli fittili a ferro di cavallo con tre appendici interne per sostenere i vasi. Nuovi anche i vasi "alambicco", come quello del nuraghe Nastasi di Tertenia, o del nuraghe Arrubiu di Orroli provvisti, all'altezza della spalla, di un alto listello esterno nel quale si raccoglieva il liquido che si fosse condensato nel coperchio. Un altro vaso con listello esterno, ma a forma di borraccia, stava in una buca scavata in un banco di caolino al centro della camera della torre A del nuraghe Arrubiu: la sua presenza è stata interpretata come rito di fondazione in occasione del riutilizzo del vano durante il Bronzo finale. Nello stesso nuraghe la presenza di un alare nel cortile è stata messa in relazione al rinvenimento di forme legate al rituale del banchetto quali una brocchetta in ceramica grigia, connessa forse al consumo di bevande pregiate, forse vino, e un boccale con grande ansa; al rituale del banchetto si riallacciano anche la grande borraccia quadriansata della torre A e un'olla a colletto, in quanto collegabili tutti alla consumazione comune di arrosti e bevande inebrianti. La forma troncoconica degli alari è molto discussa: è infatti simile a quella dei pesi da telaio utilizzati anche nel Nord Italia. In relazione alla produzione di tessuti, continua ininterrotta la presenza di fusaiole e rocchetti per il filo, che proseguirà per tutta la civiltà nuragica. Altra forma nuova è la brocca askoide che, al contrario della



46



47

brocca vera e propria, assume orlo obliquo anziché orizzontale e collo eccentrico, la nuova forma è sicuramente più funzionale al versare liquidi rispetto alle brocche della fase precedente. La forma dell'anforetta, comparsa già negli strati tra il Bronzo medio e il Bronzo recente del pozzo sacro di Funtana Coberta presso Ballao, si ritrova con carena più bassa e ansa impostata leggermente al di sotto dell'orlo, in contesti del Bronzo finale, come quelli del nuraghe Sianeddu di Cabras e del villaggio Facc'e Idda di Soleminis, quest'ultimo decorato con incisione ancoriforme. Continuano ad essere presenti i tegami, le scodelle, le ciotole carenate, i vasi a collo, le brocchette con ansa che parte dall'orlo. Rari, ma presenti, i vasi divisi in settori interni. I contesti ceramici di questo periodo, come quelli rinvenuti nel tempio a pozzo di Cuccuru S'Arriu di Cabras, nel vano F di S'Urbale di Teti, nel santuario di Su Monte di Sorradile, nel nuraghe Brunku Madugui di Gesturi, nelle capanne del santuario di Funtana Coberta di Ballao, trovano riscontri nei contesti dell'Ausonio II delle Eolie.

Età del ferro

All'inizio dell'Età del ferro, in una fase definita Geometrico, compresa tra il 900 e il 750 a.C., in diversi villaggi e nuraghi, quali Palmavera di Alghero, Su Mulinu di Villanovafranca, Genna Maria di Villanovaforru, Su Nuraxi di Barumini, Sant'Antine di Torralba, nonché nei grandi santuari come Santa Vittoria di Serri e Sant'Anastasia di Sardara, si formano stipi votive con offerte, connesse probabilmente con i rituali propiziatori del ciclo agrario, costituite per lo più da bronzi e lucerne. Le lucerne sono del tipo a cucchiaio o a piattello con pareti carenate, talora decorate sul bordo a cerchielli a occhio di dado, come l'esemplare che viene dal deposito votivo della Grotta Pirosu di Santadi. In questo periodo le ceramiche si arricchiscono di decorazioni anche complesse, che tendono ad invadere la superficie del vaso. I vasi askoidi, simili a quelli della fase precedente, assieme ad un nuovo tipo con bocca stretta, quasi sempre obliqua, sono adornati da decorazioni sempre più complesse come la brocchetta da Villanovaforru. Compaiono i vasi piriformi con falso beccuccio decorati a tratteggio e a occhio di dado. In un esemplare proveniente da Sardara è raffigurata l'immagine stilizzata di un nuraghe realizzata con incisioni e impressioni di cerchielli a occhio di dado. Dal nuraghe Piscu di Suelli proviene un'olletta a collo, decorata a cerchielli a occhio di dado, con 4 ansette a bastoncello accoppiate. Diventano più frequenti i vasi cosiddetti "bollilatte" con grande ansa a gomito rovescio, che sarà presente anche nella successiva fase orientalizzante, e i bracieri dotati di listelli interni e, in qualche caso, come quello del nuraghe Palmavera di Alghero, anche di piedi. Compaiono grandi ziri con anse a "x" per contenere le derrate, che, nel caso dell'esemplare del circolo B di Li Muri presso Arzachena, erano sepolti fino all'orlo sotto il pavimento del vano. Continuano ad essere presenti le olle ovoidi con breve colletto e due anse a gomito rovescio, le scodelline emisferiche anche con manico sopraelevato, le ciotole carenate, le pintadere decorate. Le ceramiche erano così preziose che venivano restaurate con grappe di piombo, come documentano lo ziro trovato nel villaggio di Facc'e Idda di Soleminis, le brocche askoidi provenienti da Su Nuraxi

46. *Vaso "alambicco"*, Cultura nuragica, Bronzo finale, 1125-900 a.C.
terracotta, h 22 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
È provvisto, all'altezza della spalla, di un listello esterno nel quale si raccoglieva il liquido che si fosse condensato nel coperchio.
Proviene dal nuraghe Nastasi di Tertenia.

47. *Vaso a scomparti con presina forata*, Cultura nuragica,
Bronzo finale, 1125-900 a.C.
terracotta, h 8,5 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proviene dal nuraghe Genna Maria di Villanovaforru.



48

di Barumini e dal nuraghe La Prisciona di Arzachena, decorato a cerchielli a occhio di dado alla base dell'ansa, e le ciotole carenate dal villaggio di Genna Maria di Villanovaforru.

Intorno all'VIII secolo a.C., dopo la fondazione delle città fenicie sulla costa (Tharros, Nora, Sulci, Bithia, Karalis) si delinea un quadro complesso di rapporti, scambi, mutuazioni di stili e tecniche tra i nuragici e le popolazioni che stavano ad Oriente, soprattutto greci. Capita sempre più spesso di trovare insediamenti in cui alla ceramica locale, assieme ai vasi d'importazione fenicia e greco-orientale, si accompagna la ceramica d'imitazione fenicia, o, al contrario, insediamenti fenici, come Sulci, in cui, assieme alla ceramica fenicia, si trova quella d'imitazione nuragica. La presenza di forme ceramiche d'imitazione fenicia e di figulina dipinta, ispirata a forme orientalizzanti, documenta una trasformazione delle botteghe indigene che presuppongono una committenza, sempre più, di tipo "aristocratico". In questa fase, definita orientalizzante, le ceramiche di produzione nuragica assumono decorazioni più complesse: cerchielli, occhi di dado,



49



50

falsa cordicella. Compare la decorazione dipinta e plastica, anche figurata. Continua l'uso dei cosiddetti "bollilatte" e degli scodelloni lenticolari con ansa verticale, forme che nel vano 17 del villaggio di Genna Maria di Villanovaforru erano associate ad uno ziro con anse ad "x" e a vasi askoidi con collo stretto ed ansa a bastoncello. A questo periodo è attribuita anche la raffinata brocca askoide proveniente da Monte Cao presso Sorso, decorata con sottili fasce di trattini e impressioni a occhio di dado: la sua forma, col corpo basso e schiacciato disposto orizzontalmente, stretto collo verticale e grande ansa a ponte, è pressoché identica a quella di un vaso nuragico di bronzo proveniente dal nuraghe Ruju di Buddusò, dove all'attacco dell'ansa è presente un motivo a palmetta di ispirazione fenicia diffuso in Etruria. Qui si rinvengono diversi vasi askoidi, alcuni d'importazione sarda, altri di imitazione locale. Una brocchetta simile a quella di Monte Cao è stata trovata a Creta in una tomba del sito di Kaniale Tekkè e frammenti di anse decorate sono stati trovati negli strati più antichi di Cartagine. Si suppone che contenessero liquidi particolari. Sotto l'influsso di ceramica dall'Eubea compare la decorazione dipinta su brocche askoidi da Sardara e da Barumini. Si diffonde l'uso di secchielli, come quello con decorazione dipinta da Sardara, o il cestello con versatoio dal nuraghe Nastasi di Tertenia, o il portabrace-proteggi fiamma dal villaggio di Genna Maria di Villanovaforru, di fiasche scanalate con fori passanti per la sospensione, come quella da Monte Olladiri presso Monastir decorata con bande a spina di pesce, occhi di dado e stampigliatura ottenuta con punzone quadrato con al centro una "x", di tazze con ansa sull'orlo come quelle di Monte Olladiri di Monastir, di catini come quelli del nuraghe Piscu di Suelli. In questo periodo a Bruncu Mogumu di Sinnai, sulla cima di una collina con tracce di un precedente luogo sacro nuragico, si costruisce un edificio di culto con due ambienti, racchiuso in un'area recintata, all'interno del quale, assieme ad una cote litica, in una sorta di nicchia, erano impilati due vasi in ceramica figulina: una brocca askoide dipinta a fasce e un catino con decorazione dipinta a ditate, anche nella parete interna, e con sintassi metopale. I vasi, utilizzati forse nel corso di sacrifici, erano probabilmente legati alla liturgia dell'acqua. Il contesto è datato da un frammento di brocca fenicia, trovato a contatto con il piano roccioso su cui è stato impostato l'edificio. Nello strato formatosi nell'ultimo momento di vita della costruzione prima del crollo, invece, erano presenti scodelloni lenticolari con ansa verticale, simili a quelli rinvenuti nell'emporio di Sant'Imbenia di Alghero, in strati databili tra il IX e il VII secolo a.C. e, inoltre, in questo strato erano presenti forme ceramiche con orli che imitavano quelli dei vasi fenici.

L'imitazione delle forme e delle tecniche allogene si intensifica nei secoli successivi fino alla presa di potere di Cartagine, nel 510 a.C., che determina la fine della civiltà nuragica.



51



52

48. *Lucerna a cucchiaio*, Cultura nuragica,
Età del ferro, 900-750 a.C.
terracotta, lungh. 16,5 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proviene dal nuraghe Palmavera di Alghero.

49. *Lucerna a piattello*, Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C.
terracotta, lungh. 12 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Questa lucerna, con pareti carenate e presa a linguetta,
è stata rinvenuta nella Grotta santuario Pirosu Su Benatzu,
presso Santadi.

50. *Lucerna a piattello*, Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C.
terracotta impressa sul bordo, lungh. 14 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La lucerna, con pareti carenate decorate sul bordo a cerchielli a occhio di dado, proviene dalla Grotta santuario Pirosu Su Benatzu, presso Santadi.

51. *Borraccia*, Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C.
terracotta, h 12 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il vaso è caratterizzato da collo a imbuto nettamente distinto, corpo compresso, doppia coppia di prese forate verticalmente impostate sulla spalla, fondo piatto.

52. *Vaso quadriansato*, Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C.
terracotta impressa, h 10 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il vasetto a collo imbutiforme, nettamente distinto, sottolineato da risega, con quattro anse verticali contrapposte, decorato a cerchielli a occhio di dado impressi sotto il collo e sulle anse, proviene dal nuraghe Piscu di Suelli.

53. *Vaso piriforme*, Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C.
terracotta graffita e impressa, h 16,5 cm, Cagliari Museo Archeologico Nazionale.
Vaso piriforme con falso colatoio e due bugne per lato. La spalla del vaso è decorata da bande verticali che alternano zig-zag, cerchielli, trattini orizzontali disposti in maniera simmetrica a partire dal centro del colatoio. Proviene da Sant'Anastasia di Sardara.



53



54-56. *Vaso*, Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C.
terracotta graffita e impressa, h 32 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il vaso piriforme, con falso colatoio e due anse, presenta una decorazione ad incisione ed impressione che invade la superficie del vaso. Bande verticali di zig-zag, cerchielli, trattini orizzontali sono disposti in maniera simmetrica a partire dal centro del colatoio.
Proviene da Sant'Anastasia di Sardara.



56

54

55



57



57-58. *Brocca askoide*, Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C.
terracotta, h 23 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Questa brocca askoide a collo distinto e bocca trilobata, ansa a bastoncello con beccuccio, proviene da Sant'Anastasia di Sardara.

58



59

59. *Bollilatte*, Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C. terracotta, h 23 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Il bollilatte, con grande ansa a gomito rovescio, poggia su un braciere che presenta un lungo manico a bastoncello e tre listelli interni. Proviene dal nuraghe Palmavera di Alghero.

60. *Braciere su piedi con due anse e tre listelli interni*, Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C. terracotta, h 13 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".



60



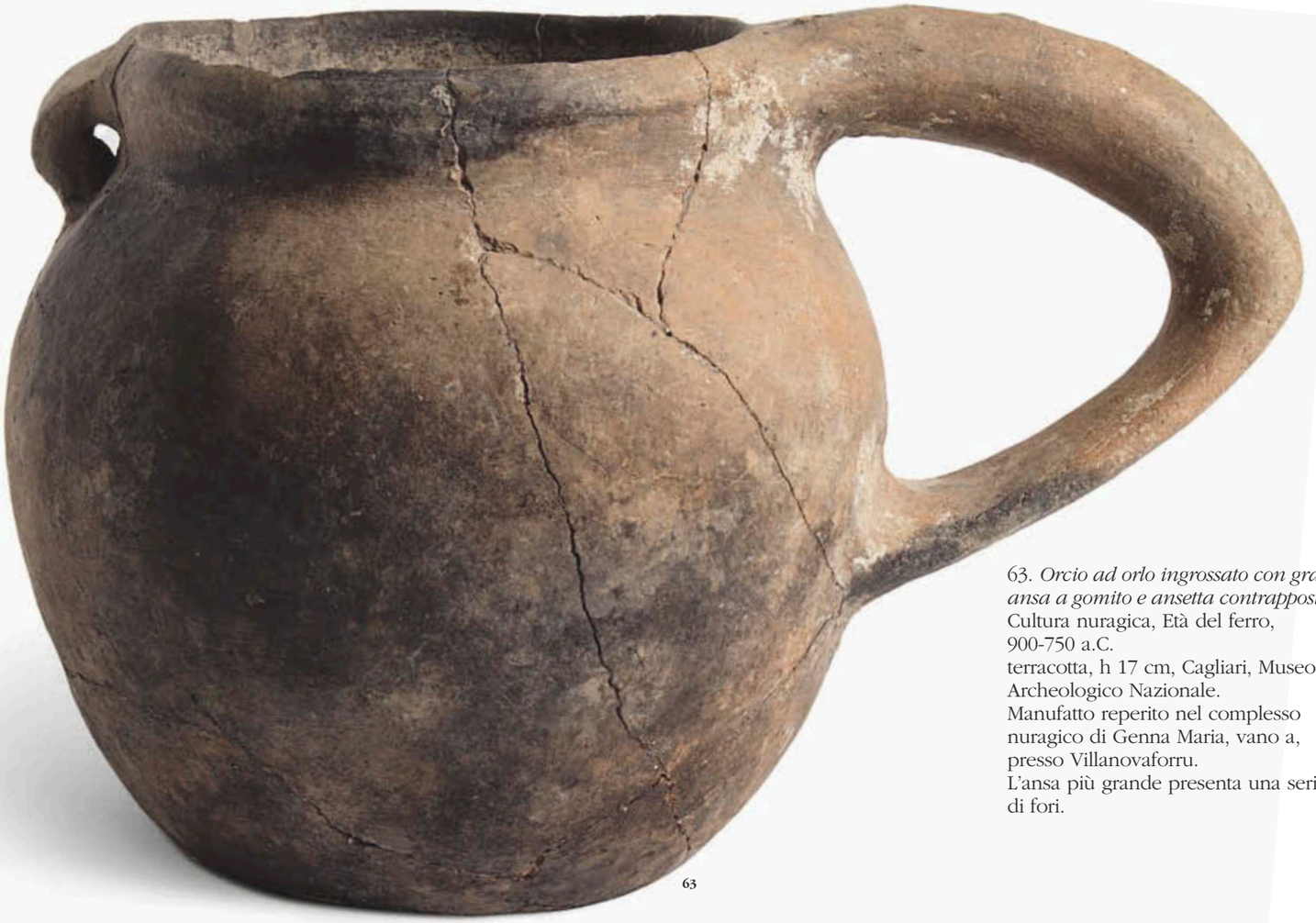
61

61. *Vaso carenato con versatoio e manico trasversale*,
Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C.
terracotta, h 17 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".



62

62. *Proteggi fiamma, con manico a bastoncello*,
Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C.
terracotta, h 21 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Manufatto reperito nel complesso nuragico di Genna Maria presso Villanovaforru.



63

63. *Orcio ad orlo ingrossato con grande ansa a gomito e ansetta contrapposta*,
Cultura nuragica, Età del ferro,
900-750 a.C.
terracotta, h 17 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Manufatto reperito nel complesso nuragico di Genna Maria, vano a, presso Villanovaforru.
L'ansa più grande presenta una serie di fori.



64-65. *Brocca askoide*, Cultura nuragica, Età del ferro, 900-750 a.C. terracotta graffita e impressa, h 19,5 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Brocca askoide, con collo stretto ed ansa a bastoncello, decorata con sottili fasce di trattini e impressioni a occhio di dado.
La sua forma, col corpo basso e schiacciato disposto orizzontalmente, stretto collo verticale e grande ansa a ponte, è pressoché identica a quella di un vaso nuragico di bronzo proveniente dal nuraghe Ruju di Buddusò, dove all'attacco dell'ansa è presente un motivo a palmetta di ispirazione fenicia diffuso in Etruria. Proviene da Monte Cao, presso Sorso.

64





La ceramica del periodo fenicio, punico e romano

Raimondo Zucca

La ceramica e coroplastica del periodo fenicio

La ceramica del periodo fenicio e punico della Sardegna, comprendendo in tale termine anche la produzione coroplastica, principia ad essere oggetto di studio a partire dalle ricerche pionieristiche del Canonico Giovanni Spano intorno alla metà del secolo XIX, benché l'attenzione verso i prodotti vascolari, in gran parte provenienti dalla necropoli meridionale di Tharros, sia indirizzata alle terrecotte figurate ed alle ceramiche ioniche e attiche piuttosto che a quelle puniche.

Gli scavi delle necropoli di Nora e di Tuvixeddu (Karales) consentono, tra il tardo Ottocento e i primi del Novecento, grazie alle indagini di Giovanni Patroni e Antonio Taramelli, di redigere la prima seriazione delle ceramiche essenzialmente cartaginesi dei corredi funerari norensi e caralitani, benché siano segnalate ceramiche fenicie, quali le numerose brocche con orlo espanso dalle necropoli di Tharros, confluite nella collezione di Efisio Pischedda di Oristano e di Othoca.[1]

Intanto in Sardegna era stata avviata la razionale serie di campagne di scavo archeologico nei principali siti fenici e punici, nel quadro delle iniziative portate avanti dall'Istituto del Vicino Oriente dell'Università di Roma, da parte di Sabatino Moscati e dei suoi allievi, in sintonia con le Soprintendenze per i Beni Archeologici della Sardegna ed in particolare con i soprintendenti punicologi Gennaro Pesce e Ferruccio Barreca.

Le acquisizioni di ceramica fenicia e punica, talvolta in associazione con vasellame greco ed etrusco, hanno riguardato le necropoli di Karales (Tuvixeddu e Bonaria), San Sperate, Bidd'e Cresia (Sanluri), Bithia (Domusdemaria), Sulci (Sant'Antioco), San Giorgio (Portoscuso), Monte Sirai (Carbonia), Pani Loriga (Santadi), Monte Luna (Senorbì), Othoca (Santa Giusta), Tharros (necropoli meridionale e settentrionale), Olbia. Per quanto attiene gli abitati devono segnalarsi gli scavi di Karales, Nora, Sulci, Monte Sirai, Neapolis (Guspini), Othoca, Tharros e di numerosi centri rurali.

L'attività di pubblicazione relativa alla ceramica e alla coroplastica è stata, a partire dagli anni Settanta del XX secolo, di vastissima portata, con relazioni di scavo e analisi frontali delle tipologie ceramiche.[2]

Un noto passo di Diodoro inquadra esplicitamente la Sardegna tra le aree mediterranee centro-occidentali (e atlantiche) interessate al fenomeno della colonizzazione fenicia. Le fonti greche, d'altro canto, tuttavia, distinguevano una fase di *emporìa* (commercio) dei *Phoinikes* con gli indigeni, precedente l'età della colonizzazione. Il termine greco *Phoinikes*, in realtà, compendia strutture del commercio e delle interrelazioni con il *milieu* indigeno profondamente diverse tra loro e attribuibili di volta in volta, e non necessariamente in scansione cronologica, ad Aramei, Filistei, Ciprioti, Euboici e *Phoinikes* delle città della Fenicia, in una fase antecedente l'assunzione del potere del re di Tiro sulla regione congiunta dei Tirii e dei Sidonii, ossia nella prima metà del IX secolo a.C., al tempo del re Ithobaal I (887-856 a.C.), fondatore secondo Giuseppe Flavio delle colonie di Botrys in territorio giblita (a nord di Byblos, in Libano) e di Auza nella Libye, ossia nell'Africa maghrebina (Tunisia, Algeria, Marocco). Solamente in questa seconda fase, dunque, appare legittimo riferirsi alla colonizzazione fenicia della Sardegna, con lo sviluppo di insediamenti che, a partire dall'VIII secolo a.C., traducono in ambito occidentale i modi urbanistici di tradizione vicino orientale o più precisamente tiri. La strutturazione delle colonie fenicie in Sardegna è relativa essenzialmente all'arco costiero compreso tra le foci del Flumendosa sul Tirreno e la penisola del Sinis, sulla costa centro occidentale, con due poli principali di concentrazione: il Sulcis, da un lato (con i centri principali di Nora, Bithia e Sulci) e il golfo di Oristano dall'altro, con le colonie di Neapolis, Othoca e Tharros.

L'avvento del dominio di Cartagine in Sardegna, destinato a durare tre secoli, a seguito delle guerre dei Magonidi contro le città fenicie della Sardegna, conclusesi intorno al 510 a.C., comportò una nuova strutturazione degli assetti sociali, economici ed urbanistici della Sardegna, con l'avvento di classi dirigenti cartaginesi nelle principali città dell'Isola e la deportazione di contadini libici nelle campagne isolane per incrementare la produzione cerealicola.

66. *Maschera orrida di modello cartaginese*, inizio sec. V a.C. (particolare della fig. 97).



67



68



69



70

67. *Brocca con orlo espanso*, sec. VI a.C.
terracotta, h 19 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proviene dalla necropoli fenicia di Monte Sirai (Carbonia).

68. *Brocca biconica ad orlo bilobato*, inizio sec. V a.C.
terracotta, h 21 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proviene dalla necropoli fenicia di Monte Sirai (Carbonia).

69. *Brocca a corpo ovoide con collo conico ed orlo trilobato*, sec. V a.C.
terracotta, h 22 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proviene dalla necropoli fenicia di Monte Sirai (Carbonia).

70. *Bruciaprofumi a doppia patera*, sec. VI a.C.
terracotta ingobbiata, Ø max 13 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Proviene dalla necropoli fenicia meridionale di Tharros.

71. *Brocca ad orlo espanso*, fine sec. VII a.C.
terracotta, h 28 cm, Oristano, Antiquarium Arborense.
La brocca, decorata ad ingobbio rosso limitato all'orlo ed al terzo superiore del collo, ed a fasce rosse e nere al centro del corpo, proviene dalla necropoli fenicia settentrionale di Tharros.

72. *Olpe a corpo ovoide*, fine sec. VII a.C.
terracotta, h 19 cm, Oristano, Antiquarium Arborense.
Proveniente dalla necropoli fenicia settentrionale di Tharros.

73. *Brocca a corpo troncoconico rovescio*, sec. VI a.C.
terracotta, h 27 cm, Oristano, Antiquarium Arborense.
Proveniente dalla necropoli fenicia settentrionale di Tharros.

L'avvento di gruppi orientali nei contesti indigeni della Sardegna comportò una rivoluzione tecnologica nel campo dell'artigianato dei figoli.
Se è vero che sin dal Miceneo III A, allo scadere del XV secolo, penetrano nella civiltà nuragica prodotti vascolari micenei torniti e che con il Miceneo III B e III C si attivano *ateliers* locali che imitano i prodotti micenei, talora con l'utilizzo di un tornio lento, solamente con la presenza, dapprima negli *emporia* indigeni quindi nelle fondazioni coloniali, dei *Phoinikes* si attua l'acquisizione da parte degli artigiani in Sardegna dell'uso del tornio veloce.
L'esempio più esplicito è costituito dall'insediamento sardo di Sant'Imbenia (Alghero), che nel corso del IX secolo a.C. ma soprattutto nel successivo VIII rappresenta la struttura di scambio indigena aperta all'elemento levantino, ma forse anche euboico: se, infatti, la documentazione archeologica ed epigrafica ci mostra, nell'ambito del controllo indigeno dell'emporio, una chiara prevalenza di manifatture e modelli orientali, tra cui emerge una componente filistea, d'altro canto è documentata la presenza di materiali euboici (uno *skyphos* a semicerchi penduli della fine del IX secolo a.C., una coppa *à chèvrons* della metà dell'VIII secolo a.C., una *oinochoe*) e corinzi (una coppa Aetòs 666 del 750-730 a.C., una *kotyle* del Protocorinzio antico, della fine dell'VIII secolo a.C.).
Tra le varie tipologie di ceramica levantina si distinguono accanto alle tazze di importazione orientale (*Samaria Ware*), ad anfore a decoro metopale di produzione sulcitana, ad *askoi* a protome zoomorfa, le anfore a sacco, con collo pronunciato ed orlo extroflesso, destinate probabilmente al trasporto di vino locale. Tali anfore denominate "ZITA" o "di Sant'Imbenia" sono documentate anche in contesti indigeni dell'Oristanese (Su Cungiau 'e Funtana di Nuraxinieddu e S'Uraki di San Vero Milis),[3] in Italia centrale, a Cartagine e nell'estremo occidente atlantico dell'Iberia (Huelva, Cadiz).
In attesa di analisi archeometriche delle argille che chiariscano l'unicità o la pluralità dei luoghi di produzione, possiamo ipotizzare che un modello anforario levantino venisse assunto dai figoli sardi per realizzare un contenitore destinato al vino locale da esportare.
Le città fenicie della Sardegna a partire dal 770 a.C., data presumibile della fondazione della più antica di esse, Sulci, sono interessate sia dalle importazioni di ceramica levantina – come le due coppe a labbro distinto di produzione tiria individuate nell'abitato sulcitano da Bartoloni – e di aree coloniali fenicie, sia dalle importazioni greche ed etrusche, sia dalle produzioni locali, derivate specialmente dai modelli orientali, ma anche da vasi greci o tirrenici.
La colonia di Sulci partecipa di questo quadro di scambi, acquisendo, tra il 750 e la metà del VII secolo a.C.,



71 72 73



74



75



76

74. *Candelabro rituale*, inizio sec. V a.C.
terracotta, h 38 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Candelabro rituale con piede a tromba e corpo decorato da protome d'ariete con sette vasetti con testine femminili di profilo. Sul corpo si innalza il fusto sorreggente una lucerna a due becchi. Realizzato al tornio con aggiunte plastiche, ingobbiato e dipinto, proviene dalla necropoli punica di Sulci.

75. *Askòs foggiato a forma di cavallo con cavaliere*, fine sec. VII a.C.
terracotta, lungh. 18 cm, Oristano, Antiquarium Arborense.
L'*askòs* è lavorato al tornio; il cavaliere ha gli arti, i tratti fisionomici della testa (occhi, naso, orecchie e barbetta) applicati. Proviene dalla necropoli fenicia settentrionale di Tharros.

76. *Askòs ornitomorfo*, fine sec. VI-inizio V a.C.
terracotta, lungh. 15 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
L'*askòs* in forma di colomba è realizzato al tornio e ingobbiato; proviene dalla necropoli punica di Sulci.

77. *Brocca ad orlo trilobato*, sec. V a.C.
terracotta, h 16 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Brocca ad orlo trilobato con ansa a "rotelle" all'attacco con l'orlo, derivata da modelli in bronzo di ambito rodio e etrusco, ritrovata a Tharros nella necropoli punica meridionale.

78. *Fiasca da pellegrino*, sec. V a.C.
terracotta, h 20 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
La fiasca, dotata di quattro prese forate per il passaggio di una correggia destinata a sospenderla, decorata da bande anulari concentriche su ognuno dei due lati, è di remota origine levantina ed egizia. Proviene dalla necropoli punica meridionale di Tharros.

manufatti fenici sia di Cartagine sia del "circuito dello Stretto" andaluso-mauritano. Accanto al vasellame fenicio si individua una rilevante, seppur largamente minoritaria, presenza di ceramiche euboiche tardo geometriche di ambito orientale (Eubea-Cicladi) e pitecusano, e di ceramiche corinzie e del Protocorinzio antico, che potrebbe rimandare a quel quadro misto degli scambi dell'arcaismo.
Le città fenicie di Sardegna non mostrano, allo stato delle ricerche, un livello degli scambi fra il 750 e il 650 a.C. paragonabile a quello sulcitano, benché si vada rilevando una presenza di contenitori anforari fenici del "circuito dello Stretto" della seconda metà dell'VIII-metà VII secolo a.C. oltre a Sulci ed ai centri dell'area sulcitana (Monte Sirai, San Giorgio di Portoscuso, San Vittorio presso l'isola di San Pietro), a Nora, Neapolis, Othoca, Mal di Ventre e Olbia e di anfore fenicie, di produzione del Mediterraneo centrale (Cartagine e Mozia, ma forse anche Sardegna) a Nora e a Sarcapos.
Tra gli ultimi decenni del VII e la fine del VI secolo a.C. è attestata una produzione nei centri fenici della Sardegna di una tipica anfora "a sacco" destinata ad essere esportata come contenitore di derrate varie, tra cui carni conservate, ma anche verosimilmente vino, salse di pesce ecc. Tali anfore sono documentate non solo nei porti fenici della Sardegna, ma anche a Cartagine e nei porti etruschi dell'Etruria meridionale.
Al di là della preminente documentazione di produzioni anforarie fenicie delle varie città della Sardegna stanno le *facies* locali di ceramica vascolare da mensa e da cucina e la ceramica rituale dei corredi funerari e di ambito santuariale e di tofet (il recinto sacro per la deposizione delle ceneri, entro urne, di bimbi nati morti o defunti in tenera età).
Nell'ambito degli abitati prevalgono le forme aperte quali piatti, tazze, lucerne a un becco o a due becchi affiancati di tipo fenicio, su quelle chiuse, tra cui spiccano le pentole e le brocche ad orlo circolare o trilobato.
Le necropoli hanno, naturalmente, offerto la più ricca serie di ceramiche integre o ricostruite: non mancano le forme aperte, come i piatti, le coppe, le doppie patere, ancora le lucerne, anche se prevalgono le forme chiuse. Caratteristiche dei corredi fenici sono la brocca ad orlo espanso e la brocca ad orlo bilobato, funzionali la prima all'unzione con olio del defunto, la seconda a libazioni per il morto. Si rileva anche l'assunzione nel repertorio


77


78



79

fenicio di modelli non fenici quali le coppe sulcitane, derivate da prototipi euboici o pitecusani, o il cratere della necropoli di Bithia imitante un modello laconico.
Come si è detto accanto alle produzioni vascolari locali si documenta la circolazione di vasi d'importazione, talora rifunzionalizzati come nel caso dell'olla stamnoide pitecusana, con decoro metopale (720 a.C.), usata come cinerario nel tofet di Sulci.
La coroplastica del periodo fenicio – a parte i vasi plastici, tra cui un cavaliere lavorato al tornio da Tharros, e i vari *askòi* zoomorfi – annovera soprattutto nel corso del VI secolo alcune maschere orride di importazione cartaginese (esemplari di Tharros), placchette rappresentanti la dea col tamburello, protomi virili barbute con la capigliatura e la barba resa "a lumachelle", protomi femminili influenzate dalla plastica greco arcaica.
Per quanto attiene le importazioni ceramiche si noti che le anfore etrusche attestate a Sarcapos, Nora, Bithia, Neapolis, Cornus, Korakodes portus, Ittireddu sono in quantità irrisoria rispetto ai vasi per profumi etrusco-corinzi (*aryballoi* ed *alabastra*) e ai vasi in bucchero. Questi ultimi attestati negli insediamenti fenici mostrano accanto agli onnipresenti *kantharoi* e *oinochoai* (ma anche *kylikes* e *olpai*) le più rare attestazioni delle anforette, marcando un tratto distintivo del circuito dei materiali etruschi in area fenicizzante.
I porti fenici della Sardegna recepiscono ceramiche etrusche prodotte nelle *poleis* dell'Etruria meridionale: è soprattutto il vasellame etrusco-corinzio, circolante tra il 580 e il 540-530 a.C. che ci consente di distinguere le produzioni tarquiniesi (piatti del "Pittore senza graffito" da Sarcapos, Sulci, Othoca, Tharros), da quelle vulcenti prevalenti (coppe del "Pittore delle Code Annodate" e del "Pittore delle Macchie Bianche") e da quelle più tardive ceretane (coppe e coppette del gruppo "a Maschera Umana").
La diffusione del bucchero, dopo i prodromi delle anforette d'impasto a doppia spirale attestate a Nora, Bithia, Sulci tra la fine dell'VIII e il principio del VII secolo a.C., si afferma nei porti sardi verso il 630 a.C. con vasi potori e *oinochoai* di prevalente produzione ceretana, ornati a ventaglietti o a decoro lineare soprattutto a Nora, Bithia ma anche a Tharros. L'*akmé* della circolazione del bucchero si situa tra il 600-590 a.C. e il 560 a.C., ma con successive attestazioni che coprono l'intero VI secolo e la prima metà del V a Nora, con forme lisce attinenti il simposio, di difficile attribuzione di bottega, attestato a Sarcapos, Cuccureddus di Villasimius, Karales, Nora, Bithia, Sulci, Neapolis, Othoca, Tharros e con ampia diffusione nell'entroterra.
Se spostiamo l'attenzione sui materiali ceramici greco-arcaici, osserviamo che a parte un poco rilevante quantitativo di ceramiche corinzie e laconiche, i centri fenici acquisiscono ceramiche attiche a figure nere e a vernice nera e coppe ioniche, prevalentemente di *ateliers* occidentali, insieme ad anfore ateniesi *à la brosse*, corinzie A, chiote, milesie o samie, ionio-massaliote della Magna Grecia e a rare anfore massaliote a pasta micacea con una forbice cronologica estesa tra il 600 e la fine del VI secolo a.C., benché la maggiore concentrazione si attui nel terzo e nel quarto venticinquennio del VI secolo a.C.

La ceramica e coroplastica del periodo punico

Con l'avvento del dominio cartaginese in Sardegna sullo scorcio del VI secolo a.C. e con l'inaugurazione di una politica di monocoltura cerealicola, si attua negli *ateliers* ceramici dell'Isola una vasta produzione di contenitori anforari, rispondenti a due modelli "a sacco" e "a siluro", rispettivamente databili al V-inizi IV e fine V-IV secolo a.C., e destinati a contenere prevalentemente cereali sardi per l'esportazione. Il tipo a sacco del V secolo è documentato, oltreché in tutta l'Isola, in Sicilia, Cartagine e Ampurias. L'altro tipo a siluro del IV secolo appare attestato sia nell'Isola, sia in Sicilia e Nord Africa. Nel III secolo domina nella produzione anforica isolana il tipo "a siluro allungato".
Accanto alle produzioni locali vi è da registrare la circolazione nella Sardegna punica di anfore provenienti dal Nord Africa, dalla Sicilia, da Ibiza e dall'area iberica. Ricerche recenti hanno evidenziato che, accanto alle preponderanti importazioni da area punica, la Sardegna

79. *Lucerna a conchiglia*, sec. V a.C.
terracotta, h 9 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Lucerna a conchiglia, a due becchi, dotata inferiormente di un manico a fusto cilindrico, proveniente dalla necropoli punica di Sulci.

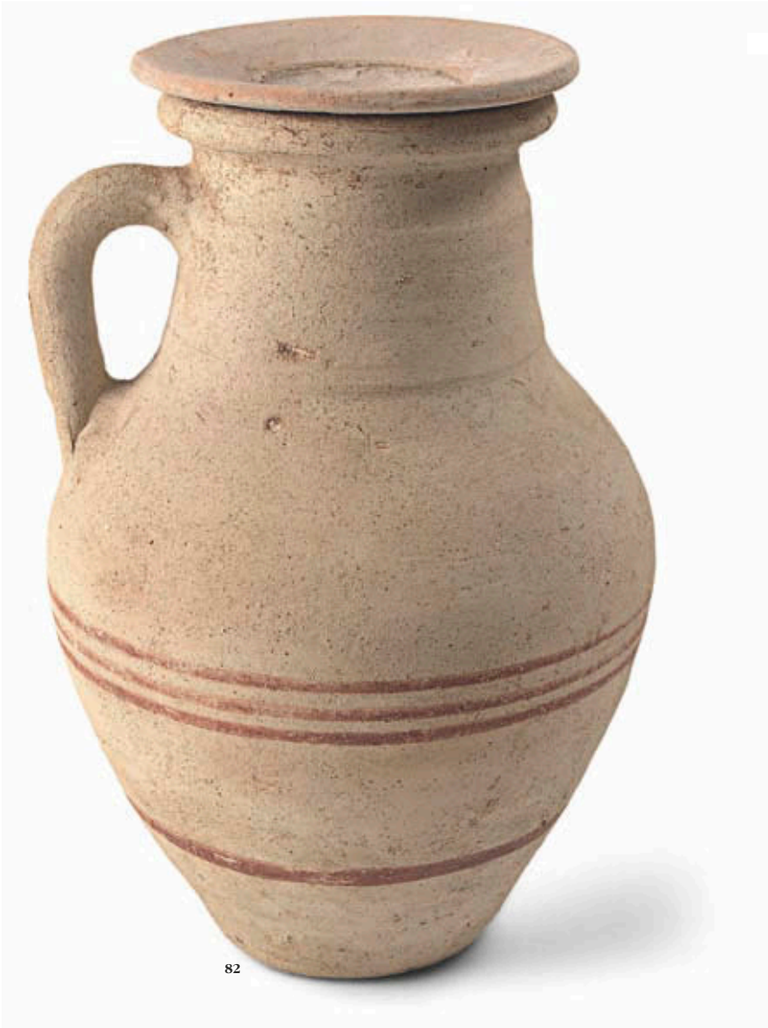
80. *Anfora a collo cilindrico*, sec. V a.C.
terracotta, h 35 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Anfora a collo cilindrico, dotato di risalto mediano, decorato da sottili fasce anulari nere, proveniente dalla necropoli punica di Sulci.

81. *Brocca a corpo ovoide con collo trilobato*, sec. V a.C.
terracotta, h 22 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Brocca a corpo ovoide con collo trilobato, decorata da un motivo stellare bianco inquadrato da fasce verticali dipinte in bianco, proveniente dalla necropoli punica di Sulci.

registra l'arrivo di contenitori anforari, soprattutto vinari, dall'area egea, dalla Magna Grecia, dall'Etruria e da Massalia.
Il vasellame cartaginese della Sardegna da un lato riprende modelli orientali, come la brocca con orlo espanso ancora nel V secolo a.C., i piatti, le coppe, dall'altro innova il patrimonio vascolare attraverso modelli in particolare attici.
In Sardegna il vasellame attico, a figure rosse e a vernice nera, risulta infatti ben diffuso nelle città puniche e in tutto l'entroterra, tra V e IV secolo a.C., con una ricchezza particolare di ceramiche anche di notevole valore artistico a Neapolis, nell'ansa sud orientale del golfo di Oristano.
Artigiani tharrensi, ma anche di altre città come Karales e Santu Teru-Monte Luna (Senorbì) propongono anfore e brocche con una decorazione pittorica che spazia dai più comuni temi fitomorfi a quelli zoomorfi (delfino) alla rappresentazione della figura umana.
Più comune è la traduzione del piatto da pesce attico in una forma di piatto ombelicato a sua volta ispirato ad antichi prototipi levantini.
Il repertorio vascolare attico a vernice nera è ripreso, spesso fedelmente, da artigiani locali che utilizzano una vernice nerastra o anche rossastra con sbavature.
Le terrecotte figurate, frequentissime in santuari urbani e rurali, divengono assai diffuse, con larghe elaborazioni locali su matrici cartaginesi (è il caso delle maschere orride di San Sperate e di Tharros) e greche, in particolare siceliote. Si hanno protomi sileniche, teste muliebri, statuette di dea assisa in trono, figurine di dea stante ammantata ecc.
Rilievo straordinario assume il tipo della dea *kernophoros*, il busto bruciaprofumi della dea Demetra, di ispirazione siceliota con la mediazione di Cartagine, a partire dallo scorcio del IV secolo a.C. Le repliche sono migliaia in particolare in ambito rurale, ma sono note anche in santuari cittadini.
La coroplastica popolaresca ripete modelli orientali siropalestinesi sino ad età romana, talora con l'innesto di stilemi ellenistici. Il ritrovamento più significativo della Sardegna punica è quello del deposito votivo di Neapolis. L'appartenenza di questo complesso a botteghe neapolitane non è stata finora suffragata da specifiche analisi


80

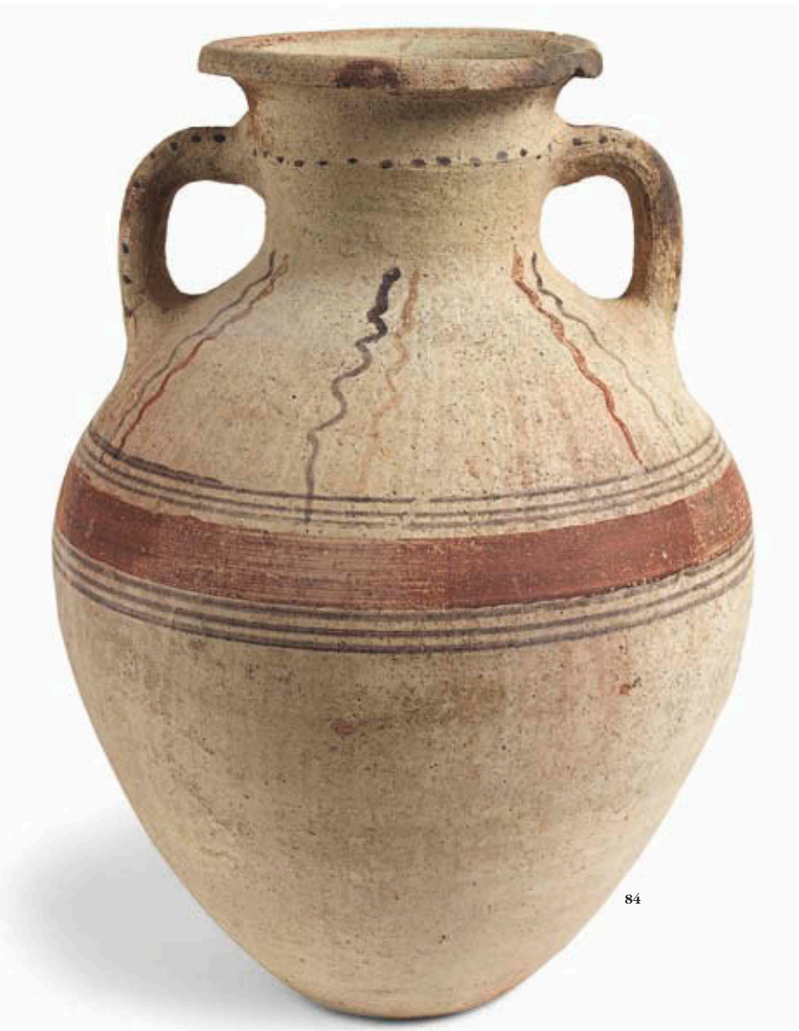

81



82



83



84



85

82. *Urna cineraria*, sec. V a.C.
terracotta, h 23 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Si tratta di un'urna cineraria costituita da una brocca a corpo ovoide con collo a risalto mediano ed ansa impostata sulla spalla e attacco sul risalto; un piattello funge da coperchio.
Proviene dal tofet di Tharros.

83. *Urna cineraria*, sec. III a.C.
terracotta, h 19,5 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Urna cineraria costituita da un'anforetta a corpo cilindrico.
Per coperchio ha un piattello "a bugia".

84. *Anforetta a corpo ovoide*, sec. V a.C.
terracotta, h 25 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Proviene dalla necropoli punica meridionale di Tharros.

85. *Piatto*, sec. V a.C.
terracotta, Ø 16 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Il piatto, decorato da un disco rosso sul fondo e da una serie di fascette anulari concentriche, proviene dalla necropoli punica meridionale di Tharros.



86



87

86. *Anfora ovoide*, sec. V a.C.
terracotta, h 45 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
L'anfora, su piede a spalle oblique, decorata da fasce rosse anulari e da un motivo a fiore di loto su due volute, è stata rinvenuta nella necropoli punica di Monte Luna, presso Senorbì.

87. *Anfora ovoide*, sec. V a.C.
terracotta, h 39 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
L'anfora è decorata da tremuli verticali alternati a fascette ugualmente verticali e da un'iscrizione punica compresa tra fasce anulari rosse. L'epigrafe allude a un'offerta funeraria per il defunto Arim. Proviene dalla necropoli punica di Tuvixeddu, a Cagliari. È realizzata al tornio, ingobbiata e dipinta.

archeometriche, ma l'esame complessivo delle terrecotte e l'analisi autoptica delle argille e dei degrassanti utilizzati fa propendere verso una produzione locale. Le terrecotte, in stato frammentario a causa dell'originario accatastamento e per le condizioni della scoperta, in seguito ad arature a scasso, appartengono a varie categorie: figurine plasmate a mano di devoti sofferenti; figurine al tornio; figurine e protomi a stampo; votivi anatomici (arti, fallo); *pinakes*; frutti; vasi plastici.

La ceramica e coroplastica del periodo romano

La ceramica romana in Sardegna ha suscitato un modesto interesse negli studiosi fino ad anni recenti. Nell'Ottocento e nella prima metà del Novecento le ricerche sulle produzioni vascolari romane d'importazione o di *ateliers* locali sono state limitate, sostanzialmente, alle testimonianze dell'*instrumentum domesticum* inscritto



88



89

88. *Placchetta rappresentante una dea stante con tamburello al petto*, fine sec. VI a.C.
terracotta da stampo, h 19 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La placchetta, d'ispirazione ionica, proviene dalla necropoli punica meridionale di Tharros.

89. *Busto femminile di divinità*, fine sec. VI a.C.
terracotta, h 25 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il piccolo busto, caratterizzato dal klaft egiziano, è la cosiddetta Tanit Gouin, dal nome del primitivo collezionista. Proviene dalla necropoli punica meridionale di Tharros.

90. *Testina di giovinetto con capigliatura sunteggiata dal motivo a cerchielli*, inizio sec. V a.C.
terracotta da stampo, h 7 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proviene dalla necropoli punica di Sulci.

cui si riferiscono le *Inscrizioni figulinarie sarde* di Giovanni Spano del 1875.[4]
Attraverso tali lavori sono resi noti i laterizi, le terrecotte architettoniche, le produzioni anforiche, i vasi da mensa, le lucerne con marchio di fabbrica rinvenute in Sardegna sia di produzione locale, sia soprattutto di importazione durante l'età romana.
L'attenzione frontale alle ceramiche romane della Sardegna fu poi portata da Giovanni Lilliu sia con l'edizione di corredi funerari di necropoli della Marmilla, sia con lo studio sugli insediamenti rurali del territorio di Biora (Serri) del 1947.[5]
La conquista romana della Sardinia e della Corsica (238-237 a.C.), riunite in un'unica provincia nel 227 a.C., non sconvolge gli assetti economici della Sardegna con le sue prevalenti produzioni cerealicole né i traffici con il Nord Africa, benché si profili, specie dopo la conclusione vittoriosa per Roma della II guerra punica, nel 202 a.C., una nuova stagione economica che vede affiancarsi, lungo la rotta Africa-Sardegna, ai precedenti protagonisti sardo-punici, i *negotiatores* romani e italici.
Un segno evidente di questi *emporoi* romani attivi in Sardinia all'indomani della conquista lo cogliamo nelle coppe a vernice nera, dette *Herakleschalen*, della fine del terzo venticinquennio del III secolo a.C. rinvenute a Olbia e dotate in due casi di iscrizioni latine graffite, relative ad un *M. Teio(s)* o *M. Peio(s)* e ad un *L. Oa(---)*, e nella rara ceramica a vernice nera calena, decorata a rilievi, attestata a Karales e a Othoca. Le azioni di rappresaglia militare nei confronti degli *emporoi*, ovvie nei momenti più crudeli del clima bellico, non devono distoglierci dall'analisi dei documenti archeologici che ci mostrano, al contrario, un'ampia circolazione di merci da e per la Sardinia sullo scorcio del III secolo a.C., e, soprattutto, nel mezzo secolo tra la fine della II guerra punica e la distruzione di Cartagine del 146 a.C., ma anche successivamente nell'ambito dei rapporti tra la provincia Africa e la Sardinia, da un lato e tra l'Italia e la Sardinia dall'altro.
Con la costituzione del principato augusteo, a partire dal 27 a.C., anche la Sardinia, dopo i turbolenti tempi delle guerre civili, conosce la *pax romana* che assicura uno sviluppo economico generalizzato. Le importazioni ceramiche dalla penisola italica, dalla Gallia, dall'Iberia e dall'Africa assicurano ai Sardi una vasta produzione vascolare standardizzata che attiva le imitazioni da parte dei figoli locali.
Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis historia*[6] menziona una qualità di argilla sarda, esportata dalla Sardinia per essere utilizzata per la pulitura delle vesti candide non essendo adatta per quelle policrome.
Il dato è comunque importante in quanto ci documenta l'estrazione dell'argilla in cave della Sardinia seppure per un utilizzo nelle *fullonicae* (tintolavanderie) dell'antichità.
Naturalmente altrettanto numerose dovettero essere le cave di argilla che alimentarono la produzione di vasellame, di laterizi e di terracotte della Sardegna romana, anche in continuità con le tradizioni dei figoli del periodo punico.

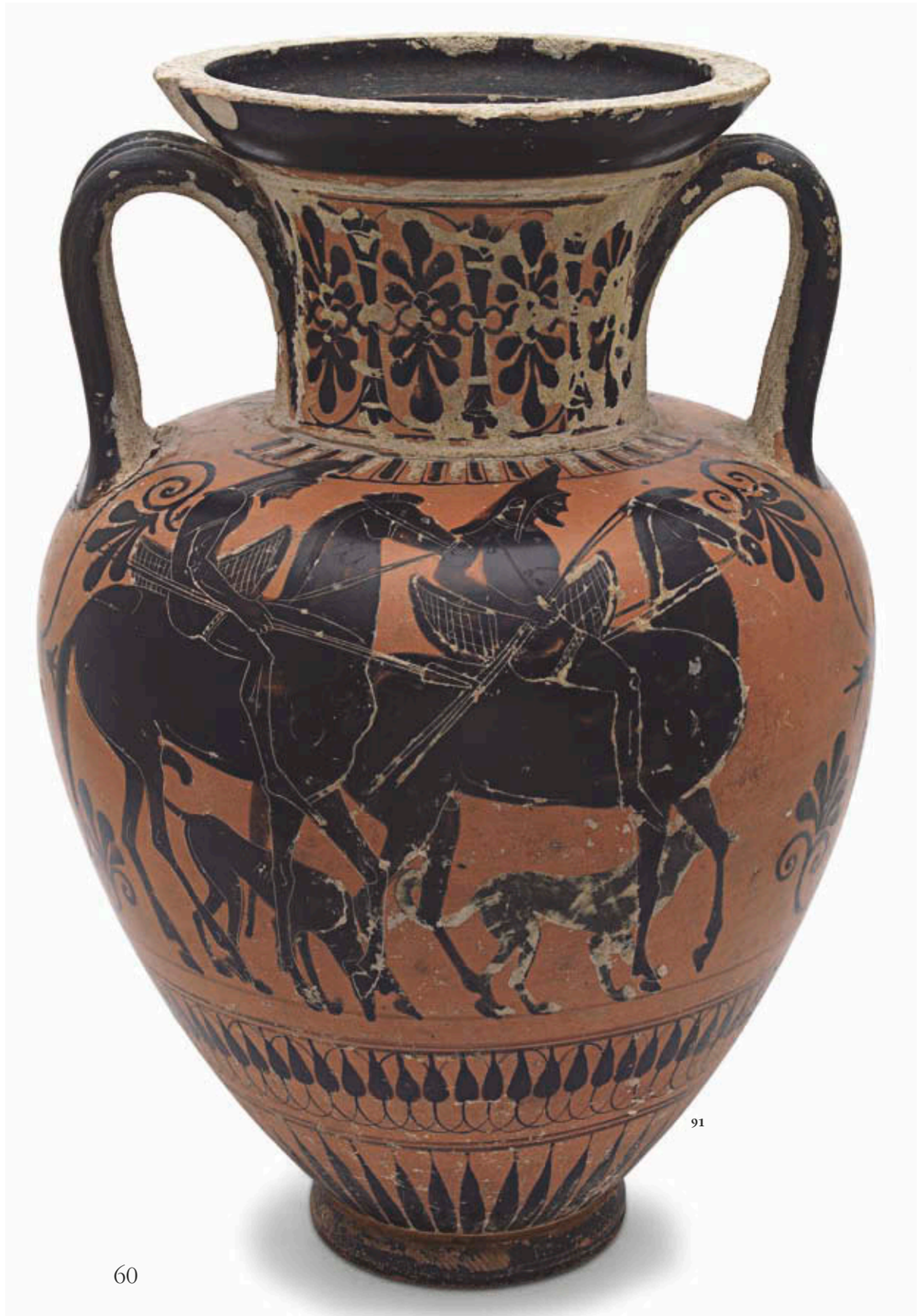

90

I centri di origine punica della Sardegna continuano, infatti, nella produzione delle anfore "a siluro" che costituiscono un'evoluzione dei tipi precedenti, destinate verosimilmente al trasporto della produzione granaria, ma anche salagioni.
Tutte le produzioni locali in età romana, tuttavia, ebbero scarsa originalità, destinate com'erano ad un mercato esclusivamente locale, di ambito strettamente cittadino.
Le analisi statistiche della ceramica comune rinvenuta a Nora (area C) documentano per questa tipologia una netta prevalenza (70%) delle produzioni locali su quelle d'importazione ed una circolazione meramente cittadina.
Si stacca da questo quadro la ceramica "fiammata", che presenta principalmente brocche e bacini, prodotta in botteghe di Sulci ed esportata, via mare, a Karales, Nora, Neapolis, Tharros, Cornus ed eccezionalmente a Ostia.
Il vasellame da mensa, da dispensa e da cucina, le lucerne, gli unguentari circolanti nelle città e nelle campagne della Sardegna sono in buona parte di importazione dai vari centri produttori del Mediterraneo, come merce di accompagnamento delle derrate contenute entro anfore.
Questi prodotti si propongono, come già il vasellame da mensa greco ed etrusco per gli *ateliers* locali fenici e cartaginesi, in qualità di modelli per i ceramisti locali: sorgono così le fabbriche di vernice nera a pasta grigia, le imitazioni della sigillata italica e della ceramica africana chiara A e chiara D.

91. *Anfora attica a figure nere*, 520 a.C. circa
terracotta, h 40 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Anfora attica a figure nere del gruppo di Leagros con Antaios ed Herakles (lato A) e due cavalieri (lato B), proviene dalla necropoli punica meridionale di Tharros.

92. *Lekythos ariballica attica a figure rosse*, 420-400 a.C.
terracotta, h 10 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Questo contenitore di oli profumati proviene dalla necropoli punica meridionale di Tharros.

93. *Amphoriskos rappresentante una mandorla*, fine sec. V a.C.
terracotta, h 9 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il piccolo vaso proviene dalla necropoli punica meridionale di Tharros.
Questo manufatto, straordinario per perizia esecutiva, conserva l'impronta digitale del suo artefice impressa in pasta.



91



92



93

Ricorrenti pure le imitazioni della ceramica comune africana e specialmente delle lucerne. Nel II secolo d.C. furono celebri in Tharros i fratelli (o padre e figlio?) Quinto Memmio Karo e Quinto Memmio Pudente per la loro bottega che produceva delle splendide lucerne, commerciate in tutta la Sardegna. Una delle lucerne, timbrata QMEMPVD (*Quinti Memmi Pudentis* = lucerna fabbricata da Q.M.P.) reca sul disco la raffigurazione di Giove in trono, impugnante la folgore, una seconda la testa di guerriero con elmo, una terza, infine, di Q. Memmio Karo, una testa equina a sinistra e un giovinetto con frutti tra le mani a destra.

Ben più rilevanti furono le importazioni, in primis di contenitori anforari che recavano svariate derrate (vino, olio, salse di pesce ecc.) e che potevano essere riutilizzati in Sardegna.

Le anfore di tradizione punica del II e I secolo a.C., contenenti salagioni, ma anche olio e, forse, vino, sono parimenti massicciamente attestate in Sardegna, con particolare riferimento alle produzioni nordafricane, ed in specie tunisine, ma anche ibicenche. D'altro canto una rotta che dall'Iberia orientale recava in Sardinia è da supporsi sulla base della diffusione nell'Isola della ceramica iberica (*sombreros de copa* e boccalini a pasta grigia ampuritani). In età tardo repubblicana la Sardinia è interessata da una vasta diffusione di anfore vinarie rodie di tipi tardi del II secolo a.C.

A partire dal tardo III secolo a.C. con prevalenza nel II secolo a.C. sono documentate nei centri costieri, ma anche interni della Sardinia, le anfore vinarie greco-italiche, almeno in parte provenienti da centri dell'Italia centro-meridionale tirrenica. Nell'ambito dello stesso II secolo si affermano le anfore vinarie Dressel 1 di principale produzione etrusca e campana, che soppiantano le greco-italiche intorno al 150 a.C., durando in uso nel corso del I secolo a.C. Nei carichi navali a queste anfore si associano quelle apule e di altri centri dell'Adriatico (Lamboglia 2, Dressel 6), attestate ugualmente, in esempi non numerosi, in Sardegna.

I relitti con carichi di anfore vinarie tardo repubblicane documentano, con chiarezza, la veicolazione contemporanea di "merci parassitarie", debitamente impilate, destinate ad occupare gli spazi vuoti tra le anfore. Si tratta in particolare delle ceramiche a vernice nera di produzione campana (Campana A) e di area etrusca (Campana B), cui si associano altre serie vascolari sia a vernice nera, sia di altro genere (coppe megaresi anche di produzione italica, lucerne, vasi a pareti sottili, *unguentaria*).

Le ceramiche a vernice nera in Campana A e B hanno anche in Sardinia una amplissima diffusione: appare interessante rilevare la presenza in numerosi casi di graffiti sia punici, sia greci, sia latini, benché non possa escludersi che in molti casi si tratti di iscrizioni di possesso, piuttosto che di graffiti commerciali: gli elementi onomastici documentati individuano, in ogni caso, quel novero di *negotiatores* e *mercatores* che andarono a strutturarsi nelle antiche città puniche della Sardegna


94


95

94. *Oinochoe*, primo quarto sec. VI a.C.
bucchero, h 23 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Si tratta di versatore per vino etrusco, rinvenuto nella necropoli fenicia settentrionale di Tharros.

95. *Kantharos*, 600-570 a.C.
bucchero, h 14 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Questa tazza da vino etrusca, proviene dalla necropoli fenicia settentrionale di Tharros.



96



97

96. *Maschera orrida*, fine sec. VII-inizio VI a.C.
terracotta da stampo, h 19 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proveniente dalla necropoli fenicia settentrionale di Tharros.

97. *Maschera orrida di modello cartaginese*, inizio sec. V a.C.
terracotta da stampo graffita con inserti metallici, h 18 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proveniente da una tomba a cassone di inumato della necropoli punica di San Sperate.
Troppo piccola per essere indossata, era appesa all'ingresso della sepoltura.

98. *Maschera silenica*, sec. V a.C.
terracotta da stampo graffita, h 24 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proveniente dalla necropoli punica meridionale di Tharros.

99. *Askòs foggiato a cavalluccio*, sec. V a.C.
terracotta, h 20 cm, Oristano, Antiquarium Arborense.
Proveniente dalla necropoli punica meridionale di Tharros. In apparenza una fiasca, questa terracotta non ha alcuna funzione pratica.

come nuovo e dinamico ceto sociale, possiamo ricordare: *Se(xtus) Herennius*, *Ar(untius?)*, *[-] Ann(eius) Na[---]*, *Ser(gius?)*, *Pr(oculus) Met(ilius?)*, *[---P]riscu[s]* a *Karales*; *Licinus* e *Apollonis* a *Neapolis*, *Fuf(ius)* a Gesturi.

Il periodo alto imperiale documenta il prosieguo delle importazioni italiche in Sardinia. Le anfore vinarie Dressel 2-4 di produzione tirrenica sono documentate sporadicamente a Nora, Bithia, Tharros, Magomadas (*ager Bosanus*), Turris Libisonis, Olbia, mentre appaiono relativamente più frequenti le anfore Dressel 2-4 della Tarraconensis.

Le merci italiche di accompagnamento comprendono innanzitutto la sigillata italica e tardo italica, le ceramiche a vernice rossa interna, le forme tardive di vasi a pareti sottili e le lucerne. A parte devono considerarsi i *dolia*, spesso bollati, di botteghe urbane, attestati in centri prevalentemente costieri (Karales, Nora, Tharros, Elmas, Dolianova, Gergei, Biora), legati al trasporto e, successivamente, alla conservazione di liquidi e di aridi.

Dal secondo quarto del I secolo d.C. si avvia l'importazione delle sigillate sud-galliche, benché l'*akmé* si riscontri nella prima metà del II secolo d.C. Sono note forme lisce e decorate, anche nella varietà marmorizzata di Le Graufesenque. Le anfore della Gallia, che trasportavano vino e, forse, *garum*, sono attestate in Sardegna soprattutto con il tipo Gauloise 4 (Pélichet 47) diffuso tra l'età flavia e l'età antonina, ma sono noti anche esempi di Gauloise 3 e 5. Per il periodo tardo antico si conoscono importazioni di sigillata grigia.

I traffici dalla penisola iberica verso la Sardinia in età imperiale principiano, come si è detto, con le anfore Dressel 2-4 della Tarraconense. A partire dall'età giulio-claudia iniziano le importazioni dei contenitori anforari della Baetica (e forse anche della Mauretania Tingitana) con salse di pesce contenute nelle anfore Dressel 7-11, 14, 17 e Beltrán II A e II B (attestate, queste ultime sino ad età antonina), documentate a Nora, Bithia, Othoca, Tharros, Korakodes portus, Corpus. Ancora dalla Baetica derivano le anfore Haltern 70, forse connesse al trasporto del *defrutum*, un derivato del mosto, e le anfore olearie Dressel 20, attestate tra I e II secolo d.C. con residue documentazioni nel corso del III e del IV secolo d.C. In età tardo antica dall'area della Baetica e della Lusitania giungono in Sardegna i contenitori di salsa di pesce Almagro 50 e 51 A-B.

Dall'ultimo quarto del I secolo d.C. fino al principio del VII secolo d.C. si affermano anche in Sardinia le merci africane. La Tripolitania esporta olio contenuto nelle anfore dette Tripolitana I, II e III diffuse a Karales, Nora, Bithia, Neapolis, Othoca, Tharros, Cornus, *ager Bosanus*, Turris Libisonis, Olbia, Tertenia, Sarcapos, Uselis, Nureci, Sardara, cui si accompagnano lucerne tripolitane. Le più cospicue importazioni africane provengono, comunque, dalla Zeugitana e dalla Byzacena: si tratta delle anfore Africana I (olearia) e Africana II (prevalentemente destinata alle salse di pesce). Per l'Africana I possiamo citare i rinvenimenti di Karales, Nora, Bithia,



98



99



100



101



102



103



104

100. *Statuetta policroma del dio Bes*, sec. III a.C.
terracotta da stampo dipinta, h 20 cm, Cagliari,
Museo Archeologico Nazionale.
La statuina, caratterizzata dal copricapo a piume e dal gonnellino, è stata rinvenuta nella necropoli punica di via is Maglias a Cagliari.

101. *Divinità leontocefala*, sec. II-I a.C.
terracotta da stampo con aggiunte plastiche e inserti metallici,
h 28 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La divinità (Frugifero-Saturno), rappresentante un simulacro di culto di fase romana repubblicana, è stata ritrovata nell'area del tofet di Tharros, consacrato in piena età punica a Baal Hammon e a Tanit.

102. *Dea seduta in trono con collana di semi in triplice serie*,
fine sec. V a.C.
terracotta da stampo, h 19 cm, Oristano, Antiquarium Arborense.
Derivata da un modello siceliota, di Akragas (Agrigento), proviene dalla necropoli punica meridionale di Tharros.

103. *Askòs configurato a coppia di sposi su kline*, sec. IV a.C.
terracotta da stampo dipinta, lungh. 15 cm, Oristano,
Antiquarium Arborense.
Proviene dalla necropoli punica meridionale di Tharros.

104. *Testa di Herakles-Melkart*, sec. IV a.C.
terracotta da stampo dipinta, h 20 cm, Oristano,
Antiquarium Arborense.
La testa di Herakles-Melkart, caratterizzato dalla leonté (la spoglia del leone di Nemea ucciso da Herakles), è sormontata da un vaso rituale traforato con la funzione di bruciaprofumi. Proviene dalla necropoli punica meridionale di Tharros.



105



106



107



108

105. *Ex voto costituito da una figura femminile*, sec. III a.C. terracotta con aggiunte plastiche, h 21 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La figura, realizzata al tornio, denota, con la posizione della mano destra sul capo, una malattia da cui venne risanata; proviene dal santuario di divinità salutare di Bithia.

106. *Ex voto costituito da una figura femminile*, sec. III a.C. terracotta con aggiunte plastiche, h 20 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Realizzato al tornio, proviene dal santuario di divinità salutare di Bithia.

107. *Ex voto costituito da una figura femminile*, sec. III a.C. terracotta con aggiunte plastiche, h 23 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Ex voto realizzato al tornio, costituito da una figura femminile, denotante, con la posizione delle mani sul ventre e sulla spalla sinistra, le malattie da cui venne salvata dalla divinità, proveniente dal santuario di divinità salutare di Bithia.

108. *Ex voto costituito da una figura femminile*, sec. III a.C. terracotta con aggiunte plastiche, h 17 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Ex voto, realizzato al tornio, costituito da una figura femminile con in braccio il figlio, denotante la guarigione da una malattia o l'esito felice del parto; proviene dal santuario di divinità salutare di Bithia.

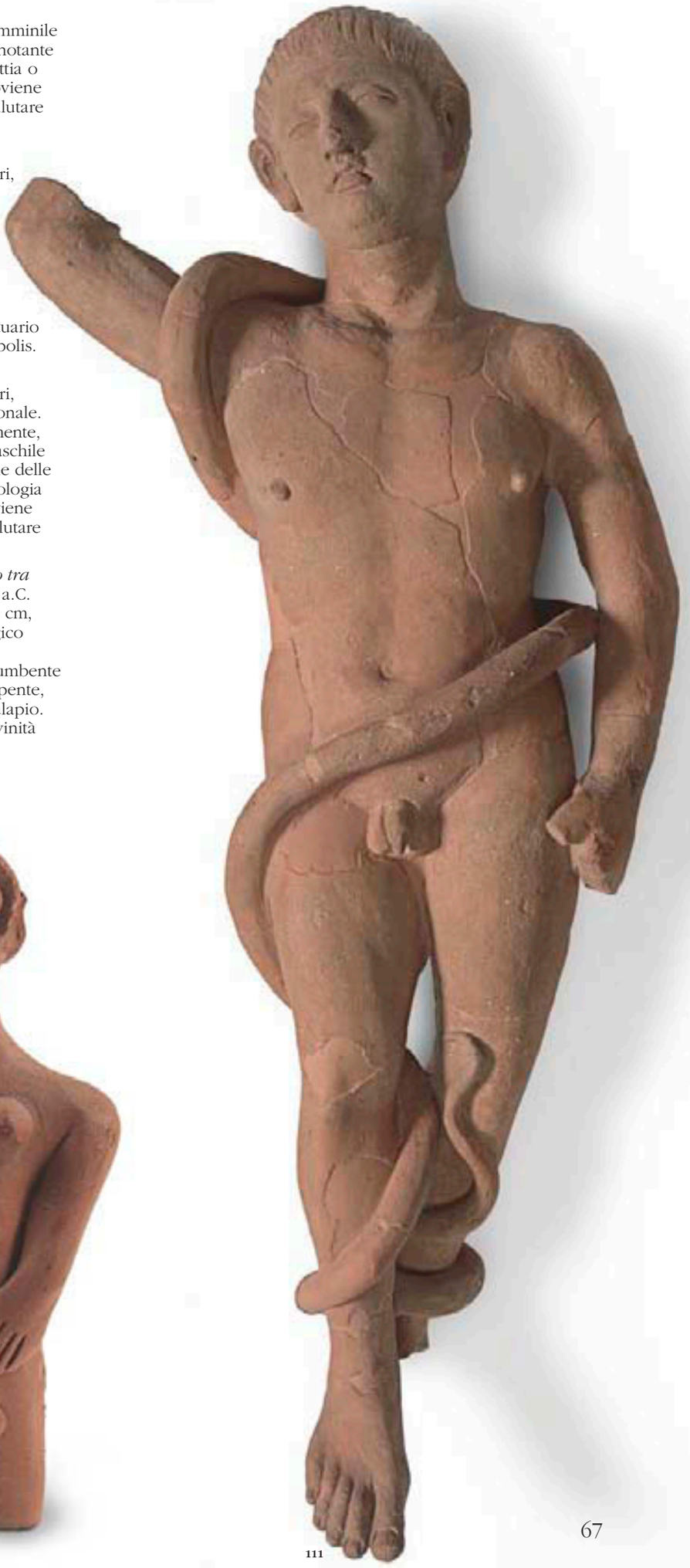
109. *Ex voto*, sec. III a.C. terracotta, h 14 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
L'ex voto, lavorato manualmente, denotante, con la posizione della mano destra sulla bocca, una malattia da cui venne risanata, proviene dal santuario di divinità salutare di Neapolis.

110. *Ex voto*, sec. III a.C. terracotta, h 15 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Ex voto, lavorato manualmente, costituito da una figura maschile denotante, con la posizione delle mani sull'inguine, una patologia da cui venne guarito, proviene dal santuario di divinità salutare di Neapolis.

111. *Statuetta di giovinetto tra le spire del serpente*, sec. I a.C. terracotta da stampo, h 76 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Statuetta di giovinetto recumbente avvolto nelle spire del serpente, ipostasi della divinità Esculapio. Proviene dal tempio di divinità salutare di Nora.


109


110


111



112



113



114



115

112. *Anfora vinaria del tipo Dressel 1*, ultimi decenni sec. II a.C.
terracotta, h 123 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
In pasta presenta il marchio di un'officina di Sant'Antioco.

113. *Coppa a pareti concave a vernice nera di produzione campana (Campana A)*, sec. II a.C.
terracotta verniciata, h 7 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".

114. *Patera a vernice nera di produzione campana (Campana A)*, sec. II a.C.
terracotta verniciata, Ø 19 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".

115. *Coppa emisferica a vernice nera di produzione campana (Campana A)*, sec. II a.C.
terracotta verniciata, h 5,8 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".

116. *Brocchetta a corpo globulare*,
primi decenni sec. II d.C.
terracotta, h 25 cm, Sassari, Museo
Nazionale "G.A. Sanna".
Brocchetta a corpo globulare e colletto
cilindrico, decorata a striature a rotella,
di produzione africana (sigillata chiara A).
Questo esemplare, integro, viene da Cornus.



116



117



118



119



120



121

117. *Fiasca da pellegrino*, sec. II d.C.
terracotta, h 20 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Fiasca da pellegrino in ceramica comune di probabile produzione africana.

118. *Patera*, fine sec. I-inizio II d.C.
terracotta, Ø 14 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Patera in ceramica sigillata sudgallica nella varietà "marmorizzata" dell'*atelier* di Le Graufesanque.

119. *Askòs*, prima metà sec. II d.C.
terracotta, lungh. 14 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Askòs a corpo oblungo in ceramica sigillata chiara A di produzione africana.

120. *Askòs*, seconda metà sec. II d.C.
terracotta, h 12 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Askòs a corpo cilindrico dotato di solcature anulari, in ceramica sigillata chiara A di produzione africana.

121. *Coppa*, sec. III d.C.
terracotta, h 6,5 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Coppa in sigillata, di tipo corinzio.

122. *Coppa*, prima metà sec. I d.C.
terracotta, h 15,5 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Coppa in sigillata italica, decorata con maschere di Sileno, grappoli d'uva e girali nella fascia centrale.



122

Sulci, Neapolis, Othoca, Tharros, Cornus, Turris Libisonis, Sarcapos, mentre per l'Africana II Karales, Nora, Bithia, Sulci, Neapolis, Tharros, Turris Libisonis. Sono documentati i bolli di *Fannius Fortunatus* della *col(onia) Hadr(umeti)* a Turris Libisonis e a Tharros e di *Claudius Optatus* di Leptis Minus a Turris. Dalla Mauretania Caesariensis provengono contenitori vinari, tra cui uno bollato, di Tubusuctu, rinvenuto a Karales.

La Proconsolare esporta grandiosi quantitativi di vasellame da mensa in sigillata chiara A e D, tra gli ultimi decenni del I secolo d.C. e il V secolo d.C. con una flessione nel VI e la fine delle esportazioni al principio del VII secolo. La sigillata chiara C, prodotta in officine della Byzacena, è assai meno documentata con attestazioni a Karales, Nora, Neapolis, *praetorium* di Muru is Bangius, Tharros, Cornus, Turris Libisonis, Sanluri, Dorgali. Abbiamo ancora un'amplissima attestazione di ceramica africana da cucina e di lucerne di *figlinae* africane, anche bollate.

Minoritarie appaiono le importazioni dall'Egeo e dall'Oriente: si tratta di contenitori anforari delle isole dell'Egeo (tipo Kapitän I e II) e forse di Cipro (tipo Agorà Atene J 46), noti soprattutto a Turris Libisonis e a Nora. Si aggiungano le più tardive anfore Late Roman 1 della costa meridionale della Turchia, di Rodi e Cipro. Da Corinto giungono nella media età imperiale le coppe corinzie a rilievo, attestate a Nora, Tharros, Turris Libisonis e Olbia.

I laterizi utilizzati in Sardegna soprattutto per le coperture, per le tombe alla cappuccina, e per le conduzioni idriche, ma anche per i paramenti in laterizio o misti di laterizi e tufelli sono essenzialmente di produzione locale. Non mancano tuttavia prodotti di importazione. Le partite di *tegulae* e di altri elementi dell'*opus doliare* sia urbano (prodotto in *ateliers* di Roma), sia provinciale poterono giungere in Sardinia, sia come zavorra, sia come parte del carico: in dettaglio abbiamo un cospicuo carico di *bipedales* e *tegulae* urbane della fine dell'età domizianea e del principio di quella traianea (circa 100 laterizi bollati, corrispondenti a un migliaio di manufatti) utilizzato nella villa marittima di Coddu de Acca Arramundu dell'*ager neapolitanus*, ma laterizi urbani sono noti a Karales, Elmas, Decimo Mannu, Arbus, Neapolis, Tharros, Turris Libisonis, Olbia. Terrecotte architettoniche di officine laziali sono attestate nel *Sardi Patris templum* a Antas, a Metalla-Grugua (Buggerru), a Gurulis Vetus-Padria, a Sorgono e a Ploaghe. Laterizi della Gallia Narbonense del tardo II-III secolo d.C. di *L. Her(ennius) Opt(atus)* sono documentati a Tharros e nel *praetorium* di Muru is Bangius. Appare rilevante l'individuazione di due relitti rispettivamente con *tegulae* provviste di antefisse a palmetta dirimpetto a Costa Rei (Sardegna sud orientale) e con laterizi urbani di età neroniana e *tubuli* presso l'Isola dei Cavoli (Villasimius).

La produzione di statuette fittili, in gran parte votive, è attestata in varie città della Sardegna romana: a Turris Libisonis erano attive le botteghe produttrici delle *sardae Cereres*, succedanee dei busti di Demetra di tradizione greco-punica. A Nora sono note le statue di *camilli* (assistenti del sacerdote) e di due giovinetti dormienti compresi tra le spire di serpenti dal tempio repubblicano di *Aesculapius* e la statuetta di *Venus* col delfino con la scritta *Veneri sacrum* (consacrata a Venere). Dalla necropoli di Sulci deriva un'altra statuina di *Venus* ancora caratterizzata dalla ricca policromia.

Note

1. L'opera di P. Cintas, *Céramique punique*, edita a Tunisi nel 1950, è tributaria per la Sardegna delle predette ricerche, così come il successivo manuale di A.M. Bisi, *La ceramica punica*, pubblicato nel 1970 e arricchito dei quadri preliminari sulle ceramiche puniche di Olbia.

2. Tra gli studiosi di ambito fenicio e punico spicca la produzione di P. Bartoloni che ha dedicato numerosi volumi alla ceramica vascolare fenicia e punica della Sardegna, tra cui si segnalano: *Studi sulla ceramica fenicia e punica di Sardegna*, Roma 1983; *Le anfore fenicie e puniche di Sardegna*, Roma 1988; *La necropoli di Nora*, Roma 1981 (con C. Tronchetti); *La necropoli di Bitia-I*, Roma 1996; "La necropoli di Tuvixeddu: tipologia e cronologia della ceramica", in *Rivista di Studi Fenici*, n. 28, Roma 2000. Per quanto attiene le terrecotte figurate fenicie e cartaginesi è preminente la ricerca promossa da S. Moscati con l'edizione dei materiali dei musei di Cagliari, Sassari, Oristano, da lui stesso curata o affidata in particolare a M.L. Uberti. La ceramica greca ed etrusca è stata esemplarmente analizzata da M. Gras, *Les importations du VIeme siècle avant J.C. à Tharros*, Roma 1974; M. Gras, *Trafics Thyrrenins archaiques*, Roma 1985. Contributi rilevanti sono stati offerti anche da C. Tronchetti sulla ceramica attica.

3. Ricerche di S. Sebis e A. Stiglitz.

4. Confluite poi nel X volume del *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

5. Le seriazioni tipologiche delle ceramiche a vernice nera ad opera di N. Lamboglia e soprattutto di J.P. Morel, delle anfore e della ceramica sigillata italica, gallica e africana attraverso gli studi di Goudineau, di Hayes e degli autori degli *Atlanti delle forme ceramiche dell'Enciclopedia dell'Arte Antica* (Roma 1981-85) hanno offerto nella seconda metà del XX secolo gli strumenti per le indagini scientifiche sulla ceramica romana in Sardegna. Tra i numerosi studiosi che hanno affrontato il tema si segnala G. Pianu per il materiale anforario e C. Tronchetti, autore di numerosi interventi su riviste scientifiche e di un manuale sull'argomento (1996). A mantenere vivo l'interesse sulla documentazione epigrafica delle ceramiche è stata G. Sotgiu con il suo secondo volume delle *Iscrizioni latine della Sardegna* sulle lucerne (Padova 1968) e con numerosi articoli.

6. Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, liber XXXV, p. 196.



123



124



125

123. *Busto di Ceres*, sec. I d.C.
terracotta da stampo, h 20 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La statuetta proviene da Padria; nei piccoli santuari campestri dedicati alla dea Cerere, divinità delle messi, venivano offerti questi busti, caratterizzati dal copricapo ornato di spighe.

124. *Lucerna*, sec. II d.C.
terracotta da stampo, lungh. 10 cm, Oristano, Antiquarium Arborense.
Marchiata in pasta, sul fondo: *QMEMPVD*.
Lucerna di produzione tharrense della fabbrica di Quinto Memmio Pudente.

125. *Lucerna*, sec. I d.C.
terracotta da stampo, lungh. 11 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Decorata con la scena di Herakles e l'albero dei pomi nel giardino delle Esperidi, proviene da Turris Libisonis.

126. *Lucerna*, sec. I d.C.
terracotta da stampo, lungh. 14 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Lucerna bilicne con ansa bicorne derivata dai riflettori in metallo per enfatizzare la luminosità, proveniente da Turris Libisonis.



126



127

La ceramica del periodo bizantino e medievale

Rossana Martorelli

L'ampio arco cronologico lungo il quale si snodano l'età bizantina e medievale (534-1492) vede l'avvicendarsi nell'Isola di diverse dominazioni, dai Bizantini, ai Giudici, ai Pisani, ai Genovesi, fino ai Catalani e agli Aragonesi, che confluendo nella Corona di Spagna alla fine del Quattrocento concludono il lungo Medioevo sardo. Un'eterogeneità storica e culturale, che inevitabilmente si riflette anche sulla produzione e sul commercio dei manufatti.

All'indomani della sconfitta dei Vandali a Tricamari (presso Cartagine) nel 534, secondo la narrazione dello storico bizantino Procopio, e al conseguente assorbimento nella sfera imperiale bizantina come parte della provincia d'Africa, l'Isola – già ben inserita nelle rotte marittime del bacino mediterraneo – si rifornisce prevalentemente dal mercato africano. Fin dalla fine del I secolo d.C. le botteghe situate nei territori delle attuali Tunisia, Algeria e Marocco avevano avviato una fiorente industria di manufatti ceramici, caratterizzati da un'argilla di colore rosso-arancio, molto depurata, lavorata a stampo e al tornio, ricoperta da una vernice lucente e brillante dello stesso colore, conosciuta sotto la definizione di *Terra Sigillata Chiara* (o *Africana*). Il pregevole aspetto e la qualità dei manufatti, che costituivano il servizio da tavola, ne ha decretato la fortuna (con varianti, indicate convenzionalmente come produzioni A, C, D ed E), tanto da dominare il mercato delle esportazioni. La Sardegna, uno degli acquirenti più costanti, non aveva interrotto i rifornimenti neppure durante il dominio vandalico (455 ca.-534), quando altrove si era verificato un calo delle importazioni. A maggior ragione, all'indomani della riconquista l'Isola, oltretutto parte dell'Impero Bizantino, continua a rifornirsi dai mercati nordafricani.

Si tratta prevalentemente di oggetti da mensa (piatti, scodelle, coppe, ciotole, brocchette per le bevande, mortai e vasi listello forse per servire le salse in tavola), inquadrabili nelle produzioni D e in minor misura E, in argilla meno depurata, di colore rossastro, tendente al mattone; con una vernice più spessa, talvolta opaca, polita e semilucente, che non sempre copre tutto il vaso; si arricchisce invece il repertorio ornamentale, realizzato a matrice, a rotella, o a rilievo applicato, con motivi di tipo geometrico-floreale, simbolico o figurato d'ispirazione cristiana.

Dalle stesse officine vengono acquistati anche manufatti usati in cucina, per la preparazione, la conservazione o la cottura dei cibi (piatti, coperchi, marmitte, tegami ecc.), che presentano le stesse caratteristiche in quanto ad impasto, ma la vernice è solo parzialmente distribuita sul corpo ceramico, talvolta con politure a bande o a strisce, oppure con un annerimento a patina cinerognola delle superfici, più spesso limitatamente all'orlo.

Rilevante quantitativamente e qualitativamente è la produzione di lucerne, a serbatoio chiuso, dalla tipica forma ovoidale, realizzate a stampo, in cui si aprono uno o due fori (*infundibula*) per inserire l'olio o il sego (grasso animale), che alimentano la fiamma prodotta da uno stoppino acceso. Utilizzate nelle *domus* e negli edifici di culto, spesso inserite nelle sepolture, sono state ritrovate in grandissima quantità. Nei secoli V-VII vengono arricchite spesso da decorazioni geometriche, floreali e simboliche, legate al patrimonio iconografico religioso (simboli giudaici e monogrammi del nome di Cristo). Non pochi esemplari, inoltre, presentano un'ornamentazione figurata, ispirata a scene desunte dai testi biblici dell'Antico Testamento (Adamo ed Eva, il sacrificio di Isacco, Giona, Daniele fra i leoni, i tre giovani ebrei di Babilonia, ecc.) e del Nuovo Testamento (Pietro e Paolo, la resurrezione di Lazzaro ed altri miracoli di Cristo, ecc.). Il ritrovamento di due matrici in Sardegna fa ipotizzare un'imitazione locale dei manufatti africani, secondo una procedura nota anche fuori dell'Isola.

Questi oggetti godevano di un'ampia circolazione, anche perché esportati approfittando delle navi da carico che effettuavano il trasporto di anfore, piene di olio, vino e salse. Tali contenitori, di medie e grosse dimensioni (fino a 1,5 m di altezza), o in forma di piccoli *spatheia* (non superiori a 30 cm, destinati al *garum*, la salsa di pesce assai presente sulla mensa degli antichi), impilati verticalmente l'uno accanto all'altro, lasciavano interstizi, riempiti dal vasellame d'uso domestico e da mensa (una proposta di ricostruzione è al Museo Archeologico di Olbia).

127. *Ciotola*, Valenza, secondo quarto-metà sec. XIV
terracotta smaltata a lustro, Ø 16 cm, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.
Fa parte del "Fondo Pula".



128



129

Fino alla chiusura delle officine ceramiche del Nordafrica, avvenuta nel 698, con la distruzione di Cartagine da parte degli Arabi, questo è il vasellame più utilizzato. Tuttavia, insieme al mercato africano, che esporta su larga scala dalle regioni del Mar Nero sino alla penisola iberica e nell'Europa continentale, si incrementano anche le transazioni commerciali con i paesi mediorientali, inclusi anch'essi nell'Impero Bizantino, da cui l'Isola importa soprattutto vino e spezie. Il carico doveva partire dai porti di Bisanzio, in primo luogo, ma anche da altre regioni, come indica il ritrovamento in diverse città e villaggi rurali di anfore di produzione egeo-anatolica, istropontica, siro-palestinese e di area balcanica, che – pur in una grande varietà tipologica – sono riconoscibili per una caratteristica comune: alcune costolature orizzontali e parallele impresse sulla superficie esterna del vaso, che a sua volta tende ad assumere una forma globulare; talvolta sono contrassegnate da *tituli picti* in caratteri greci. Più rari in quest'epoca i manufatti provenienti dalla penisola iberica (dalla quale sembra si importassero oltre all'olio betico e al vino tarraconense prodotti inerenti la lavorazione del pesce), forse anche dalla Lusitania (attuale Portogallo).

Contemporaneamente si registra una crescita numerica di quelle anfore, comparse già dalla fine del V secolo, caratterizzate da dimensioni ridotte rispetto alle precedenti e da una forma più accentuatamente globulare. Ispirate ai contenitori di provenienza mediorientale, sembrano invece prodotte su scala regionale, in ambito campano (soprattutto a Miseno), siciliano, calabrese e pugliese (ad es. ad Otranto), ma poi anche in Liguria, destinate ad una circolazione a medio raggio forse per il trasporto di prodotti locali. Le stesse officine probabilmente realizzavano imitazioni di lucerne africane, insieme ad un tipo di lampada in terracotta, detta "siciliana", o in generale "bizantina", in argilla di colore variabile, contrassegnata da una decorazione aniconica, a perline o segmenti, che progressivamente modifica la forma della lucerna africana tipica, allargando i due fori per la fuoriuscita del fumo, fino a divenire una tazzina aperta e quasi circolare.

Sempre d'importazione è la ceramica da fuoco detta *Pantellerian Ware*, che viaggiava con i carichi di ritorno delle navi africane e orientali. Molto grezza, modellata a mano o al tornio lento, è riconoscibile perché ha nell'impasto componenti vulcaniche reperibili nell'isola omonima.

In Sardegna con una circolazione capillare i manufatti arrivano dapprima nelle città portuali: a Cagliari, dove il traffico delle merci è regolamentato agli inizi del VII secolo da una *lex portus*, nota perché in parte trascritta su una lapide trovata a Donori; a Nora, Neapolis, Cornus, Porto Torres. Diverso è il caso di Olbia, il cui approdo era in antico fra i più importanti dell'Isola, soprattutto



130



131

per il collegamento con Roma. Fortemente danneggiato dall'attacco dei Vandali alla metà del V secolo, durante il quale vengono affondate 10 navi da carico ancorate nell'approdo stesso, rimane molto penalizzato dal fatto che i relitti non vengono rimossi, rendendolo impraticabile soprattutto per le navi di medie e grandi dimensioni, a causa del fondale basso, e dunque emarginandolo rispetto ai circuiti di navigazione dell'epoca, come attesta con grande evidenza l'interruzione brusca di manufatti ceramici in terra sigillata chiara D e di lucerne. Grazie alla rete stradale, impiantata in epoca romana ed ancora efficiente in età bizantina, la distribuzione avviene anche nei villaggi rurali dell'entroterra. Un contesto particolarmente significativo per quantità e qualità dei reperti risiede nell'hinterland cagliaritano, in località Pill'e matta (Quartucciu).

Molteplici erano i mercati di riferimento, oltre a Cartagine che costituisce il bacino di approvvigionamento principale; sono attestati scambi con la Liguria, almeno da parte dei territori della Sardegna settentrionale, ma certamente molto frequenti erano i contatti con il Vicino Oriente. Le navi da carico imbarcavano anche i fedeli che si recavano in Terra Santa. Il ritrovamento di un'ampolla fittile di San Mena a Tharros indica un avvenuto pellegrinaggio da parte di un sardo nel VI-VII secolo. In ceramica si realizzavano, infatti, anche oggetti liturgici e devozionali, come il tipario conservato all'Antiquarium Arborense di Oristano, che reca sul campo centrale l'immagine di un santo nimbato e orante, identificabile grazie all'iscrizione in caratteri greci come San Giorgio, a cui era intitolata l'omonima chiesa nei pressi di Cabras, oggi scomparsa.

A quest'epoca risalgono le brocche di dimensioni ridotte ma costantemente comprese fra i 13 e 18 cm, con corpo piriforme o globulare, collo lungo cilindrico ed orlo arrotondato, in argilla beige e beige rosato fino al rosso, talvolta coperte da un leggero strato di ingobbio (argilla diluita in acqua che viene messa con funzione impermeabilizzante). La peculiarità consiste nella lavorazione della superficie esterna a fitte costolature orizzontali e parallele (*cannerules*), realizzate sul recipiente prima della cottura. Non è ancora chiaro il luogo di origine di tali oggetti, attestati fin nella Persia, genericamente



132



133

128, 130. *Lucerna con raffigurazione giudaica del candelabro a sette bracci (menorah)*, sec. IV-V
terracotta, lungh. 8,5 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".

129, 131. *Lucerna cosiddetta "siciliana" o "bizantina"*, sec. VI-VII
terracotta, lungh. 10,5 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".

132. *Tipario con raffigurazione di San Giorgio megalomartire ed eulogia dalla distrutta chiesa di San Giorgio di Cabras*, sec. VII
terracotta, Ø 9,5 cm, Oristano, Antiquarium Arborense.

133. *Brocchetta cosiddetta "bizantina" con costolature*, sec. VI-VII
terracotta, h 17 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La brocchetta proviene da Santadi, località Pani-Loriga.



134

classificati come “brocchette bizantine”; nell’Isola vengono ritrovati prevalentemente in contesti funerari, suggerendo l’ipotesi che i parenti del defunto le inserissero intenzionalmente nella tomba come corredo di accompagnamento nel viaggio ultraterreno.
Essi rientrano nella classe convenzionalmente, anche se impropriamente, definita “ceramica d’uso comune”, destinata alla dispensa per la conservazione e la preparazione dei cibi e alla cucina per la cottura (boccali, brocche, catini, olle, casseruole, pentole), per la quale sempre di più, in virtù della destinazione funzionale che privilegia la praticità e la convenienza rispetto alla bellezza esteriore, si ipotizza anche – ma non esclusivamente – una produzione locale per coprire il fabbisogno delle comunità urbane e rurali. Fondamentale è il contributo dell’archeometria, al fine di individuare l’area di provenienza della materia prima, apporto che si ha grazie alle analisi petrografiche effettuate talvolta sui reperti. Più spesso, però, non è possibile affermare con certezza se si tratti di una produzione *in loco*. Le perplessità sono accresciute anche dal fatto che tali manufatti, proprio per la destinazione funzionale, mantengono la medesima forma in un lungo arco di tempo (brocche, bottiglie, olle, catini, bacini, pentole, marmitte, testi per il pane, vasi a listello), talvolta fino ad oggi.
Alcuni esemplari, in argilla grigia, rosa e beige, accomunati da un impasto depurato con inclusi bianchi, rossi e quarzosi, che alla caduta produce un suono quasi metallico, sembrano una produzione sarda. Suppellettile domestica di forma prevalentemente chiusa (boccali, brocche, olle, casseruole, pentole) mostra spesso su entrambe le superfici una rifinitura ottenuta mediante una stecca, che disegna striature lucide verticali, orizzontali, oblique, a zig-zag o variamente combinate fra loro, con effetto decorativo (*ceramica con decorazioni lineari polite*). La notevole presenza in Sardegna, contro scarsi confronti puntuali in ambito extrainsulare, orienta verso una lavorazione isolana, particolarmente concentrata nel Campidano. In alcuni casi l’uso della stecca, secondo la pressione esercitata dal ceramista e le condizioni in cui è il vaso (prima o dopo la cottura), può produrre linee e motivi incisi (se lo strumento penetra l’argilla, tracciando un solco) o graffiti (se, al contrario, produce solo uno sgraffio superficiale). Con il pettine si hanno invece incisioni o impressioni a linee parallele.
Un altro tipo, in genere brocche o olle di forma arrotondata e con bocca larga, sul corpo ceramico rivestito di un velo di ingobbio, reca una decorazione dipinta, in rosso, verde e bruno, a cerchi, spirali, archi. Ritrovati in grande quantità, sembrano mantenere in vita la tradizione tecnologica della cosiddetta ceramica “fiammata”, prodotta ed utilizzata soprattutto nella Sardegna meridionale in età imperiale, in cui fasce di colore bruno o rossiccio con andamento orizzontale danno origine a bande più strette e curve simili a “fiamme”.
Si ritiene fosse di produzione sarda anche un altro insieme di oggetti, in argilla scura, caratterizzati da stampigliature di tipo geometrico, impresse sul manufatto a crudo mediante strumenti di vario tipo (cannucce, punzoni, stampi ecc.). Il motivo connota la ceramica dei Longobardi, tanto che si è proposta una connessione se non con i Longobardi stessi, che in realtà non occupano mai l’Isola, almeno con gruppi etnici germanici. La particolare concentrazione di ritrovamenti dall’entroterra oristanese fino al golfo di Orosei, spesso negli antichi nuraghi riabitati, è stata ritenuta indizio dell’esistenza di piccole comunità allogene, isolate in Barbagia, ma l’ipotesi è stata smentita, sia perché tale ceramica è stata trovata anche in aree costiere, sia perché il repertorio decorativo, presente sì nell’area longobarda, rievoca anche quello della ben più nota sigillata africana.
Infine, una lucerna ritrovata a Cagliari, in vico III Lanusei, diversamente dalle altre ha il serbatoio rotondo e, pur richiamando manufatti dell’area siciliana o mediorientale, sembra per il momento un *unicum*, forse una produzione locale, databile fra la fine del V e l’VIII secolo.
Molto difficile è a tutt’oggi definire con certezza tipi e forme di oggetti ceramici prodotti o importati in Sardegna fra l’inizio dell’VIII e l’XI secolo. La distruzione di Cartagine da parte degli Arabi (698) causa almeno in un primo momento – come si è ricordato – la chiusura delle *figline* dell’Africa settentrionale, che riaprono qualche tempo dopo, producendo però manufatti con caratteristiche tipologiche e formali marcatamente islamiche, ben diverse da ciò che aveva così profondamente contrassegnato i mercati fino alla fine del VII secolo. Il progressivo allontanamento dalla madrepatria Bisanzio, di cui per molto tempo l’Isola costituisce una sorta di avamposto anche militare, conduce attraverso una progressiva emancipazione alla formazione di

quattro giudicati, guidati da uno *iudex*. Le ripercussioni di tali eventi sull'economia si manifestano in una rarefazione del commercio con l'esterno, sebbene anche in Sardegna come altrove circolino alcuni manufatti d'importazione, accanto alla grande quantità di ceramiche d'uso comune, di probabile produzione locale, che non sembrano differenziarsi dagli oggetti più antichi entrati ormai nella tradizione, per cui risulta difficile individuare con sicurezza i prodotti di quest'epoca.
Le anfore a corpo globulare apparse sul mercato nel V secolo (*supra*) continuano, talvolta assumendo una forma più allungata, fino all'XI-XII secolo e finiscono per sostituire il commercio interregionale con un mercato più ridotto proprio in questa fase intermedia fra l'arrivo degli Arabi e la nascita delle Repubbliche Marinare. In Sardegna sono attestate soprattutto nel sud. A Cagliari, presso il cimitero di Bonaria, è stato recuperato un nutrito gruppo di esemplari – che recano incise le lettere greche PA (*Pateres*), forse da interpretare come monaci – in una "discarica di rifiuti" pertinente quasi certamente al cenobio sorto in relazione alla chiesa di San Bardilio, in origine *Sancta Maria de portu gruttis*. Fra le terre giaceva un frammento di *Forum Ware* (*infra*), che permetteva di datare anche gli altri oggetti all'VIII-IX secolo.
Risale a questo arco cronologico, infatti, la circolazione di alcuni oggetti noti come "Ceramica a vetrina pesante-*Forum Ware*" (*Ceramica del Foro*), nome derivato dal primo ritrovamento agli inizi del Novecento nel Foro Romano di Roma, nei pressi della chiesa di Santa Maria Antiqua. I manufatti sono modellati in argilla ben depurata e il corpo ceramico è rivestito da uno strato di pasta vetrosa al piombo, piuttosto spesso, che a contatto con il calore in cottura produce per l'appunto dei processi di vetrificazione, rendendo i prodotti lucidi e brillanti. Sono brocche o boccali con versatoio unito mediante un ponticello, catini e lucerne, caratterizzati da una superficie di colore verde scuro, decorata in rilievo con motivi "a cordoni", "a scaglie", "a pasticche", "a petali", "a bugne", realizzati con la medesima pasta del rivestimento. Con un processo evolutivo naturale la tecnica si perfeziona e nell'XI secolo la vetrina più sottile, distribuita in maniera meno uniforme, dà origine alla definizione di ceramica "a vetrina sparsa" (*Sparse Glazed*).
La preziosità e la raffinatezza di tali oggetti, la cui lavorazione richiede evidentemente una perizia degli artigiani e di conseguenza genera un aumento dei prezzi, ha certamente influito sulle modalità di diffusione e sulla richiesta di mercato. Si tratta, infatti, di una produzione limitata nel tempo e nel territorio, che risale al periodo compreso fra la metà dell'VIII secolo e la metà del successivo, destinata probabilmente solo ad un'utenza d'élite. Alcuni studiosi, riscontrando una concentrazione nel Lazio e in Campania, in strutture in qualche modo legate alla Chiesa di Roma, hanno pensato ad una produzione vicina alla committenza ecclesiastica, in un'epoca in cui Roma e il papato, sotto l'influenza e la protezione della dinastia dei Carolingi, vivono una notevole rinascita economica ed artistica. Altri centri di recente sono stati individuati nell'Italia centro-meridionale e in Sicilia, ma sembra che le esportazioni avvenissero dal Lazio e da Roma. Sia pure in misura minore, infatti, tali oggetti hanno visto una circolazione anche al di fuori dei territori ricordati.
In Sardegna, allo stato attuale delle conoscenze, sembrano circolare soprattutto nel nord. A Porto Torres un



135

134. *Ampolla per i pellegrini con effige di San Mena fra i cammelli*, sec. VI-VII
terracotta, h 19 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
La fiasca proviene da Tharros.

135. *Boccaletto*, sec. VIII-IX
terracotta invetriata, h 8,5 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Il piccolo boccale proviene dal Palazzo di Re Barbaro a Porto Torres.



136

boccaletto globulare, monoansato, con beccuccio bilobato, verde-giallo, decorato "a petali" applicati, è stato ritrovato nel cosiddetto Palazzo di Re Barbaro, il grosso complesso termale di epoca romana ancora oggi visibile al centro dell'area archeologica, frequentato fino all'età altomedievale. Altri reperti sono noti a Porto Torres, Sorso-Santa Filitica, Santa Maria di Coghinas, Sassari negli scavi nel cortile del convento delle Monache Cappuccine, dove sono riaffiorati i resti di un abitato medievale, forse Thathari. Ad Olbia una brocca quasi integra, ovoidale, con versatoio, decorata "a petali" applicati, è stata recuperata negli scavi effettuati nel porto antico.
Il ritrovamento a Sorso di una bolla del papa Nicolò I (855-867), diretta ai giudici e al popolo sardo, contro l'uso di contrarre nozze incestuose e illecite fra consanguinei, ha spinto a ricollegare la circolazione sia pure limitata di *Forum Ware*, attraverso i porti di Turris Libisonis e di Olbia (ripristinato sull'interramento che aveva coperto le navi affondate dai Vandali), a contatti con la Chiesa di Roma. Le analisi archeometriche hanno rivelato componenti geologiche proprie di argille dell'area laziale a nord di Roma, da cui proveniva la materia prima, non si sa però se già lavorata.
In questi secoli gli scambi con l'esterno, sebbene più rari, sono attestati anche dal ritrovamento di monete arabe; da giare, che presentano sul corpo iscrizioni in caratteri cufici (tipici delle popolazioni islamiche); da vasi in vetrina turchese, ottenuta aggiungendo il rame alla vernice alcalina, attestata in area andalusa, ma anche a Valenza e forse a Denia; infine, da sporadici frammenti di manufatti, che per caratteristiche tecniche (soprattutto dei rivestimenti vetrosi monocromi e opachi) sembrano riconducibili a centri attivi nelle aree sotto la dominazione islamica.
Il ritrovamento di monete lucchesi emesse alla fine del X secolo, ad esempio a Sassari, è indizio di una ripresa di rapporti commerciali più sistematici fra la Sardegna e gli altri paesi del Mediterraneo, evidentemente da ricollegare alla situazione storico-politica. Sebbene non vi siano esplicite indicazioni documentarie sull'inizio della ripartizione della Sardegna in quattro giudicati, si può presumere che l'emancipazione da Bisanzio, avviata nei secoli precedenti, giunga a compimento proprio nel corso del X secolo. Il distacco dalla capitale conduce i governanti dell'Isola a stringere legami con Pisa, che insieme a Genova presta il suo aiuto contro la pirateria musulmana, legami che dopo la sconfitta del califfo di Denia, Mughaid (1015), si trasformano in una vera sottomissione, favorendo nel contempo una riapertura del mercato delle importazioni.
Intorno al 1100 nel Mediterraneo occidentale si diffonde la ceramica invetriata, prodotta nel Maghreb, nella Sicilia islamica e nel Mediterraneo orientale. Sul manufatto viene stesa una miscela vetrosa, contenente ossidi di piombo, impermeabilizzante e trasparente, che lascia intravedere il corpo del vaso, rendendolo lucido e brillante; oppure verde, se all'impasto si aggiunge ramina; giallo con la ferraccia. In Sardegna la circolazione, sia pure limitata, della *Forum Ware* aveva già introdotto la tecnica dell'invetriatura, che però nel Medioevo continua ad arrivare tramite il mercato esterno. Nei secoli XI-XII si importano bacini (ciotole), che vengono murati nelle chiese, i più antichi dei quali ancora visibili a San Gavino di Porto Torres (*terminus ante quem* 1111) e a San Nicola di Trullas.
Nei secoli centrali del Medioevo si creano diverse varianti. Nell'area tirrenica centro-settentrionale si produce la cosiddetta "graffita arcaica", realizzata incidendo con uno strumento a punta un solco sul manufatto a crudo, rivestito solo da uno strato di engobbio chiaro, su cui viene stesa la vetrina dopo la cottura. La tecnica dell'incisione, molto antica, nell'VIII secolo vede una fiorente rinascita nei paesi dell'Estremo Oriente, da dove si diffonde tramite la Persia fra il X e il XIII secolo, sotto la dominazione selgiuchide, nelle aree bizantine. Grazie all'attività delle Repubbliche Marinare, dagli inizi del XII secolo i manufatti iniziano a circolare in Occidente,

136. *Vasetto di produzione egiziana*, sec. XII
terracotta graffita e dipinta, h 11,5 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".

137. *Giara*, sec. XIII
terracotta impressa e colorata, h 85 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
La grande giara presenta una decorazione impressa pseudo epigrafica a bande orizzontali. Sulla superficie si conservano tracce dell'originaria colorazione. Il reperto proviene dallo scavo subacqueo sul relitto di Cala dell'Olandese.



137



138

138. *Boccale*, Malaga, prima metà sec. XIV
terracotta smaltata a lustro, h 20,3 cm,
Cagliari, Pinacoteca Nazionale.
Fa parte del "Fondo Pula".

139. *Ciotola*, Valenza, secondo quarto-metà sec. XIV
terracotta smaltata a lustro, Ø 16,2 cm,
Cagliari, Pinacoteca Nazionale.
Fa parte del "Fondo Pula".

140. *Ciotola*, Valenza, secondo quarto-metà sec. XIV
terracotta smaltata a lustro, Ø 15,2 cm,
Cagliari, Pinacoteca Nazionale.
Fa parte del "Fondo Pula".

141. *Ciotola*, Valenza, secondo quarto-metà sec. XIV
terracotta smaltata a lustro, Ø 14 cm,
Cagliari, Pinacoteca Nazionale.
Fa parte del "Fondo Pula".

142. *Ciotola*, Valenza, secondo quarto-metà sec. XIV
terracotta smaltata a lustro, Ø 15,3 cm,
Cagliari, Pinacoteca Nazionale.
Fa parte del "Fondo Pula".

143. *Ciotola*, Valenza, secondo quarto-metà sec. XIV
terracotta smaltata a lustro, Ø 14,7 cm,
Cagliari, Pinacoteca Nazionale.
Fa parte del "Fondo Pula".



139



140



141



142



143



144



145

144. *Boccale*, sec. XIV
terracotta invetriata, h 16 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Si tratta di un manufatto proveniente da Geridu (Sorso).

145. *Boccale*, sec. XIV
terracotta invetriata, h 28 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Si tratta di un manufatto proveniente da Geridu (Sorso).

146. *Piatto*, sec. XIV
terracotta invetriata, h 28 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Si tratta di un manufatto proveniente da Geridu (Sorso).

147. *Salvadanaio*, sec. XIV
terracotta, h 11 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Fa parte di un gruppo di sette salvadanai che giacevano in un silos del Duomo di Sassari.



146

veicolando anche le competenze tecnologiche, tanto che alla fine del XIII secolo i ceramisti sono ormai esperti e in grado di realizzare prodotti di qualità, con connotazioni regionali originali, per rispondere ad una domanda sempre crescente. Diversi centri della Liguria dalla metà del XII sino al XV secolo realizzano la cosiddetta "graffita arcaica tirrenica", incidendo motivi geometrici e fitomorfi su bacini, scodelle, ciotoloni e piatti. Nello stesso periodo dall'area toscana, in particolare da Pisa, provengono la "graffita tarda" e la "graffita a stecca", in cui si aggiungono motivi spiraliformi, floreali, a girandola, animali e stemmi araldici, incisi con una punta fine e dipinti a ramina e ferraccia.
La "graffita" è anche in Sardegna la ceramica da mensa che soppianta le produzioni africane, scomparse dal mercato almeno dagli inizi dell'VIII secolo. I manufatti, quasi esclusivamente d'importazione, pongono le basi per la futura industria ceramica sarda, che si esprimerà autonomamente solo nell'età moderna. Nel XIII e XIV secolo sia nelle città che nelle campagne diventa sempre più frequente l'uso di manufatti invetriati, destinati non solo alla mensa, ma anche alla dispensa e alla cottura. Alcuni, ritrovati nell'area algherese e nord-occidentale, sono forse di produzione locale, oppure provengono dalla Linguadoca catalana e dalla Provenza, ma anche dalla Catalogna stessa. Si riconoscono la *greixonera* (casseruola), il *llibrell* (catino), la *setra* (orciolo), l'*aiguamans* (per lavare le mani prima e dopo il pasto).

Non sempre, però, il rivestimento è di tipo vetroso, che risulta più dispendioso e rende il manufatto maggiormente esposto alle fratture. Talvolta il vaso, già rifinito al tornio ma non ancora cotto, viene ricoperto, come già in età imperiale e tardoantica, dall'ingobbio, ottenuto solitamente con argilla bianca (generalmente caolinica, che non vetrifica e non si colora alla cottura) diluita in acqua (da non confondersi con un semplice schiarimento della superficie) e produce un effetto opaco e coprente, mascherando le impurità. In quest'epoca si usa spesso anche smalto lattescente. Le ceramiche cosiddette ingobbiate, realizzate in area toscana e ligure nel XIII e XIV secolo, sono ben attestate in Sardegna. Nei secoli XII-XIII giungono inoltre ceramiche con decorazione a motivi spiraliformi, dipinti in verde ramina e bruno manganese sull'ingobbio, o direttamente sul biscotto, ma comunque sotto vetrina trasparente (*Spiral Ware*), che sembra ormai accertato siano una produzione dell'area campana certamente a Napoli e Salerno.
La vera innovazione del Medioevo è la ceramica smaltata, la cosiddetta maiolica: il vaso in argilla viene ricoperto da una pasta che contiene smalto stannifero, lucido o opaco, ma con effetto coprente. Già nel IX secolo gli artigiani mediorientali avevano scoperto che attraverso l'aggiunta di ossido di stagno era possibile creare un fondo bianco su cui dipingere la decorazione, prima di una nuova cottura, dando vita così ad una manifattura che poteva entrare in competizione con la porcellana bianca cinese. Sembra che tale tecnica sia stata introdotta in Occidente sia dai vasai musulmani stanziati in Sicilia durante le loro migrazioni, sia attraverso i bacini, inseriti con funzione decorativa nelle murature di numerose chiese romaniche in area tirrenica, giunti come bottino delle guerre nei siti della costa africana, ma anche grazie al commercio, ai pellegrini e ai crociati che si recavano in Terra Santa. Con l'intensificarsi dei commerci, oltre agli oggetti viene introdotta anche la tecnica di lavorazione che, così come accade per l'invetriata, ben presto viene applicata in altre regioni.
In Italia la ceramica smaltata si diffonde fin dagli inizi del Duecento, con connotazioni regionali: "protomaiolica" nel Meridione (usata soprattutto per le forme aperte), "ceramica laziale" (in area umbro-laziale) e "maiolica arcaica" nel Settentrione. In particolare, dalle botteghe toscane e liguri, parallelamente alla produzione della ceramica graffita, nel corso del XIII secolo proviene una fiorente manifattura di maioliche, con oggetti di notevole pregio, soprattutto boccali. Pisa è certamente uno dei centri produttori più precoci, probabilmente perché come Repubblica Marinara ha presto contatti con l'Oriente. Il legame intrecciato con la Sardegna nell'XI secolo – che si consolida nel 1217 con la fondazione di Castel di Castro, donato dalla giudicessa Benedetta, destinato a divenire nel 1258, dopo la distruzione della cittadella giudicale di Santa Gilla, l'erede dell'antica Cagliari e la capitale del dominio pisano, che si estende per un'ampia parte dell'Isola – è certamente la causa della capillare diffusione di tale ceramica, con particolare concentrazione nel meridione. Anche Savona nel corso del XIII secolo avvia una fiorente attività ceramistica, attestata in Sardegna, aperta ai mercati liguri, savonesi, soprattutto nelle aree centro-settentrionali, dove invece è più sentita la presenza genovese. Nel secolo successivo le produzioni pisane e savonesi sono generalmente associate fra loro, con una maggiore o minore concentrazione, che può dipendere – ma non è una regola – da una differenziazione geografica e politica.
Con la dominazione dei Catalani e degli Aragonesi, che nel 1324 conquistano Villa di Chiesa (Iglesias), nel 1326 entrano definitivamente in possesso di Cagliari e nel 1409 sconfiggono nella battaglia di Sanluri l'ultimo dei Giudicati (quello di Arborea), si diffonde anche la ceramica smaltata di produzione iberica. A partire dalla riconquista della penisola iberica da parte di Giacomo I nel 1238, nei territori sottoposti agli Arabi inizia una produzione ceramica, di tipo moresco, che integra elementi musulmani ad altri di tradizione romanica e gotica, finché con il tempo gli artigiani musulmani sostituiscono il proprio patrimonio decorativo (pigne, segno allusivo alla felicità) con motivi cristiani (decoro figurato e con figure umane). Si tratta perlopiù di stoviglie da tavola (non mancano vasi da fiori, candelabri), che escono da diversi centri del regno, ma soprattutto dalle officine di Valencia, Paterna, Manresa, Manises, Barcellona, Malaga, Alicante, e dall'Andalusia.
Pur mantenendo caratteri comuni, i manufatti si differenziano in ogni centro produttivo. A Paterna, attivo certamente dalla fine del XIII secolo, ma forse in possesso di una tradizione ceramistica già dall'XI, interrotta



147

durante le invasioni degli almoravidi e degli almoadi, i vasi, in argilla beige-giallino, recano un disegno dipinto in verde all'interno e bruno per i contorni. Questo tipo – somigliante alle produzioni siciliane e tirreniche –, esportato su vasta scala, giunge in Sardegna.
A Manises si sviluppa, invece, la produzione "a blu e lustro". Su uno smalto più ricco di stagno, e dunque più coprente, viene dipinta la decorazione in blu cobalto e lustro metallico, soli o associati fra loro. Il lustro consiste in una pellicola metallica, realizzata con sali di rame e d'argento, aggiunta dopo la seconda cottura, rendendo necessaria così una terza cottura in fornace a temperature più basse e in atmosfera priva di ossigeno, per fissare bene la pellicola e dare un effetto di iridescenza, creando un prodotto di lusso, costoso, ma facile a rompersi durante le ripetute cotture. Eredità tecnica dell'Oriente islamico, introdotta probabilmente dagli artigiani islamici di Granada e Malaga, viene applicata su un ricco repertorio di forme che, oltre al vasellame da tavola, comprende lucerne, catini, candelabri decorati con motivi vegetali, figure umane, eulogie ad Allah e segni cristiani. In Sardegna i ritrovamenti sempre più numerosi, sia nelle grandi città che nei castelli e nei villaggi, attestano una diffusione capillare, nonostante l'aspetto economico, che si manifesta fin dai primi contatti con i Catalani e gli Aragonesi, anteriormente alla conquista completa dell'Isola. Ad esempio, diversi esemplari di pregio sono stati ritrovati nel castello di Monreale (Sardara), di proprietà della famiglia dei Giudici di Arborea, in particolare di Eleonora. Il repertorio più significativo è, tuttavia, il cosiddetto "Fondo Pula", un cospicuo numero di oggetti ritrovati a Pula, conservato presso la Pinacoteca di Cagliari, che ha come caratteristica un lustro un po' sbiadito.
In Catalogna, fin dal XIII secolo, *figline* operanti soprattutto a Barcellona e a Manresa producono un tipo di maiolica, molto semplice e in stile cosiddetto severo, in verde e bruno.
La ceramica iberica si diffonde in maniera capillare nell'Isola, introdotta almeno attraverso i porti di Cagliari e Oristano. Inoltre, Alghero, dal 1354 popolata da Catalani, attraverso il commercio del corallo diviene sicuramente il fornitore principale di ceramiche valenzane e catalane. La Sardegna costituiva una tappa fondamentale nella *ruta des illes*, il percorso della flotta catalana verso l'Oriente sulla *ruta de les especes*. Dalla penisola iberica venivano richiesti: sale, lane, pelli, formaggio, corallo e minerali; dunque le navi partivano dal luogo di origine cariche di vasellame e tornavano con le merci.
Durante l'età giudicale, che costituisce il Medioevo sardo, in cui si inseriscono dapprima le potenze pisane e genovesi, poi i Catalani e gli Aragonesi, il panorama è dominato – come si è visto – da merci d'importazione, diversamente da quanto accade ad esempio nella vicina Sicilia, dove, dalla dominazione araba alla dinastia normanna e sveva, il mercato locale è molto fiorente. La Sardegna fino al XV-XVI secolo sembra dipendente dal commercio estero, almeno per quanto riguarda le produzioni rivestite (invetriate e maioliche): ai mercanti stranieri si richiedono soprattutto oggetti raffinati, di pregevole fattura, che dovevano costituire, come in passato, il servizio da tavola. Le tecniche dell'invetriatura e dello smalto, che costituiscono la novità dell'età medievale anche nell'Isola, sembrano riservate a prodotti importati, sebbene ritrovamenti recenti comincino a porre degli interrogativi. Alcuni reperti dall'oristanese, databili al XIII-XIV secolo (ad impasto rossiccio e invetriatura solo all'esterno, di colore bruno-giallastro, bollosa non uniforme, ma piuttosto grezza), inducono a pensare ad una progressiva assimilazione dei procedimenti tecnologici da parte dei vasai locali, che pongono le basi per quella produzione che proprio nell'oristanese diventerà caratteristica nei secoli XVI e XVII. Anche recenti ritrovamenti nella Sardegna nord-occidentale (Geridu, Thiesi, Banari, Bosa, Monteleone Roccadoria, Alghero, Osilo, Sassari), che si discostano per le caratteristiche tecnologiche dalle produzioni di Pisa e Savona, hanno suggerito la presenza di botteghe locali, forse ad opera di maestranze toscane e liguri trasferitesi grazie agli intensi rapporti commerciali e politici che gli abitanti tenevano soprattutto con Genova e la Liguria.
Ad Oristano le fonti segnalano botteghe di mercanti pisani e genovesi lungo la *ruga mercatorum*, adiacente alla cattedrale appena edificata, ma non ci sono indicazioni precise relativamente ad un'attività artigianale finalizzata alle produzioni rivestite. Forse solo nel caso del mercante catalano Guillem de Lloret, che nel 1301 gestiva una bottega dove si trovavano *scudellas et taglieros de terra in quantitate*, si può ipotizzare, data la provenienza, che utilizzasse procedimenti tecnici della madrepatria. Alla fine del XV secolo – sembra – si ha la più antica attestazione dell'esistenza ad Oristano *de su burgu de sos coniolargios*.
Invece nell'allusione, riportata nel Condaghe di Bonarcado, a *su stregiu*, termine che nel Medioevo indicava l'insieme delle stoviglie, si deve probabilmente leggere un riferimento alla ceramica non rivestita. Infatti, in questo periodo, oltre ai manufatti d'importazione, usati prevalentemente per l'apparecchiatura della tavola, circolano oggetti d'uso comune e di minor pregio estetico, impropriamente definiti ceramiche "prive di rivestimento", "acrome", "grezze" ecc., per i quali si ripropongono le medesime problematiche della cosiddetta "ceramica comune" dei secoli precedenti. Si tratta di oggetti realizzati in argille di diverso colore, con impasto più o meno grossolano, privi del rivestimento invetriato o a smalto stannifero, predisposti per l'uso domestico, sulla mensa, nella dispensa e in cucina per la conservazione e la cottura dei cibi: olle e pentole da fuoco vengono dal castello di Monreale e dal villaggio di Ardara, presso il castello dei giudici di Torres; sette salvadanai giacevano in un silos del Duomo di Sassari; borracce e colatoi usati probabilmente per la lavorazione e la conservazione dei prodotti caseari giungono ancora dal castello di Monreale.



148

Continua in quest'epoca la produzione di manufatti di piccole dimensioni (anforette, boccali e piccole olle), caratterizzati da un'argilla di colore variabile dal camoscio alle sfumature del beige, che recano sulla superficie del vaso e delle anse, nuda o rivestita da un leggero strato di ingobbio, una decorazione dipinta in rosso cinabro e bruno manganese a bande, a graticcio, a motivi spiraliformi e fitomorfi. Questo tipo, assimilabile a coeve produzioni dell'Italia meridionale, appare fra i più connotanti del periodo cosiddetto giudicale, attestato dall'XI almeno al XIII secolo. A Cagliari diversi esemplari sono stati recuperati a San Saturnino, negli strati del cantiere relativo ai lavori di ristrutturazione del monastero da parte dei monaci provenienti da San Vittore di Marsiglia, che nel 1089 ricevono in dono dal giudice Torchitorio il complesso, per farne la sede del Priorato. Anche recenti scavi ai piedi del colle di Bonaria hanno restituito numerosi frammenti simili, probabilmente parte della suppellettile utilizzata nella vicina chiesa di San Bardilio, forse l'antica *Sancta Maria de portu Gruttis* (cfr. *supra*), passata ai Vittorini in virtù della medesima donazione. Significativi i ritrovamenti effettuati durante i lavori condotti negli anni '80 del Novecento a Santa Gilla, dove oggi è il Centro commerciale Auchan, per la realizzazione della soprelevata che conduce all'aeroporto di Cagliari-Elmas; all'interno di discariche giacevano numerosi frammenti, gettati come rifiuti, presumibilmente degli ultimi abitanti della capitale del giudicato di Cagliari, prima della sua distruzione nel 1257-58.

L'età giudicale vede anche un'ampia produzione di ceramica con decorazione "a pettine", quel tipo di vasellame d'uso domestico, realizzato in molti casi in ambito locale, già ricordato in precedenza, che mantiene immutate le forme e le decorazioni attraverso i secoli, ragione per cui non sempre è facilmente inquadrabile in un arco temporale preciso. Tuttavia, il ritrovamento in alcuni contesti sardi di oggetti con decorazione "a pettine" in associazione con reperti di più sicura cronologia permette di attribuirli con certezza alla vita quotidiana dei sardi in questa fase storica. È il caso del recupero a Santa Gilla (a Cagliari), dove frammenti di anfore, anforette, boccali, olle e catini (usati sulla tavola e in dispensa per contenere o versare i liquidi, o per conservare derrate solide o liquide, e da fuoco), in argilla ben depurata, di colore marroncino chiaro o beige, con decorazioni a striature rettilinee o ondulate, talvolta sono anche sovradipinti. La compresenza nel medesimo contesto di stoviglie in maiolica islamica e tirrenica conferma la realizzazione di tali manufatti nel XII-XIII secolo. Entrambe le produzioni sembrano viaggiare insieme, derivate dalla persistenza o dal recupero di una tradizione ceramica insulare risalente a tempi ben più antichi. Si nota l'aumento delle forme chiuse, destinate ai liquidi, forse da ricollegare ad un calo dell'attività delle officine vetrarie e ad un mutamento delle abitudini alimentari e di apparecchiatura della tavola, dove anche il bicchiere, insieme alle brocche e ai boccali, è in ceramica.

Questo è nelle sue linee essenziali il panorama che emerge da una ricostruzione della storia della ceramica nel periodo bizantino e medievale. La situazione muta quando le vie commerciali vedono una rapida deviazione verso l'Atlantico, in seguito alla scoperta dell'America nel 1492, che modifica profondamente l'economia mercantile dei paesi mediterranei, non solo nelle rotte, ma anche nella domanda e nell'offerta dei prodotti. La Sardegna si rivolge quindi alla penisola italica e con l'inizio dell'età moderna anche l'industria dell'artigianato ceramico sardo vede un notevole incremento. Gli artigiani, padroni ormai delle tecniche dell'invetriatura, avviano fiorenti attività locali, soprattutto nell'oristanese, creando delle elaborazioni originali (come la *Slip Ware*).

148. *Bacini*, Valenza, prima metà sec. XIV
Busachi, chiesa di Santa Susanna di Moddàmene.
Sopra il portale della facciata della chiesa è inserito un concio trachitico con cinque alloggi, di cui quattro ancora ospitano gli originari bacini ceramici, tre di questi, in blu e lustro su smalto bianco, sono provenienti da bottega valenzana della prima metà del XIV secolo.



I rapporti tra Liguria-Sardegna[1]

Federico Marzinot

Questo testo illustra, nei suoi aspetti essenziali, la vicenda del rapporto ceramico fra la Liguria e la Sardegna nei secoli, con particolare interesse – nella parte finale – per la cosiddetta ceramica d'uso comune, che ha una sua larga diffusione dalla metà del XIX secolo in poi, ma che, per certi aspetti, si era vista aprire la strada – in termini di disponibilità del prodotto anche per le classi sociali modeste – dalle terrecotte verniciate del XVIII e del XIX secolo.
Dal Medio Evo sino agli inizi del XIX secolo i principali centri ceramici liguri sono stati Savona ed Albisola. Da allora sino agli anni Trenta del Novecento è presente pure la vicina Celle Ligure. In base ai dati sinora disponibili, il flusso ceramico Liguria-Sardegna ha avuto un suo episodio significativo, per volume della spedizione e valore della merce, già nel XVII secolo, con l'invio da Savona di prodotti di pregio. Non sono emerse, per il momento, figure di ceramisti liguri emigrati in Sardegna. Ben documentata è, invece, la presenza ad Albisola, presso la fabbrica Mazzotti, dell'artista-ceramista di Dorgali Salvatore Fancello (1918-1941).

I rapporti ceramici Liguria-Sardegna

Risale al 1016 la vittoriosa impresa pisano-genovese sul mare della Sardegna contro Mugahid Abd Allah al Amiri (nella tradizione sarda Musetto o Mugeto). Chiamati dai Giudici sardi – allora detentori del potere nei quattro territori di Torres, Cagliari, Gallura ed Arborea – e sollecitati dal papa Benedetto VIII, pisani e genovesi liberano per sempre l'Isola dal pericolo d'una occupazione araba[2] e danno vita alla potenza navale delle rispettive città nel Mediterraneo.[3] Per Pisa e Genova la Sardegna ha una posizione strategica nel Mediterraneo; vi si insediano e ne scoprono anche le risorse: sale, miniere, prodotti agricoli, pastorizia. Dagli inizi del XII secolo la Sardegna – scriveva Alberto Boscolo – diventa terra d'immigrazione e di fortuna per liguri, toscani e genti di altre regioni del continente. L'economia, i traffici, i porti dell'Isola ne traggono beneficio.[4] Pisani e genovesi penetrano nei quattro Giudicati. Fondatori e proprietari di città e castelli (tra cui Alghero, Bosa, Castelgenovese), i genovesi sono presenti soprattutto nella parte settentrionale dell'Isola fino al XV secolo, mentre, tra la fine del secolo XI e l'inizio del XII, vengono progressivamente estromessi dalla Sardegna meridionale dopo una lunga guerra con i pisani.[5] Nel frattempo, dal 1323 gli Aragonesi penetrano nell'Isola, dando vita ad una dominazione secolare, di stampo feudale. Ma Genova non perderà tutte le sue posizioni. I Doria restano signori di Castelgenovese e Alghero ed a seguito di trattative con i catalani possono mantenere i loro commerci con l'Isola, sempre intensi.[6] Nel XV secolo genovesi, savonesi, pisani, veneziani, anconitani, ebrei, saraceni vedono ostacolati i loro commerci dagli Aragonesi.[7] Savona comunque assolve, sempre nel XV secolo, alla funzione di centro di collegamento con la zona mediterranea e di parte della retrostante area continentale, in primis quella piemontese.[8] Dopo il 1528, a seguito della cosiddetta "Convenzione di Madrid" stipulata tra Carlo V e Andrea Doria, i genovesi hanno «libera facoltà di commerciare in tutti gli Stati dell'Imperatore in assoluta parità coi suoi sudditi».[9] Mercanti e marinai liguri si trasferiscono nuovamente in Sardegna. A Cagliari, in particolare, sono presenti nel traffico mercantile dei coralli, attuato anche nelle coste sarde, e nella pesca. Il forestiero che voleva allora praticare il commercio a Cagliari doveva – per legge – contrarre matrimonio con una donna sarda e risiedere nell'Isola.[10] Testimonianza d'una folta presenza ligure in città è la costituzione, nel 1599, dell'Arciconfraternita dei Santi Martiri Giorgio e Caterina dei Genovesi, con sede, come stabilito dall'Arcivescovo Don Francesco de Val, nella chiesa che alcuni devoti genovesi avevano costruito nel quartiere della Marina. San Giorgio era un simbolo dei genovesi, mentre Santa Caterina era la patrona di Alassio. L'Arciconfraternita, che dal 1967 ha una nuova sede in una chiesa edificata alle pendici del Monte Urpinu, conserva nel suo archivio le Costituzioni che i genovesi residenti a Cagliari si diedero nel 1596, in sostituzione di norme precedenti, ormai superate.[11] Nel 1538 mercanti liguri sono presenti pure ad Oristano e Sassari, dove il ritrovamento di pochi esemplari di ceramica ligure sembra attestare la presenza genovese anche in questa città.[12]

149. *Piatti*, Liguria, sec. XIX, Bitti, collezione privata.
Il gruppo di piatti, costituito da dodici pezzi, faceva parte dei beni del priorato della chiesa di Sant'Elia di Bitti.

149

Tabarchini a Carloforte

Dalla metà del XVII secolo gente di Alassio aveva collocato proprie tonnare lungo la costa occidentale della Sardegna. Altre due tonnare, sempre in quella zona, erano proprietà di imprenditori genovesi. L'attività dei pescatori alassini cessa nei primi decenni del XIX secolo, a seguito dell'avvento di Napoleone e della concorrenza di analoghe iniziative locali.[13] Nel 1738 quattrocento tabarchini, che avevano abbandonato le coste della Tunisia, ed altri liguri giunti dalle riviere sbarcano, a loro volta, a Cagliari e si dirigono all'isola disabitata di San Pietro. Gran parte di loro porta nomi di famiglie originarie di Pegli. Svilupperanno la pesca del corallo – presso le isole di San Pietro e Sant'Antioco esistevano nel 1599, e forse anche prima, ricchi banchi di corallo –,[14] impianteranno tonnare e saline. In onore di Carlo Emanuele di Savoia, che ne propiziò la venuta, l'abitato prenderà il nome di Carloforte.[15] Sempre per la pesca del corallo, ogni marzo partono barche dal golfo del Tigullio, soprattutto da Santa Margherita Ligure, dirette verso la Sardegna e la costa tunisina. Luoghi di armamento delle "coralline" in Liguria sono, allora, pure nella riviera occidentale, a Laigueglia, Diano e Cervo.[16] Liguri pescano il corallo anche in Corsica e la *Historia di Corsica*, del 1594, informa che «c'è pescaria di corallo a Capocorso, all'Aiazzo e in Bonifatio».[17] La pesca del corallo alimentava lavorazioni a terra, in piccole fabbriche e a domicilio, spesso eseguite dalle donne.[18]

Proseguono pure i rapporti commerciali tra la Liguria e la Sardegna. Da una *Memoria* presentata nel 1663 al Senato di Genova sugli effetti della legge delle Riviere, orientata «a portare tutto il traffico a questa città», emerge, ad esempio, che i vascelli di Sestri Levante navigano soprattutto per la Sardegna, tornandone con carichi di formaggi e «per schivar li disturbi di questa nuova legge lasciano li formaggi a Livorno, dove anco comprano le robbe che vogliono portare in Sardegna».[19] Dai dati relativi all'attività del porto di Genova dopo il 1750 risulta che la Sardegna costituiva allora il più importante e sicuro sbocco della produzione manifatturiera ligure. Genova esportava in Sardegna stoffe di seta e di lana, tessuti di cotone e misti, tele di lino e di canapa, fazzoletti di cotone e di seta, nastri, pizzi, ricami, articoli di ebanisteria e di falegnameria, maioliche e terrecotte delle fabbriche di Savona e di Albisola. Il porto franco di Genova aveva un ruolo altrettanto importante per le spedizioni in Sardegna degli articoli della lana, delle mercerie e delle telerie. A sua volta la Sardegna esportava formaggio per il consumo ligure e del Piemonte, pelli, cuoi, lana, oli di Sassari, paste bianche di Cagliari (rinomate in Italia), carni salate, ceneri di soda. Ma la voce più importante del commercio sardo con la Liguria restava il grano.[20]

Con l'annessione della Repubblica di Genova al Regno di Sardegna, a seguito del Congresso di Vienna del 1815, si riducono nei primi tempi gli scambi commerciali fra la Liguria e la Sardegna per il perdurare d'una barriera doganale fra l'Isola e la costa ligure. Allora – nonostante tali vincoli – l'Isola seguitava ad importare dalla Liguria tele di Chiavari, terrecotte di Albisola, carta di Voltri, stoffe di lana, cotone, fustagni, seterie. A sua volta esportava verso la Liguria ed il Piemonte cereali, legna, tonno, formaggi, olio di pesce, corallo, vino, frutta secca, sale, tabacco. Dalla navigazione a vela si sta nel frattempo passando a quella a vapore. Nel 1829 l'armatore genovese Giobatta Torrazza ottiene il privilegio per istituire un regolare servizio a vapore tra Genova e la Sardegna. L'insufficienza delle merci e dei passeggeri sulla linea Genova-Cagliari fa fallire l'impresa. Il Governo sardo dovrà allora gestire in proprio tale collegamento con due unità della Regia Marina, il *Gulnara*, in servizio dal 1835, e la *Ichnusa*, posta in linea nel 1838.[21] Con l'avvento di Cavour al Ministero delle Finanze, nel 1851, viene avviata una politica di libero scambio e di trattati commerciali con il Belgio, la Francia e l'Inghilterra. Questa incrementerà progressivamente le importazioni e le esportazioni del Regno.[22] Cagliari diventa così il porto principale della Sardegna meridionale. Da Carloforte partono i minerali destinati all'esportazione e vi giungono le derrate alimentari per i cantieri. Oristano e Bosa potenziano il loro ruolo di centri d'importazione ed esportazione di prodotti agricoli. Saranno soprattutto gli imprenditori liguri a trarre vantaggio dalla fine dell'isolamento economico della Sardegna, con le loro iniziative nei settori delle comunicazioni marittime e ferroviarie, dello sfruttamento boschivo e di quello minerario. Nel 1849 l'avvocato Gavino Scano, docente di diritto penale all'università di Cagliari, definisce la Sardegna «una fattoria di Genova».[23]

Nella vicenda che abbiamo qui sintetizzato circa la presenza di genti liguri in Sardegna e nella vicina Corsica, nell'esistenza di loro legami con la terra d'origine, nell'impiego di ceramiche d'uso comune liguri a bordo delle loro imbarcazioni, nei loro magazzini, luoghi di lavoro e case, è ragionevole cercare una delle ragioni della diffusione in Sardegna di ceramica ligure, di pregio e comune.

Mercanti sardi a Genova nel XIII secolo

Rivolgiamo ora l'attenzione alla presenza della ceramica ligure in Sardegna dal Medio Evo agli anni Trenta del Novecento per conoscere il percorso che ha portato nell'Isola anche ceramiche liguri d'uso comune, ossia oggetti d'uso quotidiano, in dimore di gente d'ogni classe sociale, in ambienti religiosi, nelle comunità monastiche, ospedaliere o d'altro genere.

La tappa iniziale è stata la presenza d'una ceramica di pregio presso ceti agiati. Tale scelta d'un prodotto "nuovo" o di pregio si ripeterà nel tempo in tale ambiente sociale; successivamente, dalla metà del XVIII secolo alla seconda metà di quello seguente, osserviamo la presenza soprattutto presso classi modeste d'un prodotto ligure di basso costo, largo smercio ed uso: le terrecotte a *taches noire* e poi la terraglia nera. È legittimo ritenere

che la disponibilità dell'acquisto di ceramiche da parte dei ceti meno abbienti possa averli indotti a prestare attenzione a quelle d'uso comune che Albisola proporrà dalla metà del XIX secolo. Questo fenomeno potrebbe essersi verificato anche in Sardegna, dove, dalla metà del XIX secolo si sviluppano attività nei settori delle comunicazioni marittime e terrestri, in quello forestale ed in quello minerario, con conseguenti nuovi posti di lavoro ed accresciute capacità di spesa dei rispettivi addetti.
Infine, dalla seconda metà del XIX secolo in avanti, vi è una progressiva diffusione della ceramica cosiddetta "gialla", del pentolame, di stoviglie, conche, boccali ed altri contenitori, scaldini, contenitori in terracotta rivestita, veri e propri esemplari di ceramica d'uso comune.
Gli esordi della presenza di prodotti ceramici liguri in Sardegna sono documentabili, almeno dal XIII secolo, dall'incastonatura di oggetti ceramici invetriati – i cosiddetti "bacini" – sulla superficie esterna di due edifici religiosi di Sassari. Si tratta del campanile del Duomo, dedicato a San Nicola, della metà del XIII secolo, e della facciata della chiesa di Santa Barbara, dell'ottavo decennio del XIII secolo. Vengono attribuiti a produzione ligure del tipo "Graffita arcaica tirrenica" alcuni bacini di San Nicola, a monocromia verde graffita, che rimandano alle produzioni ingobbiate monocrome liguri, e quelli di Santa Barbara, che presentano una decorazione zoomorfa policroma, giallo-arancio, graffita.[24]
Le prime notizie sul commercio di ceramiche liguri con la Sardegna risalirebbero al XIII secolo: «Gli atti del notaio Uberto mostrano i manufatti ceramici savonesi abbastanza introdotti in Provenza, in Corsica, in Sardigna» annotava, nel 1925, Filippo Noberasco nel suo studio su "La ceramica savonese".[25] Ma forse alcune di quelle scodelle, conche e taglieri erano di legno.[26] Infatti, nel 1236, a Genova, «Patucio de Vetica, Pasquale de Fogia e Bandino di Rapallo ricevono in accomendacione da Giovanni Monleone, tornatore, ventisei libbre e mezza di genovini in fustagni e scodelle, conche, taglieri e mortai» da commerciare in Sardegna.[27] Giovanni Monleone era un tornitore di oggetti in legno[28] e di legno erano quindi gli oggetti da lui consegnati ai genovesi ed altri che figurano in contratti di *accomendacione* sottoscritti a Genova, rispettivamente il 12 marzo 1256 ed in date successive.[29]
Da questi accordi, che hanno per protagonista un *tornator* genovese, emerge che in tre contratti di *accomendatio* (o commenda) i soci *tractantes*, ossia coloro che si impegnavano col *socius stans* (qui il *tornator*) a recare e vendere in Sardegna le merci affidategli, con un guadagno del 25 per cento,[30] erano sempre Patucio de Vetica, Pasquale de Fogia e Bandino di Rapallo. Qui compaiono perciò i mercanti che, ricevuto il prodotto a Genova, cercheranno di venderlo nell'Isola. Uno di tali mercanti è sardo: Arzocus Gaianus di Sassari che, il 14 maggio 1237, riceve in *accomendacione* da Giovanni di Lavagna *tornatore* nove libbre di genovini in *taliatoribus et scuellis* (anch'essi in legno) da commerciare in Sardegna.[31]

Vasellami liguri a Porto Torres nel 1597

Nel XIV secolo la presenza in Sardegna di maioliche arcaiche pisano-liguri è documentata da ritrovamenti in varie località della città di Cagliari (cripta di Santa Restituta, presso la torre di San Pancrazio, negli ipogei del cimitero di Bonaria), nella provincia di Cagliari (nel pozzo medievale di Bia 'e Palma di Selargius e presso il castello di San Gavino Monreale); nella provincia di Oristano (a Casteddu Etzu a Cuglieri); a Sassari (nella chiesa di San Nicolò); ad Alghero (nel chiostro di San Francesco); nella provincia di Nuoro (nella chiesa della Beata Vergine d'Itria a Noragugume) e ad Ozieri.
L'assenza, almeno sinora, di ritrovamenti di esemplari di produzione ligure del XV secolo sarebbe spiegabile – secondo Maria Laura Ferru e Francesca Porcella – con il conflitto allora in atto tra liguri ed aragonesi, caratterizzato anche da drastiche imposizioni fiscali. Sempre secondo queste studiose, non sarebbe di notevoli proporzioni la presenza in Sardegna, nella seconda metà del XVI secolo, di prodotti liguri – albarelli, scodelle, piatti – documentata a Cagliari, ad Allai e Nurachi, nella zona di Oristano, ed a Sassari. Tale diffusione del prodotto ligure sopperirebbe alla mancanza d'una analoga produzione sarda.[32]
Dai ritrovamenti passiamo ai documenti relativi alla presenza di ceramiche liguri in Sardegna nel XVI secolo.

150. *Bacino*, Liguria, fine sec. XIII, Sassari, chiesa di Santa Barbara. Gli esordi della presenza di prodotti ceramici liguri in Sardegna sono documentati dall'incastonatura di questi oggetti ceramici invetriati – i cosiddetti "bacini" – sulla superficie esterna di due edifici religiosi di Sassari, la chiesa di Santa Barbara e il campanile del Duomo di San Nicola. Il bacino presenta una decorazione zoomorfa policroma, graffita.



150

Fra le prime, puntuali notizie – ad opera di Anna Maria Rossetti – su spedizioni di ceramiche liguri nel XVI secolo, con indicazione del prodotto e della sua destinazione, figurano quelle relative ad invii in Sardegna e nella vicina Corsica. Il 2 aprile 1578, il ceramista Agostino Isola, di Albisola, spedisce in Sardegna «dozzine 205 di vasellami assortiti» a soldi 16 la dozzina. Da Savona, l'8 novembre 1597, i ceramisti Giulio e Gio Maria Grixollo spediscono vasellami a Porto Torres ed il 20 marzo 1598 il ceramista Battista Salamone invia vasellami assortiti a Sassari. Infine, vasellami vengono spediti da Savona in Corsica, il 7 gennaio ed il 9 ottobre 1563, da Tommaso Salamone.[33]

In un pozzo al centro del chiostro del convento di San Domenico a Cagliari, assieme ad un ingente numero di mattonelle di produzione campana e ligure, a decori floreali, del XVII secolo, è stato rinvenuto un frammento d'un piatto, decorato in blu cobalto, tipico prodotto ligure (Albisola o Savona).[34] Questo ritrovamento mostra anche l'uso di ceramiche liguri in ambienti religiosi sardi. La documentazione archivistica propone, a sua volta, numerosi esempi d'esportazione di ceramica savonese di pregio in Sardegna nel XVII secolo. Nel 1624 Battino Salamone consegna, per due volte, a Benedetto Brignaca ceramiche da inviare in Sardegna: il carico della seconda spedizione ha un valore di ben 1382 lire e soldi 3, moneta di Genova: una delle più forti partite di ceramiche spedite in quel secolo. Nel 1629 Giuliano Salamone affida a *padron* Stefano Sciaccarama 890 lire di vasellame da portare in Corsica. Nel 1630 Giuliano Ghirardi dà a *padron* Alessandro Bozzetto 40 lire di vasellame per la Sardegna e Giuliano Salamone nel 1637 invia, sempre in Sardegna, prodotti per 25 lire. Ancora Battino Salamone nel 1652 spedisce ceramiche in Sardegna. Commentando questi ed altri dati relativi all'esportazione di ceramiche savonesi nel XVII secolo per tutto il bacino del Mediterraneo occidentale, dalla Puglia alla Spagna, oltre lo stretto di Gibilterra, Carlo Varaldo, che li ha raccolti, sottolinea che i consoli dell'*Arte sottile* potevano allora affermare a buon diritto che «dappertutto le parti del Mondo sono nominate le maioliche fini di Savona, e molti forestieri vengono di lontani paesi a provvedersene».[35]

Reperti dell'esportazione ligure in Sardegna nel XVIII secolo sono mattonelle di produzione campana e ligure, a motivi floreali, e frammenti, rispettivamente d'un coperchio di zuppiera e d'un piatto di probabile produzione savonese o sua imitazione laziale, provenienti anch'essi dal pozzo del convento dei Domenicani, a Cagliari.[36]

Le taches noires *di Albisola*

La prima notizia sul commercio con la Sardegna di ceramiche liguri, disponibili anche per le classi modeste, e che perciò avrebbero aperto la strada a quelle d'uso comune, la troviamo, agli inizi del XIX secolo, nella *Statistica del Dipartimento di Montenotte*, con dati di settore derivanti da un'inchiesta condotta nel 1806-07 dal prefetto napoleonico Joseph-Gaspard, conte di Chabrol de Volvic, nel territorio da lui amministrato, e pubblicata nel 1824:[37] «Le fabbriche di stoviglie si trovano ad Albisola ed a Savona. Queste manifatture hanno un fortissimo smercio: si calcola che la produzione annua ammonti a circa 1.200.000 dozzine di tutte le qualità, di cui 5/6 esportati in Piemonte, nel Monferrato, in Toscana, in Linguadoca, in Corsica e in Sardegna; in passato si facevano numerose spedizioni anche in Spagna». E si sottolinea che «da molti anni l'esistenza e la prosperità delle fabbriche di stoviglie di Savona e di Albisola sono garantite da un enorme smercio». Inoltre, a proposito dei laterizi, dei quali «le fabbriche di Savona hanno sempre controllato il commercio», la *Statistica* annota che «un tempo questi prodotti avevano un mercato molto ampio: erano pochi i bastimenti in partenza dal porto di Savona per Tunisi, l'Elba, la Corsica, la Sardegna, la Spagna e Gibilterra che non avessero la zavorra interamente costituita da mattoni, venduti poi con molto profitto da quei paesi». Ora, invece, «la produzione è assai diminuita».[38]

Le stoviglie fabbricate allora ad Albisola (piatti, scodelle, casseruole, piccoli tegami, tegami con coperchio, pentolini globulari con anse, brocche, candelieri) erano di terracotta, con una decorazione informale, realizzata sottovernice con pennellate di manganese. Si tratta delle cosiddette *taches noires*, prodotto tipico di Albisola Marina e di Albisola Superiore. Tale manifattura viene affiancata alla produzione di maiolica fine, e poi realizzata in grandi quantità dalla metà del XVIII secolo sino almeno al primo quarto del XIX, per contrastare la crisi della maiolica e la forte concorrenza della terraglia inglese. Data l'esiguità del loro prezzo queste terrecotte erano vendute soprattutto ai ceti più modesti.[39] Sottolineava a questo proposito lo Chabrol: «Le stoviglie fabbricate ad Albisola, per lo più, sono grossolane e andanti; vengono usate solo dalla gente del popolo, e il loro unico pregio è che costano poco».[40] Le classi sociali meno abbienti non potevano acquistare la maiolica e la terraglia. Con l'avvento delle *taches noires* liguri anch'esse diventano potenziali acquirenti di ceramiche. Si tratta d'un evento di mercato pericoloso per un Paese: è per questo che, alla fine del XVIII secolo, la Spagna impone un forte dazio sull'importazione di vasellame. Assieme alle guerre napoleoniche ed al fluttuare del prezzo del piombo, importato dalla Spagna, che rappresentava i 2/5 dell'intero costo, il dazio spagnolo metterà in crisi le fabbriche ceramiche e con loro si può dire l'intera comunità di Albisola: allora circa 3.500 persone in gran maggioranza impegnate, in vario modo, nella ceramica. Tra il 1780 ed il 1790 circa 50 fabbriche producevano *taches noires*.[41] Nel 1807 lo Chabrol annota la presenza di 27 fabbriche di ceramiche ad Albisola Marina, 18 ad Albisola Superiore e 5 a Savona. Come reazione all'attacco della terraglia inglese, ben più competitiva, Savona – informa sempre lo Chabrol – aveva avviato «la produzione della "terra da pipe"» (ossia della terraglia all'uso inglese).[42]



151

Un* Regolamento *per la "terraglia nera"

Nel primo decennio del XIX secolo, sempre ad Albisola, volendo inizialmente fabbricare una ceramica fine, si sviluppa la produzione d'una terracotta ricoperta da una vernice che, per la presenza dell'ossido di manganese e per effetto della cottura, assume una colorazione tendente al nero, con riflessi metallici. Nei primi anni del XIX secolo avrà anch'essa un vasto mercato. È la cosiddetta "terraglia nera". Fabbricata nelle due Albisole ed a Celle Ligure, soppianterà progressivamente le *taches noires*.[43] Giuseppe Garbarini nei suoi *Cenni storici intorno al borgo di Albissola Marina* informa che l'albisolese Bartolomeo Seirullo, «accurato fabbricante di stoviglie … dolente del decadimento nel quale era venuta l'arte figulina, verso l'anno 1808 o 1809, trovò un nuovo genere di vernice nera, la quale, se non accresce gran fatto il pregio delle stoviglie, le distingue non poco dalle più scadenti».[44] La ceramica nera, ispirata come le *taches noires* a modelli delle terraglie inglesi, era già prodotta in Italia ad Este.[45]

A seguito delle difficoltà di mercato dovute alle guerre napoleoniche, pure la "terraglia nera" avrà i suoi problemi. Per questo, nel 1817, i titolari di 50 fabbriche albisolesi di "terraglia nera" daranno vita ad un *Regolamento* per adeguare la produzione allo smercio: la quota fabbricabile in un anno viene portata a 750.000 dozzine (circa nove milioni di pezzi). Dei prodotti fanno parte, come dice il *Regolamento*: «piatti, tazze, terrine, tondi, trencerini e maffarette, ponci, coppette, salatiere, xiatte». I pochi fabbricanti albisolesi che, oltre alla ceramica nera, producono anche quella "bianca" (vera terraglia e maiolica) sono soggetti anch'essi a quote. La dimensione dei piatti viene rigidamente stabilita. La paga quotidiana del torniante è di circa lire 2,50, mentre un operaio comune guadagna 2 lire al giorno. In fabbrica lavorano da quattro a sette operai compreso il maestro. Ogni fabbrica è costituita da una fornace, dai *trogli* o *terrai* per la lavorazione delle terre, che vengono fatte decantare; da muri con paramenti di mattoni sui quali,

151. *Pavimentazione*, Liguria (?), sec. XVI, Orosei, chiesa di Sant'Antonio Abate.
La pavimentazione a piastrelle è stata rinvenuta nella zona absidale (in fase di restauro dell'edificio si decise di conservarla creando una sorta di passerella che conduce all'altare odierno) e attesta la seconda fase di ampliamenti dell'edificio (sec. XVI). Si presenta qui un repertorio decorativo similare a quello del palazzo dei Sormano a Savona.



152

appendendola a mucchi tondeggianti, viene asciugata la terra; da un piazzale dove stendere i prodotti prima di infornarli. Per la "terraglia nera" si usa una miscela composta da due terzi di terra rossa ed un terzo di bianca. Entrambe tali argille vengono estratte dalla piana alluvionale e dalle colline circostanti. Uno dei componenti della vernice nera è il solfuro di piombo (galena), chiamato ad Albisola "arcifullo", importato dalla Sardegna. La legna viene fornita dai contadini abitanti nei paesi vicini. La "terraglia nera" viene esportata in Francia, in Piemonte, in Toscana attraverso Livorno, nella Costa d'Africa e, in piccole quantità, anche nelle Americhe. Raggiungerà pure la Sardegna, le isole dell'arcipelago greco e Costantinopoli.[46]

"Maiolica bianca" di Savona in Sardegna

Anche la "terraglia nera" è fortemente competitiva. Già nel 1802 un prefetto delle Bocche del Rodano aveva invocato dal Governo un inasprimento doganale contro «*les poteries noires de Genes*».[47] E così, nel 1820 il governo francese impone un dazio del cento per cento sull'importazione della ceramica di Albisola. La Direzione della "terraglia nera", costituita nel 1817, entra in crisi. Segue la progressiva decadenza delle fabbriche. Alcuni produttori emigrano in Francia. Dopo il 1832 si fa crescente la produzione delle pentole. Nel 1839 ad Albisola Superiore risultano non attive 8 delle 19 fornaci esistenti. Dazi doganali, mutati gusti del pubblico, concorrenza del prodotto industriale inglese e di quello di Mondovì sono alla base del progressivo affievolirsi della fabbricazione della "terraglia nera".[48] La sua produzione proseguirà comunque per anni: nel 1858 le «stoviglie di terra nera» di G.B. Siri, di Albisola Capo, ricevono una "Menzione onorevole" all'Esposizione Nazionale dell'Industria dei Regi Stati, che ha luogo a Torino. Ma nel frattempo il numero delle fabbriche di Albisola era diminuito: nel 1836 Albisola Marina, che ne contava 27 al tempo dello Chabrol e 28 nel 1818, era scesa a 18; Albisola Superiore scendeva dalle 18 al tempo dello Chabrol a 14 nel 1833 e ne contava solo 10 nel 1846.[49] Sempre nel 1846 a Savona sette fabbriche, impiegando 104 operai, producevano la terraglia detta "terra di pipa" o "maiolica bianca". La esportavano assieme all'analogo prodotto di Albisola in Sardegna, Corsica, Toscana, Provenza, Spagna, Stati Barbareschi e Levante.[50] Riassumendo, la gamma produttiva della "terraglia nera" di Albisola era caratterizzata dalle stoviglie, dagli scaldini, dalle *veuilleuse* e dagli oggetti decorativi dalle linee neoclassiche, realizzati al tornio ed a stampo, interamente rivestiti col nero manganese sul biscotto (l'argilla dopo la prima cottura) e poi invetriati con "l'arcifullo". Savona – produttrice di pentole già nel XII secolo – si dedicava soprattutto alle terraglie bianche, cotte anch'esse nelle caselle come le maioliche.[51]

Nel 1853, a seguito della riforma economica di Cavour, cresce a Savona e ad Albisola il numero delle fabbriche che producono e spediscono terraglie anche in Sardegna. Sempre intorno alla metà del secolo, ad Albisola prosegue e si afferma la produzione delle pentole, avviata secondo il Garbarini dal ceramista G.B. Siccardi («egli fu pure il primo che fece esperimento della fabbricazione delle pentole, volgarmente dette pignatte, che dovea in seguito tanto fiorire»),[52] mescolando la terra di Albisola, solo argillosa, con uguale quantità di quella di Antibes, refrattaria, e perciò più resistente al fuoco.[53] Secondo il poeta e ceramista albisolese Tullio d'Albisola si doveva all'industriale francese Nicolas Panery l'innesto su quello albisolese del metodo tecnico di Vallauris per la produzione delle stoviglie del tipo cosiddetto "Alpi Marittime", verniciate esternamente in nero, mentre all'interno la vernice è gialla o rossa.[54] Infine, secondo lo studioso savonese Arrigo Cameirana, il tipo "Alpi Marittime" sarebbe giunto ad Albisola dalla Francia verso il 1865.[55] La caduta delle barriere doganali a seguito dell'unità d'Italia e l'avvento della ferrovia ad Albisola daranno impulso alla fabbricazione delle pentole: nel 1882 Albisola Marina conta 22 fabbriche nel settore ed Albisola Superiore 15.[56]

La "ceramica gialla" di Albisola

Sempre intorno alla metà del secolo compare ad Albisola la "ceramica gialla": una terracotta ingobbiata e verniciata, cuocente in giallo. Anche questa è una ceramica d'uso comune, prodotta in grandi quantità: ne fanno parte grandi piatti, conche, zuppiere (della stessa forma di quelle della "terraglia nera"), tazze, terrine, piattini, boccali, scaldini. In genere viene decorata, in bruno manganese o in verde ramina, premendo una spugnetta, dal disegno predefinito ed imbevuta di colore, sull'interno d'un piatto o sulla pancia d'una zuppiera, oppure decorando l'oggetto con colature,

marmorizzazioni o macchie. Rari sono i casi di una decorazione con il disegno d'un veliero, d'un paesaggio o d'un edificio, o delle scritte. La "ceramica gialla", specie la piatteria, viene prodotta ancora negli anni Quaranta del Novecento, fin quando non verrà vietato – perché nocivo alla salute – l'uso della vernice al piombo per gli oggetti di cucina.[57]

Un'immagine ricca di particolari sulla presenza della ceramica ligure in Sardegna risulta dalla *Relazione dei Giurati* dell'Esposizione Industriale Italiana tenutasi nel 1881, a Milano. Nella periferia a ponente di Savona, alle Fornaci, quartiere di antiche fabbriche di mattoni, operano pure tre fabbriche di pentole e quattro fabbriche di conche. Gran parte delle 221.000 pentole e delle 252.000 conche prodotte ogni anno viene spedita in Sardegna, nell'arcipelago greco ed in Turchia. La maggior parte della produzione di «stoviglie tenere bianche» della "Fratelli Musso di Antonio" va da Savona in Sicilia, ed il resto in Sardegna e sul mercato ligure. Si esporta negli Stati Uniti ed in Argentina. Due terzi dell'analogo prodotto della "Fratelli Folco fu Carlo" parte da Savona per la Sardegna (Oristano, Carloforte, Alghero, Cagliari e Sassari), il resto va in Sicilia, nelle isole dell'arcipelago greco ed in Turchia. La "Sebastiano Ricci", produttrice anch'essa di terraglia tenera bianca e colorata, «smercia nelle Riviere di Ponente e di Levante, in Sardegna ed in Sicilia» e sporadicamente esporta; per alcuni anni ha prodotto pure pentole. La ditta più importante di Albisola è la "Maria Rosciano vedova Poggi e Figli". Produce «terraglie nere, rosse e gialle comuni, bianche e colorate ad uso di Francia e pentole e casseruole di terra francese». Tra le materie prime usa quarzo proveniente dalla Sardegna «e lo si paga alla tonnellata ai capitani di bastimento che ne fanno una speculazione». Occupa oltre dieci persone. Realizza circa 260.000 pezzi all'anno. Gran parte della sua produzione di pentole con vernice viene spedita in Sardegna mentre le pentole nere vanno in Piemonte. Compresa quella della Rosciano sono presenti ad Albisola Marina dieci fabbriche di pentole, che occupano «un cento persone fra tutte», con una produzione complessiva annua di 1.200.000 pentole. Ad Albisola Capo vi sono tre fabbriche di pentole, con 40 operai ed una produzione complessiva annua di 480.000 pentole.

Ad Albisola Marina si fabbricano stoviglie comuni con una produzione complessiva annua di 345.000 pezzi, ad Albisola Capo la produzione complessiva è di 86.400 pezzi. Riepilogando, ad Albisola Marina si producono


153


154


155

152. *Piatto*, Liguria, sec. XIX
terracotta invetriata, Ø 18,5 cm, Bitti, collezione privata.

153. *Piatto*, Liguria, sec. XIX
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, Ø 19,8 cm,
Bitti, collezione privata.
Il motivo sottovetrina è realizzato in manganese con uno stampino in spugna

154-155. *Piatto*, Liguria, sec. XIX
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, Ø 19 cm,
Mamoiada, collezione privata.



156



157

260.000 stoviglie fini, 1.200.000 pentole, 345.600 stoviglie comuni. Ad Albisola Capo: 480.000 pentole, 86.400 stoviglie comuni.[58]
Sempre con riferimento a quel periodo Nello Cerisola, nella sua *Storia delle industrie savonesi*, dava operanti in Albisola Marina 27 fabbriche di ceramiche comuni, il cui prodotto veniva spedito in Piemonte, Toscana, Corsica, Sardegna, Francia, Spagna. Erano inoltre in attività 17 fabbriche di stoviglie nere e bianche comuni ubicate nel territorio del Comune di Albisola Superiore.[59]

Nel paese delle pignatte

Nel 1905 a Savona operavano solo sei fabbriche, che scompariranno prima della Grande Guerra, a causa della sempre minore disponibilità di materie prime dei dintorni, un tempo molto abbondante.[60]
Nel 1906, il giornalista Gian Luigi Cerchiari visita Albisola e su *Il Secolo XX* pubblica un ampio articolo, corredato da sue foto, in cui riferisce: «Oggi sono ben ventidue le fabbriche adattate alla fabbricazione delle pentole e vasi da cucina. Dodici di esse si occupano della fabbricazione di tondi. Ma può dirsi che tutta Albisola sia una immensa fabbrica di pignatte e di tondi. Quale originale spettacolo! Ogni atrio di casa è una fucina o una sala di modellatori, tutti i muri delle vie servono a mantenere al sole appiccicati i blocchi di creta, la spiaggia è un immenso deposito di pentole che asciugano al sole … alla stazione v'è sempre una lunga fila di carri carichi di stoviglie … Si cammina tra cocci e fuscelli di paglia da imballaggio … le donne corrono verso la fabbrica portando sul capo gran carico di tondi che han modellati in casa … Trovato il campo che produce la terra utile alla bisogna, l'impresario adibisce una grande schiera di badilanti a dissodare il prezioso terreno ed a riempirne i carri che saranno portati alla ferrovia e spediti alle fabbriche. La terra adoperata nelle fabbriche di Albisola viene importata dall'Olanda, a mezzo di ferrovia, dalla Francia (ed è detta terra d'Antibo) a mezzo di barche. Allo scarico delle barche è adibita una schiera di facchini che in alcuni giorni rendono sulla spiaggia lo stesso originale e caratteristico spettacolo che si gode a Genova, nell'osservare lo scarico del carbone compiuto dai cavalli a mezzo di coffe».
Descritta la fabbricazione «delle pentole, dei piatti, delle terrine, delle scodelle, delle ciotole lavorate pure al tornio o con stampi», l'opera del «pittore da grosso» – che su un piatto o una scodella «traccia una striscia precisa e rotonda come se l'avesse fatta il compasso» – e del «pittore artista per le stoviglie di lusso» e ricordato che «ad una fabbrica modesta occorrono almeno un terrante, un impastatore, tre tornanti, qualche verniciatore e due fornacianti», Cerchiari informa che il prodotto finito verrà poi «imballato con paglia, o portato alla stazione dentro a cesti sulla testa di robuste operaie».[61]

La Cooperativa "Avanti"

Le descrizioni idilliache di Liegeard e di Cerchiari della vita ceramica di Albisola non avevano colto anche la difficile condizione degli operai, il loro desiderio d'un riscatto sociale e le tensioni che ne nascevano con i proprietari delle fabbriche. A fine settembre-inizi ottobre del 1887 i lavoratori avevano costituito una «associazione di mutuo soccorso fra lavoranti di stoviglie di Albisola», che sembrava non mirasse soltanto a fornire sussidi e intervento in caso di taluni collocamenti sul lavoro, ma avesse anche come obiettivo non lontano la possibile costituzione d'una cooperativa di produzione. I fabbricanti di stoviglie reagirono con provvedimenti. Ne derivò uno sciopero durato quattro mesi, con il licenziamento degli scioperanti. La vicenda si concluse, il 12 febbraio 1888, con un compromesso fra le parti, nel quale figurava anche la riassunzione di tutti i licenziati.[62]
Il 12 luglio 1920, a conclusione di nuove lotte con i proprietari delle fabbriche di stoviglie, 35 lavoranti – come dice l'atto costitutivo della società – «dichiarano di voler costituire siccome costituiscono una Società Anonima Cooperativa "Avanti" avente per oggetto di riunire in un sol fascio le forze di tutti gli operai stovigliai e generi

affini occupati nelle fabbriche di Albisola e farli beneficiare dei vantaggi della Cooperazione». La Cooperativa produce positivi risultati economici. Ma, il 5 settembre 1922, a seguito del progressivo affermarsi del fascismo, l'azienda procede a modifiche statutarie e muta la denominazione in ILSA (Industria Ligure Stoviglie ed Affini). Direttore amministrativo è Francesco Perotti. Il 1 aprile 1925 la ditta assume la veste di Società anonima per azioni. A presiederla è chiamato Santino Poggi, persona gradita al nuovo regime. Ma – ricorda lo studioso savonese Giuseppe Buscaglia, in un suo testo sulla "Cooperativa Stovigliai" di Albisola – «di fatto il tecnico che dirige e dà un'impronta unitaria alla gestione della ditta rimane il dott. Francesco Perotti che, pur schedato in Questura come "antifascista pericoloso", per le dimostrate capacità imprenditoriali e le ricche doti di umanità godette sempre d'una generale stima. È dunque a lui che va attribuito il costante sviluppo dell'ILSA». Dopo la seconda guerra mondiale le maestranze della fabbrica chiedono a Perotti di ridiventare proprietarie dell'azienda, come lo erano state prima dell'avvento del regime. Perotti aderisce alla richiesta di cessione. Trasferisce l'ILSA a Carcare, nell'entroterra, dove avvia una produzione di piastrelle in ceramica per uso edilizio. A loro volta gli operai danno vita, il 26 luglio 1946, alla "Cooperativa Stovigliai".[63] L'azienda proseguirà la propria attività produttiva, con alterne vicende, nello stabilimento di Albisola Superiore, in riva al Sansobbia, mutando più avanti la propria denominazione in "Piral". Oggi, con il marchio "Piral 1870" (che fa riferimento ad una produzione di stoviglie e pentole in quell'anno nell'attuale sede di via Casarino 153, in Albisola Superiore) la ditta prosegue a spedire il proprio prodotto in Sardegna.[64]

Una Relazione della Camera di Commercio *di Savona sull'attività nel 1928*

La produzione delle stoviglie di Albisola ed il loro commercio con la Sardegna è documentato anche per gli anni Venti e Trenta del Novecento. La *Relazione sull'attività svolta dal Consiglio della Camera di Commercio e Industria di Savona durante l'annata 1928*, alla voce "Industria delle ceramiche" dice: «Un'altra industria caratteristica in questo campo, e degna di nota, è l'industria delle stoviglie di terracotta, industria che si svolge in modo del tutto particolare nei Comuni di Albisola. La produzione annua è abbastanza notevole ed è costituita da pentole, casseruole, servizi da tavola economici, neri, rossi, grezzi. La merce viene spedita oltre che nelle regioni limitrofe nell'Italia meridionale, nella Sicilia, Sardegna e nel bacino del Mediterraneo e poi anche nell'America del Sud».[65]

Sempre alla voce "Industria delle ceramiche" la *Relazione* sull'attività svolta nell'anno 1928 dice a proposito della produzione e del mercato dell'industria delle ceramiche artistiche: «Viene curata e perfezionata questa pregevole industria da una dozzina di ditte, con scelte maestranze che lavorano diuturnamente per produrre



158

156-157. *Piatto*, Liguria, sec. XIX
terracotta parzialmente ingobbiata e decorata sottovetrina,
Ø 32,5 cm, Busachi, *Su collegiu*, collezione Civica di Etnografia.

158. *Piatto*, Liguria, sec. XIX
terracotta parzialmente ingobbiata e decorata sottovetrina,
Ø 33,1 cm, Bitti, Priorato della B.V. di Bonaria.
Il motivo decorativo, ripetuto sulla tesa del piatto, è colato in cottura, modificandosi.

vasi superbi, anfore deliziose, giare dalle sagome perfette, magnifici piatti murali da tavolo, grandi, piccolissimi, ovali, con una fantasmagoria di colori che abbagliano e commuovono per l'insieme geniale e semplice … La maggior parte della produzione viene esportata nell'America del Nord, a New York, a San Francisco di California, a Boston, e nell'America del Sud, a Buenos Aires, a Valparaiso, a Montevideo e altrove».[66]
Il commercio delle stoviglie con la Sardegna è documentato anche nel 1929. Esso ha avuto un «decorso soddisfacente», malgrado «le inevitabili ripercussioni della crisi generale che travolge quasi tutte le nazioni». L'anno successivo la *Relazione* della Camera di Commercio evidenzia che le aziende de «l'industria delle stoviglie di terracotta si sono dibattute in gravi difficoltà per la fortissima caduta dei prezzi sui mercati e la deplorevole concorrenza che tra ditta e ditta localmente si verifica». Permane il commercio con la Sardegna. Nel 1931 si registra una valutazione pesantemente negativa, dovuta alla crisi economica mondiale: «Le industrie della ceramica si sono trovate nel 1931 in condizioni pressoché precarie, con magazzini oberati di prodotti, con vendita in forte diminuzione per ciò che concerne le stoviglie comuni. Difficoltà hanno segnato pure le ceramiche artistiche date le difficoltà economiche generali e le altissime barriere doganali dei principali mercati esteri, dove in passato attivi erano gli affari data la fama e le caratteristiche dei nostri prodotti». L'anno successivo «l'andamento dell'industria delle ceramiche è stazionario». Nel 1935 il settore delle «ceramiche artistiche, degli oggetti in vetro e delle terrecotte ha segnato una contrazione nella produzione e delle possibilità di collocamento».[67] Dal 1932 la *Relazione* non fornisce più elenchi di aziende e dati specifici per il settore delle stoviglie. Essa non risulta disponibile per il periodo dal 1936 al 1951. Dal Registro delle Imprese iscritte alla Camera di Commercio emerge che alcune ditte di Albisola, produttrici di stoviglie oppure pentole, hanno cessato l'attività nel periodo 1928-31.
L'avvento della guerra significa per le fabbriche ceramiche scarsa disponibilità delle materie prime necessarie alla produzione e difficoltà nella vendita: tali restrizioni hanno come conseguenza una loro vita stentata.[68] Nell'Italia dell'immediato dopoguerra le difficili comunicazioni, la disoccupazione, lo scarso potere d'acquisto delle classi modeste portano progressivamente alla chiusura delle vecchie fabbriche di Albisola produttrici di stoviglie; fa eccezione la "Cooperativa Stovigliai".


159

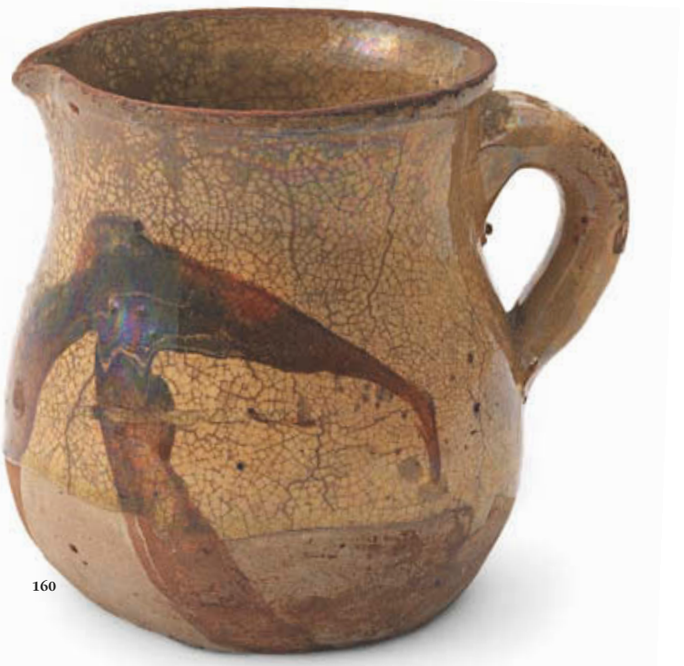
Da Savona a Carloforte
Forse, come altri del suo tempo, affascinato dalla ferrovia, il Cerchiari nella sua descrizione del paese delle pignatte non ha prestato troppa attenzione alle barche con un solo albero a vela che, in secco sulla spiaggia di Albisola, stavano caricando stoviglie. È soprattutto con queste ed altre piccole imbarcazioni – in genere leudi, barche a vela latina, con l'albero inclinato verso prora, lunghe circa 16 metri ed anche liuti, imbarcazioni poco dissimili – che le ceramiche savonesi e quelle albisolesi venivano portate in terre lontane. Anche per l'esiguo pescaggio del porto di Savona, dopo il suo riempimento imposto da Genova nel secolo precedente, le imbarcazioni che nel XVII secolo trasportano le ceramiche vendute anche in Sardegna erano di stazza ridotta: cimbe, gondole, tartane, lembi. Nei documenti figura un solo brigantino. I padroni di nave sono quasi tutti di Albisola o di Celle.[69] Per rendersi autonomo nel commercio delle ceramiche, nel 1705, il commerciante savonese Gio Luigi Bosio acquista un leudo: comandata da un bravo padrone, l'imbarcazione porterà i prodotti della fabbrica in quasi tutti gli scali del Mediterraneo occidentale. Meno fortunato sarà l'accordo per la vendita di metà del leudo e l'affidamento d'un ingente carico di ceramiche ad un padrone di Albisola, che, arrivato a Marsiglia, ha portato via il carico rimandando il leudo vuoto al Bosio.[70] Nel 1807, un documento sulla navigazione di cabotaggio nel Mediterraneo redatto per il prefetto Chabrol de Volvic dall'albisolese Antonio Piccone, maggiorente del paese, riferisce del noleggio da parte di quattro negozianti locali di «bastimenti denominati leudi catalani» che trasportano, per la loro vendita, ceramiche savonesi a Barcellona e Tarragona e di altre vendite in Francia, lungo il fiume Rodano, ed a Livorno. In Francia, alla fine del XVIII secolo, i marinai si comportano da veri e propri rappresentanti di

commercio, vendendo il prodotto nei villaggi posti sulla riva del Rodano. A Livorno le imbarcazioni, sostando per un lungo periodo, diventano un emporio galleggiante. Il tipo di contratto tra il capitano del bastimento e la sua controparte è, negli episodi citati dal Piccone, la cosiddetta "colonna".[71]

Da quanto sopra emergono alcuni dati: almeno sino al primo quarto del XIX secolo si ricorre anche a imbarcazioni di ridotte dimensioni, ma provate, come il leudo, per il trasporto di ceramiche da Savona ed Albisola verso altri paesi. Il contratto fra un titolare d'una fabbrica di ceramiche ed un padrone di nave può essere, in genere, di due tipi: vendita del carico al padrone, che si accolla il rischio della sua vendita e della sua possibile perdita; la cosiddetta "colonna", per cui il padrone di nave si impegna a dare al ceramista, al termine del viaggio, una parte del valore della merce che gli era stata affidata. In caso d'un sinistro il ceramista si sarebbe accollato il danno derivante dalla perdita del prodotto ed il padrone quello per la perdita dell'imbarcazione. Raramente il padrone ha solo funzione di vettore della merce per un agente del ceramista, che dovrà poi smerciarla. Il vasellame viaggiava talora dentro delle giare. Ad Albisola, dagli inizi del XIX secolo, pentole e piatti venivano posti sul fondo delle piccole imbarcazioni di solito adibite al trasporto delle stoviglie ed erano avvolti, fra loro, con delle trecce di paglia, sicché paglia e ceramiche, assestandosi nel viaggio, diventavano un tutt'uno.[72]

Una decisione della Camera di Commercio del 28 dicembre 1911 circa lo stivaggio delle terraglie e vetrerie sui velieri ricorda che: «È uso costante nel porto di Savona che il caricatore di terraglie e vetrerie su velieri provvede con personale proprio, o fornito dalle fabbriche produttrici, allo stivaggio delle merci a bordo e che il capitano firmi la polizza solo affermando il numero dei pezzi o dei mezzi con la clausola solo rottura».[73]

Circa i trasporti di ceramiche dalla Liguria verso la Sardegna ne abbiamo più sopra dato conto per quelli effettuati dal XVII sino alla prima metà del XIX secolo. Nel 1881 – come documenta la relazione sull'Esposizione Nazionale tenutasi quell'anno a Milano – due terzi della produzione della "Fratelli Folco" va in Sardegna (Oristano, Carloforte, Alghero, Cagliari, Sassari), in Sicilia, nelle isole dell'arcipelago greco ed in Turchia.[74] Conosciamo così il nome del produttore ligure e dei porti sardi dove giunge la sua merce. Sono gli stessi toccati oltre 50 anni dopo dalla navigazione di cabotaggio tra la Liguria e la Sardegna. La *Relazione della Camera di Commercio* indica, nel 1928, fra le «più comuni destinazioni per le merci spedite in cabotaggio da Savona», i porti sardi di Cagliari, Porto Torres, Porto Vesme, Carloforte, La Maddalena, Bosa. Tra le principali provenienze a Savona figurano: Cagliari, Porto Torres, La Maddalena ed a Vado Ligure: Porto Vesme, Porto Torres, La Maddalena. Sempre nel 1928 viene attivata dalla "Cooperativa Sarda di Armamento e Navigazione",

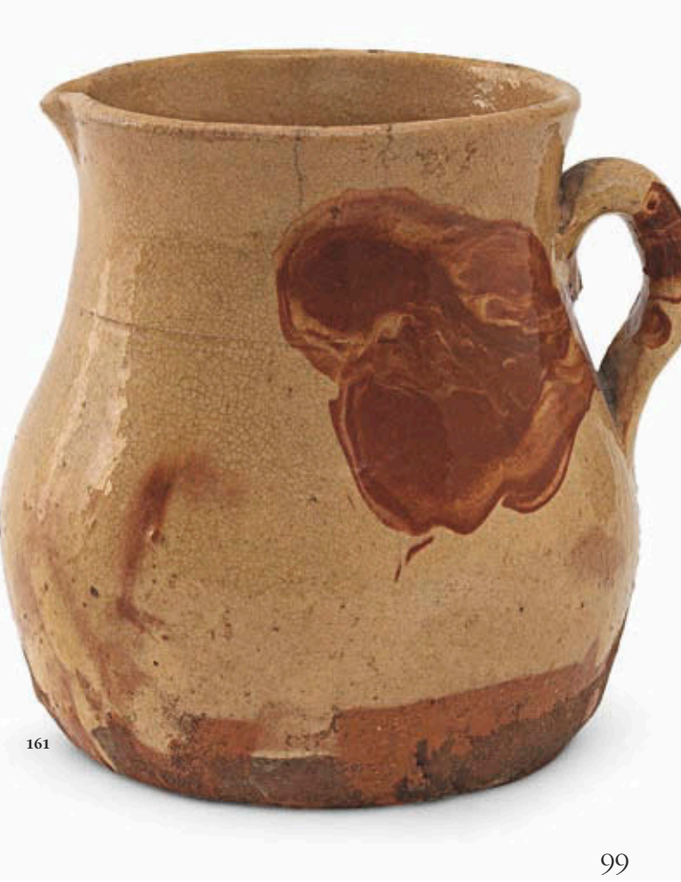


160

159. *Boccale*, Liguria, sec. XIX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 19,7 cm,
Scano Montiferro, collezione privata.
Questi versatori a Scano Montiferro sono chiamati *pitzeri* o *conzu*.

160. *Boccale*, Liguria, sec. XIX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 9,7 cm,
Cagliari, collezione privata.

161. *Boccale*, Liguria, sec. XIX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 12,7 cm,
Scano Montiferro, collezione privata.



161



162

162. *Pentola*, Liguria, fine sec. XIX-inizio XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 17,5 cm,
Cagliari, collezione privata.
Questa tipologia di pentola, riconoscibile per l'invetriatura esterna con manganese e l'ingobbio giallo interno, ebbe una vasta diffusione in tutta la Sardegna, costituendo un modello anche per i figoli sardi.

163. *Pentola*, Liguria, fine sec. XIX-inizio XX
terracotta ingobbiata e invetriata internamente, h 12,7 cm,
Cagliari, collezione privata.

164. *Pentola*, Liguria, inizio sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 22,1 cm,
Cagliari, collezione privata.



163

con sede a Genova, la linea mensile "Periplo sardo" che, toccando anche Savona, ha scali a La Maddalena, Santa Teresa di Gallura, Castelsardo, Porto Torres, Alghero, Bosa, Oristano, Carloforte, Sant'Antioco, Teulada, Cagliari, Torrevecchia, Muravera, Tortolì, Dorgali, Orosei, Siniscola, Terranova.[75]

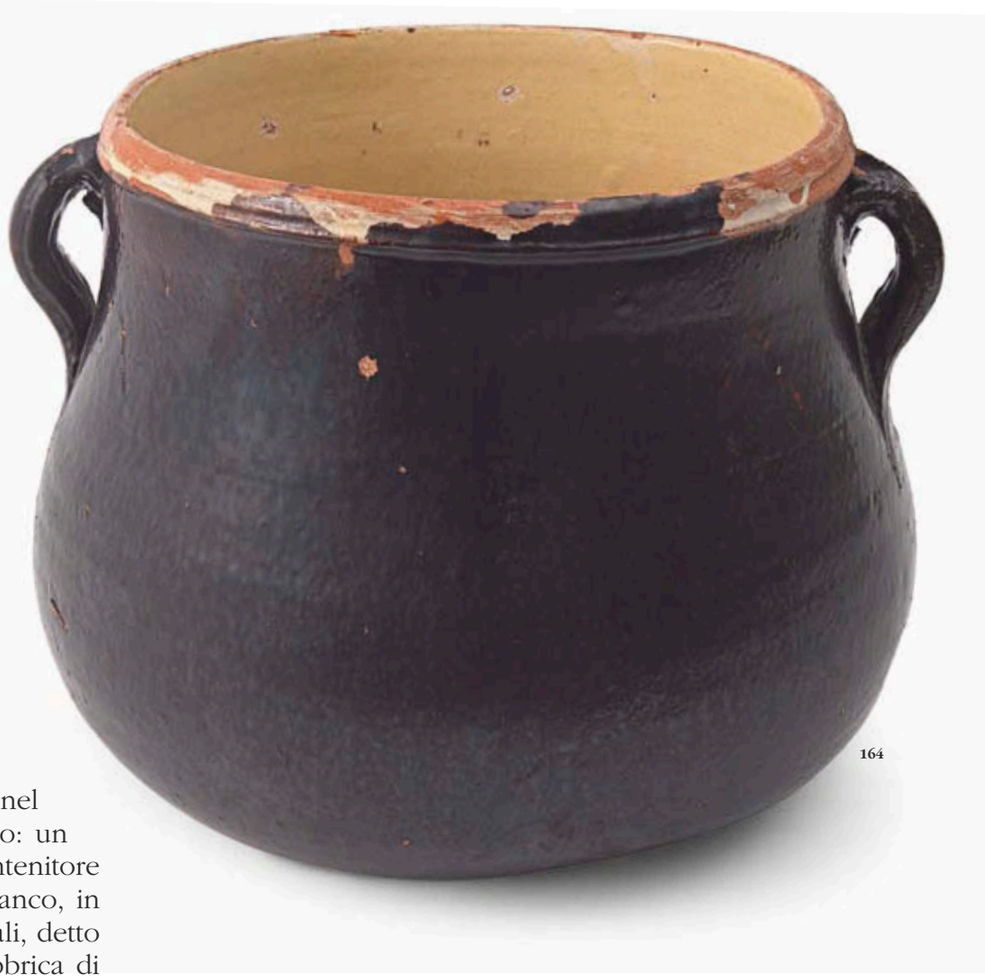
Pentoloni per la Sardegna

Circa le caratteristiche delle ceramiche d'uso comune prodotte ad Albisola, la buona resistenza delle stoviglie agli sbalzi termici, cui le stesse venivano sottoposte durante la cottura, veniva garantita dall'uso di una miscela, in parti uguali, di argilla grigia di Albisola e di argilla francese di Cap d'Antibes, trasportata via mare da velieri e barconi, come documentano pure antiche cartoline di Albisola. L'"arcifullo", ossia la vernice trasparente leggermente giallina, che rivestiva l'oggetto prima della seconda cottura era composto da galena (71,5%), sabbia quarzosa (21,5%), argilla di Cap d'Antibes. Per la foggiatura delle pentole si operava al contrario: si partiva dal girello foggiando la bocca dell'oggetto; poi si tirava su un tubo cilindrico, restringendolo progressivamente fino a chiuderlo in alto. Dopo averlo tolto dal girello lo si metteva all'aperto ad asciugare. Man mano che si rassodava, il torniante, con una spatola di legno, lo batteva ogni tanto fino a far assumere alla superficie esterna della pentola la forma desiderata. Un sistema analogo era allora in uso in Provenza. L'ingobbio (rivestimento terroso biancastro), oltre a conferire una tonalità chiara all'interno della stoviglia, serviva ad evitare la cavillatura della vernice che lo avrebbe impermeabilizzato all'interno. Esso veniva versato nella pentola non ancora completamente essiccata e fatto aderire in maniera uniforme alla parete interna dell'oggetto, che veniva ruotato con le mani.[76]

Circa il tipo, il nome, la forma delle stoviglie, punti di riferimento possono essere: le immagini dei campionari del "Consorzio Produttori Stoviglie – An. Coop. in Albisola Capo", precedente la costituzione dell'ILSA, il 5 settembre 1933;[77] due volantini pubblicitari distribuiti verso gli anni Trenta dalla ditta Umberto Fornari;[78] le immagini di alcuni oggetti in maiolica rustica, in "ceramica gialla" e di stoviglie correnti pubblicate dal ceramista e poeta albisolese Tullio d'Albisola nel suo libro *La ceramica popolare ligure*.[79]

Gli oggetti del campionario del "Consorzio Produttori Stoviglie", raffiguranti stoviglie grezze, sono identici a quelli proposti al pubblico dalla ditta Umberto Fornari. Si tratta di oggetti rivestiti all'esterno d'una vetrina marrone e all'interno da un ingobbio in terra bianca ricoperta di arcifullo, che dà loro un colore giallino. Sono, rispettivamente: una pentola diritta del n. 4 (grande pentola con 4 anse); una pentola da stufa, detta in francese *rond-feu* e ad Albisola *ronfò*, di forma a cono, con due anse e al centro un cerchio sporgente che permetteva di calare profondamente la pentola nella stufa in ghisa, togliendone uno dei cerchi che la chiudevano:

si poteva così accelerare la cottura del cibo; una pentola rotonda, di corpo globulare, e una pentola diritta, cilindrica, entrambe con due anse; una pentola bassa, anch'essa cilindrica con due anse; un boccale detto ad Albisola *tupin*; una terrina quadra, forma a cono, con due anse al centro dell'oggetto; una tazza; una parigina a 2 manici; una terrina comune; una casseruola a 2 manici detta ad Albisola *tian grande*, per cuocere il coniglio, il pollo, lo stufato; una casseruola a 1 manico, usata in genere per i sughi o per cucinare i polipi e le seppie; un testo o teglia. Oggetti dello stesso tipo fanno parte delle "stoviglie nere", ma invece della tazza e del boccale vi figura il botticino, un'alta tazza affusolata con ansa. Qui sono presenti le tipiche pentole di Albisola, rivestite all'esterno d'una vetrina nera e gialle all'interno per l'ingobbio di terra bianca coperta da "arcifullo".



164

Fra gli oggetti pubblicati da Tullio d'Albisola nel suo libro *La ceramica popolare ligure* figurano: un barattolo usato in cucina e a tavola come contenitore per il sale o le salse, si tratta di un vasetto bianco, in maiolica povera, decorato con strisce orizzontali, detto "bombillo", databile al 1840, attribuito alla fabbrica di Gio Batta Siri detto "Barulli", di Albisola Capo; un piatto piano da portata in "ceramica gialla", decorato a stampini, attribuito alla prima metà del XIX secolo; una zuppiera da minestre con coperchio, del XIX secolo, anch'essa in "ceramica gialla" con una decorazione a pizzo in manganese; una ciotola per minestrone, con la tesa decorata a pennello in manganese, attribuita alla metà del XIX secolo; un barattolo per il sale in "ceramica gialla" con *taches* in terra rossa, attribuito alla fine del XIX secolo; una brocca da latte, *tupin*, in "ceramica gialla" decorata con macchie di manganese, attribuita al primo quarto del XX secolo; un barattolo per acciughe o da cucina, in maiolica povera, ancora della fabbrica Siri, attribuito alla seconda metà del XIX secolo; uno scaldino in "terraglia nera", versione "di tipo signorile" d'un oggetto che ha funzione di "braciere" negli ambienti dove manca il riscaldamento; una grande conca in terracotta. «È il lavabo dei poveri» commentava Tullio d'Albisola, «un catino sanitario stranamente decorato con macchie di ramina verde colante … Serve anche, nelle misure grandi, per il bucato e come scolapiatti. Viene eseguito con argilla fluviale, talvolta anche allo stato impuro ad una sola cottura». La ramina veniva spruzzata con un ramo sopra l'ingobbio che rivestiva l'interno.

Sempre a proposito delle pentole e delle stoviglie di Albisola e del modo di calcolarne la quantità per vendere il prodotto e pagare i lavoranti (fra cui il torniante, che lavorava a cottimo e che, per foggiare presto e bene gli oggetti, aveva bisogno dell'aiuto d'una o più donne, le "balleggiatrici", le quali, battendo più volte da una mano all'altra le palle d'argilla le rendevano plastiche e prive d'intrusioni) Tullio d'Albisola ricordava che «i tondi si calcolano a dozzine, ma una dozzina non consta già, come si dovrebbe credere, di dodici capi, sebbene, secondo la dimensione dell'oggetto, si stabilisce quanti di essi debbano concorrere a formare la così detta dozzina: così vi sono le dozzine che constano di quattro tondi, di cinque, di sei, e via via. Le pentole invece si calcolano a numeri: e vi è il numero che consta di quattro pentole – grandezza massima – quel di cinque, di sei e così di seguito, fino a quello che consta di trentasei pentolini – misura minima».[80]

Le più importanti fabbriche albisolesi di ceramiche artistiche – ad esempio la "Fenice", i Mazzotti – avevano dei propri rappresentanti a Genova e in altre grandi città, dove proponevano il prodotto mostrandone dei campioni o anche dei piccoli esemplari, detti "mostra", traendoli da una apposita valigia. Non risulta documentato – almeno sinora – un analogo modo di vendere le pentole e le stoviglie di Albisola su mercati lontani. Nella memoria di vecchi ceramisti di Albisola v'è l'immagine di agenti francesi, piemontesi e di altre regioni che si recavano direttamente nelle fabbriche ad ordinare. Note potevano diventare, col tempo, le preferenze della clientela di città o regioni italiane. «Ecco, per esempio, Roma e Bologna, grandi clienti di Albisola, acquistarvi specialmente casseruole, e di misura piccola, buone per gli arrosti, per gli umidi, per le vivande



165



166



167

165. *Casseruola*, Liguria, inizio sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, Ø 14,1 cm,
Cagliari, collezione privata.

166. *Casseruola*, Liguria, inizio sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, Ø 13,5 cm,
Cagliari, collezione privata.

167. *Conca*, Liguria, inizio sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata internamente, Ø 39,5 cm,
Cagliari, collezione privata.

appetitose e accurate: gente che mangia bene e ama gli intingoli. Di contro, il Veneto, la Sardegna, la Campania compreranno per lo più pentolame: quei marmittoni grandi grandi, capaci di un numero imprecisabile di razioni, che poi saranno state razioni di polenta o di pasta e fagioli: alta natalità, gusti semplici, vita povera e stenta … Attraverso il povero coccio vedevi una famiglia seduta alla mensa e indovinavi se era patriarcale o ristrettamente contadina o borghese» scriveva un altro poeta albisolese, pure lui figlio di ceramisti, Angelo Barile.[81]

Note

1. Un doveroso ringraziamento per la collaborazione ricevuta va rivolto a: Archivio di Stato di Savona; Arciconfraternita dei Genovesi di Cagliari; Biblioteca Civica "Barrili" di Savona; Biblioteca Universitaria di Genova; Biblioteca di Storia del Diritto, Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Genova; Ufficio del Registro delle Imprese e Ufficio Studi della Camera di Commercio di Savona; "Piral 1870"; Torido "Turidin" Colombo; Franco Fornari; Graziella Locatelli Marzinot; Giuseppe "Bepi" Mazzotti.

2. A. Boscolo, "L'età dei Giudici", in *La Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, vol. 1, Cagliari 1982, p. 28.

3. T.O. de Negri, *Storia di Genova*, Milano 1968, p. 186.

4. A. Boscolo, "L'età dei Giudici" cit., p. 29.

5. M.L. Ferru, M.F. Porcella 1995.

6. C. Varaldo 1983, p. 58.

7. M.L. Ferru, M.F. Porcella 1995, p. 309.

8. C. Varaldo, "Savona nel secondo Quattrocento, aspetti di vita economica e sociale", in *Savona nel Quattrocento e l'istituzione del monte di pietà*, Savona 1980, p. 44.

9. F. Marzinot 1979, p. 148.

10. M.L. Ferru, M.F. Porcella 1995, p. 309.

11. G. Usai, "L'archivio", in *Arciconfraternita dei Genovesi – il Museo*, Cagliari 2007, pp. 3, 10-11.

12. M.L. Ferru, M.F. Porcella 1995, pp. 310, 312.

13. D. Precotto, "Le tonnare alassine", in *Liguria*, n. 2, febbraio 1992, pp. 11-12.

14. D. Durante, I. Deferrari, *Pescatori di corallo turco barbareschi banditi e schiavi*, Imperia 1984, p. 13.

15. T. Bruna, *I pegliesi di Tabarca*, Sestri Ponente 1898, pp. 12-15.

16. G. Giacchero, *Genova e Liguria nell'età contemporanea*, vol. I, Genova 1980, p. 102.

17. D. Durante, I. Deferrari, *Pescatori* cit., p. 15.

18. G. Giacchero, *Genova e Liguria* cit., p. 102.

19. C. Costantini, *La Repubblica di Genova nell'età moderna*, Torino 1978, p. 369.

20. L. Bulferetti, C. Costantini, *Industrie e commercio in Liguria nell'età del Risorgimento (1700-1861)*, Milano 1966, p. 171.

21. G. Giacchero, *Genova e Liguria* cit., pp. 28, 58, 189-190.

22. M.L. De Felice, "La storia economica dalla fusione perfetta alla legislazione speciale", in *Le regioni d'Italia. La Sardegna dall'Unità ad oggi*, Torino 1998, pp. 296-297.

23. M.L. De Felice, "La storia economica" cit., pp. 298, 300-340.

24. G. Berti, M. Hobart, M.F. Porcella 1993, pp. 155, 157, 159-161, 163; C. Varaldo 1983, pp. 59-60.

25. F. Noberasco, "La ceramica savonese", in *Atti della Società Savonese di Storia Patria*, vol. II, Savona 1925, p. 4.

26. F. Marzinot 1979, p. 104.

27. N. Calvini, E. Putzolu, V. Zucchi, *Documenti inediti su traffici commerciali tra la Liguria e la Sardegna nel secolo XIII*, Padova 1957, p. 61.

28. C. du Cange, *Glossariun mediae et infimae latinitatis*, tomo VIII, Bologna 1803, p. 129.

29. N. Calvini, E. Putzolu, V. Zucchi, *Documenti inediti* cit., pp. 63, 66-77.

30. A. Boscolo, "Rapporti tra Genova e la Sardegna nel secolo XII e nella prima metà del XIII", in N. Calvini, E. Putzolu, V. Zucchi, *Documenti inediti* cit., p. XXVI.

31. N. Calvini, E. Putzolu, V. Zucchi, *Documenti inediti* cit., pp. 75-76; A. Boscolo, "Rapporti tra Genova e la Sardegna" cit., p. XIX.

32. M.L. Ferru, M.F. Porcella 1992, "La circolazione", p. 160, nota 11, pp. 307-314.

33. A.M. Rossetti, "Ceramica a Savona ed Albisola nella seconda metà del Cinquecento: produzione e commercio", in *Atti del XXV Convegno Internazionale della Ceramica*, Firenze 1995, pp. 149-164.

34. M.L. Ferru, M.F. Porcella 1992, "La terraglia", p. 37.

35. C. Varaldo, "L'esportazione di ceramica savonese nella documentazione archivistica del XVII secolo", in *Atti del V Convegno Internazionale della Ceramica*, Albisola 1973, pp. 338-339, 341, 345.

36. M.L. Ferru, M.F. Porcella 1992, "La terraglia", p. 37.

37. M.N. Bourget, "L'inchiesta e il territorio: la statistica dipartimentale nel periodo napoleonico", in J.G. Chabrol de Volvic, *Statistica del Dipartimento di Montenotte*, ristampa a cura di G. Assereto, Savona 1994, pp. 38-63.

38. J.G. Chabrol de Volvic, *Statistica* cit., vol. 2, pp. 235, 352-354.

39. A. Cameirana, "La ceramica albisolese a *taches noires*, nota introduttiva", in *Atti del X Convegno Internazionale della Ceramica*, Savona 1980, pp. 277-285.

40. J.G. Chabrol de Volvic, *Statistica* cit., vol. 2, p. 234.

41. A. Cameirana, "La ceramica albisolese" cit., pp. 280-281.

42. J.G. Chabrol de Volvic, *Statistica* cit., vol. 2, p. 234, nota 13, p. 238.

43. A. Cameirana, "La terraglia nera ad Albisola agli inizi dell'800", in *Atti del III Convegno Internazionale della Ceramica*, Savona 1971, p. 64.

44. G. Garbarini, *Cenni storici intorno al borgo di Albissola marina*, Genova 1886, p. 56.

45. C. Franzia Buscaglia, "La ceramica popolare ligure al tempo della Santa Rossello", in *Albisola alla sua Santa, Parrocchia di Nostra Signora della Concordia*, Albisola Marina 1981, p. 86.

46. C. Franzia Buscaglia, "La ceramica popolare ligure" cit., p. 86.

47. G. Garbarini, *Cenni storici* cit., p. 56.

48. A. Cameirana, "La terraglia nera" cit., pp. 66, 69-72; C. Franzia Buscaglia, "La ceramica popolare ligure" cit., p. 89.

49. C. Franzia Buscaglia, "La ceramica popolare ligure" cit., p. 89.

50. N. Cerisola, "L'industria delle stoviglie e della terraglia", in *Storia delle industrie savonesi*, Genova 1965, p. 45.

51. F. Marzinot 1979, p. 22.

52. G. Garbarini, *Cenni storici* cit., p. 57.

53. C. Franzia Buscaglia, "La ceramica popolare ligure" cit., p. 89.

54. T. d'Albisola 1964, p. XXII.

55. A. Cameirana, "La terraglia nera" cit., pp. 71-72.

56. C. Franzia Buscaglia, "La ceramica popolare ligure" cit., p. 89.

57. C. Franzia Buscaglia, "La ceramica popolare ligure" cit., p. 91; F. Marzinot 1989, p. 53.

58. G. Corona, *La Ceramica*, Milano 1885, pp. 130-132.

59. N. Cerisola, "L'industria delle stoviglie" cit., p. 46.

60. N. Cerisola, "L'industria delle stoviglie" cit., p. 46; F. Marzinot 1989, p. 551.

61. G.L. Cerchiari, "Nel paese delle pignatte", in *Il Secolo XX. Rivista popolare illustrata*, a. 9, n. 9, Milano, settembre 1906, pp. 730-737.

62. T. d'Albisola 1964, pp. XLV-LI; I.R. Rossello, "Vita sociale dei figuli albisolesi: la prima battaglia del lavoro nel 1887-88", in *Atti del III Convegno Internazionale della Ceramica*, Savona 1971, pp. 153-169.

63. G. Buscaglia, "La Cooperativa Stovigliai: vicende d'una fabbrica albisolese", in *Albisola Rassegna 2000 – X Mostra regionale della ceramica artigianale ed artistica*, Albisola 1984, pp. 118-126.

64. Informazione fornita dall'Azienda all'autore.

65. *Relazione sull'attività svolta dal Consiglio della Camera di Commercio ed Industria di Savona durante l'anno 1928*, Biblioteca Ufficio Studi Camera di Commercio di Savona, p. 166.

66. *Relazione sull'attività* cit., 1928, pp. 163-164.

67. *Relazione sull'attività svolta dal Consiglio della Camera di Commercio ed Industria di Savona durante l'anno 1929*, Biblioteca Ufficio Studi Camera di Commercio di Savona, pp. 144, 146, 194-195, 219, 257.

68. F. Marzinot, *Omaggio a Torido*, Albisola Marina 1988, p. 24.

69. C. Varaldo, "L'esportazione di ceramica" cit., p. 342.

70. M. Scarrone, "La fabbrica di ceramica Isola durante la gestione di Gio Luigi Bosio 1703-1709", in *Atti del IV Convegno Internazionale della Ceramica*, Savona 1972, p. 184.

71. F. Ciciliot, "Questa Comune a tempi quieti spera: commercio marittimo di ceramica di Albisola tra Sette e Ottocento", in *Atti del XIX Convegno Internazionale della Ceramica*, Albisola 1989, p. 297.

72. F. Marzinot 1979, pp. 91, 94.

73. *Usi mercantili e marittimi accertati dalla Camera di Commercio*, Archivio di Stato di Savona, Fondo Camera di Commercio di Savona, Verbali 1915, p. 1.

74. F. Marzinot 1979, p. 307.

75. *Relazione sull'attività* cit., 1928, pp. 206-207, 226.

76. E. Biavati, "La stoviglieria da fuoco ad Albisola nel primo Novecento", in *Atti del IX Convegno Internazionale della Ceramica,* Albisola 1977, pp. 463-464. Ringrazio Torido "Turidin" Colombo, torniante di Albisola Marina, per le informazioni circa il modo con il quale suo padre Giuseppe "Pepin" Colombo foggiava le pentole.

77. F. Marzinot 1979, p. 301, fig. 356; F. Marzinot 1989, p. 73, fig. 119.

78. G. Buscaglia, "La Cooperativa Stovigliaia" cit., figg. alle pp. 121-122.

79. T. d'Albisola 1964, figg. alle pp. 6-9, 36-37, 50-53, 83, 105-106, 108, 111, 113-115.

80. T. d'Albisola 1964, p. XXIII.

81. A. Barile, "La casa del figulo", in *Il Letimbro*, a. LXXV, n. 38, Savona, 29 settembre 1966.



Appunti sul lessico sardo della figulina

Giovanni Lupinu

È noto che il vocabolo latino *fig(u)lina* – riconducibile a *figulus* "vasaio", il quale a sua volta è connesso al verbo *fingo* "plasmare, modellare (l'argilla)", che continua una radice indoeuropea rappresentata in numerose lingue – era impiegato per indicare l'arte del vasaio, come pure la sua bottega e la cava di argilla.[1] In relazione a tale vocabolo e all'attività da esso designata, una delle tracce più remote ed eloquenti che la linguistica possa rinvenire in Sardegna è consegnata dal patrimonio toponimico isolano, più precisamente è testimoniata dalla vicenda del nome di luogo *Florinas* (pronunziato localmente *Fiolínas*), relativo a un piccolo centro che sorge a pochi chilometri di distanza da Sassari. Nel ricercarne l'origine in primo luogo è stato necessario sottrarsi a quella sorta di illusione ottica rappresentata dalla veste ufficiale del toponimo che, come vedremo, non riflette un'evoluzione fonetica regolare della base latina di provenienza: si può stimare probabile, infatti, che tale veste sia sorta a partire dalla forma locale del nome (*Fiolínas*, si è già precisato), a sua volta percepita come recante nella sillaba iniziale una marca linguistica italiana, e ciò sulla base delle note corrispondenze fra, ad es., il logudorese settentrionale *fjámma* "fiamma" < lat. FLAMMA, *fjòre* "fiore" < FLOS, -ORE ecc. (che esibiscono, appunto, palatalizzazione di tipo italiano)[2] e il resto del logudorese *frámma*, *fròre* ecc.;[3] di conseguenza, per reazione anti-italiana, *Fiolínas* fu emendato ("sardizzato", verrebbe da dire), ma non in **Frolínas*, come si sarebbe atteso sulla base delle corrispondenze dialettali illustrate in precedenza, bensì in *Florinas*, intervento che mostra una volontà latinizzante nel richiamo a *flos*, *floris* "fiore".[4] Sono però le attestazioni medioevali del toponimo a mettere sulla giusta via il ragionamento etimologico: presente, infatti, sin nei documenti più antichi, quali i Condaghi di San Pietro di Silki e di San Nicola di Trullas, nelle varianti *Ficulinas*, *Figulinas*, *Fiulinas*,[5] esso mostra chiaramente di derivare dal lat. FIGULINAS nel senso di "botteghe dei vasai" o di "cave di argilla".[6]

168. Torniante, Assemini, 1960 (foto Marianne Sin-Pfältzer). Nella foto è ritratto il giovane Luigi Nioi.

168

Richiamato cursoriamente il valore di testimonianza storica della persistenza toponimica appena illustrata, intendiamo ora soffermare l'attenzione, in modo speciale, sopra alcuni termini che fanno riferimento all'ambito della produzione di quella che può essere definita ceramica d'uso di fattura popolare,[7] etichetta riassuntiva all'interno della quale resta compresa una serie di utensili che, sino a qualche decennio fa, erano presenti e utilizzati quotidianamente nelle case sarde. In questo settore terminologico è particolarmente interessante il vocabolo centr. *istérju*, log. *istérdzu*, camp. *stréžu* che, documentato già nei testi medioevali (per es. il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado e gli Statuti Sassaresi),[8] offre una serie piuttosto articolata di significati che ruotano intorno alla nozione fondamentale di "recipiente". Per illustrare l'estensione semantica di questo vocabolo, tuttavia, sarà utile dare una scorsa alle definizioni presenti in alcuni dei dizionari dei quali disponiamo: il Porru, ad es., offre del camp. *strexu* le accezioni di "fardello" («po sa roba, chi si portat in viaggiu, o po fai prangiu in campagna, e similis»), "stoviglie" («strexu de terra po usu de coxina»), "bagaglio" («po su strexu, chi portant a pala is sordaus in s'esercitu») e anche "utensili" («po aterus mobilis, o alascias de domu, strexu de terra, o de fenu ec.»);[9] più stringatamente lo Spano definisce il log. *istèrzu* nei termini di "arnese, utensile, stoviglia, vasame" e, limitatamente alla locuzione *isterzu de ponner binu*, "bottume";[10] sull'accezione principale di "recipiente" insiste il Casu (salvo specificare che esso può essere *de terra*, *de linna*, *de latta*, *de metallu*),[11] e non troppo distante da queste ultime indicazioni è pure la definizione del Wagner, che per il nostro termine indica i significati principali di "stoviglia, recipiente, vaso";[12] infine, i due dizionari dialettali del Farina, per il nuorese, e del Cabras, per il baroniese, pongono in adeguato rilievo, al fianco del significato di "recipiente", quello di "stoviglie" e, in un caso (Cabras), anche l'altro di "corredo domestico di stoviglie".[13]

Riassumendo, dunque, le opere lessicografiche che abbiamo preso in considerazione per delimitare il significato del nostro vocabolo offrono in modo pressoché costante, al fianco dell'accezione più generica di

"recipiente", il riferimento specifico alle stoviglie di terracotta, e ciò anche in assenza del determinante *de đèrra*;[14] casomai, è quando si vogliono indicare altri recipienti di diverso materiale, quali, ad es., le corbe e i canestri, che si impiegano con più frequenza, se non obbligatoriamente, sintagmi del tipo di *strèžus de vénu* ecc. Se poi si considera, in aggiunta a tutto ciò, che il nome di mestiere, log. *isterdzáju*, camp. *strežáju,* designa il vasaio e lo stovigliaio,[15] si può ragionevolmente ipotizzare che il termine centr. *istérju*, log. *istérdzu*, camp. *stréžu* avesse inizialmente il riferimento primario a recipienti di terracotta, estendendo in progresso di tempo l'accezione originaria a quella più generica di "recipiente" *tout court*.

Più complessa della vicenda semantica, seppure intimamente connessa, è la questione etimologica legata al vocabolo di cui discorriamo. Tralasciando le ipotesi più improbabili che, come suole accadere specialmente nei casi controversi, sono folla, una proposta interessante al riguardo fu avanzata da Rudolf Böhne: partendo dall'accezione (secondaria) di "corredo" riscontrata nel Sarrabus per il termine *stréžu* (come si è già avuto occasione di rilevare, infatti, qui e altrove le stoviglie costituivano parte del corredo della sposa), il linguista tedesco poté suggerire per esso una derivazione dal cat. *creix*, *escreix* "aumento legale della dote" (oltreché, meno tecnicamente, "aumento"), ipotesi, però, che male si concilia con la precoce attestazione della voce in sardo, come pure, almeno parzialmente, col suo significato.[16] Un altro etimo non del tutto inverosimile che per questo vocabolo fu preso in considerazione, in un primo momento, dallo stesso Wagner è l'ital. *stiglio*, *stigli*, presente nella sezione centro-meridionale della penisola col significato di "mobili", ma anche "attrezzi, masserizie, ordigni, utensili" e, in Sicilia (*stigghiu*), "stoviglie, oggetti di terracotta per la cucina": l'assenza della vibrante *-r-* nella forma italiana, tuttavia, rende problematica tale derivazione, e questo per dire solo delle difficoltà fonetiche.[17] Ostacoli simili si frappongono a un accostamento al lat. TERREUS, spendibile bene solo dal punto di vista semantico, così come a CAPISTERIUM (una sorta di crivello o ventilabro per il frumento), riuscendo malagevole, nel primo caso, spiegare la semplificazione della vibrante geminata (di solito stabile nel passaggio dal latino al sardo), nel secondo caso la perdita dell'elemento iniziale CAP-.[18] Già da questi brevi cenni riassuntivi sulla discussione etimologica che ha accompagnato il nostro vocabolo, si potrà comprendere il tono rassegnato col quale M.L. Wagner chiudeva il relativo lemma nel *Dizionario Etimologico Sardo*: «In ultima analisi, la sua provenienza rimane oscura».

In tempi più recenti tutta la questione è stata riesaminata da Carlo Alberto Mastrelli che, per parte sua, è giunto infine a ipotizzare una derivazione da **gastériu*,



169

169. Efisio Cugusi, *Boccale*, Villaputzu, 1890
terracotta invetriata, h 18,5 cm,
Nuoro, collezione privata.
Il versatore, fatto piuttosto insolito, ha inciso sul fianco la firma dell'esecutore, la data e il luogo di realizzazione: *Maestro Cugusi Efisio Villaputzu anni Trenta 1890*.

170. *Conca*, Assemini, metà sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 45 cm,
Assemini, collezione privata.



170

a sua volta dal greco γαστρίον/γαστρί, diminutivo di γάστρα "vaso, recipiente panciuto", «con aferesi della prima sillaba (*ga-*), o – meglio ancora – con perdita della gutturale sonora iniziale (*g-*), e con l'inserimento tipicamente sardo della vocale epentetica *e* tra *t* e *r*»:[19] la trafila fonetica ipotizzata per questo supposto grecismo di epoca bizantina è pertanto **su gastériu* > **su astériu*, con la forma **astériu* successivamente generalizzata anche al di fuori della posizione intervocalica in fonetica sintattica.[20]

Rispetto all'ipotesi etimologica del Mastrelli, tuttavia, appare più economica la proposta ultimamente avanzata da Massimo Pittau, che ha pensato a SESTERIUM, una variante documentata nel latino medioevale del classico *sextarius*, misura per solidi e per liquidi, da cui deriva, ad es., anche l'ital. *staio* (che indica, come è noto, sia un'unità di misura di capacità per aridi, impiegata in Italia prima dell'adozione del sistema metrico decimale, con valori differenti a seconda delle località, sia un recipiente per la misura di uno staio).[21] Occorre tuttavia precisare che nel latino medioevale è attestata pure la variante *sisterium*, che meglio si concilia dal punto di vista fonetico con la voce sarda, che da essa potrebbe essere derivata per discrezione del supposto

articolo.[22] Oltre al fatto che l'etimo suggerito dal Pittau non propone alcuna difficoltà di carattere formale, occorrerà pure valutare la circostanza che sovente i nomi dei recipienti erano anche nomi di unità di misura di capacità, proprio perché si trattava di recipienti-misura: si pensi, giusto per fare un esempio, oltre al caso di *staio* discusso di passaggio più in alto, all'ital. *moggio* (dal lat. MODIUS), che indica sia un'antica unità di misura di capacità per aridi, sia il recipiente che ha la capacità di un moggio.

Passando ora all'analisi di alcuni vocaboli sardi che designano specifici prodotti della figulina locale, occorre in primo luogo puntualizzare che, dovendo selezionare un inventario per lo meno rappresentativo del relativo settore terminologico, abbiamo dovuto fare i conti con la circostanza – peraltro ampiamente prevedibile e prevista – che le definizioni proposte nelle opere lessicografiche disponibili sono assai spesso stringate o imprecise, quando non ingannevoli e contraddittorie.[23] A ciò si somma la complicazione rappresentata dal fatto che, a seconda delle località, a una medesima etichetta linguistica possono, eventualmente, essere associati utensili di forma o anche funzione diversa, così come, in modo complementare, lo stesso utensile può essere designato con nomi differenti in ragione del variare dei centri in cui trova impiego: giusto per fare un esempio, al di là della definizione provvisoria che anche qui, di necessità, adotteremo e forniremo più avanti per il termine *frásku*, ricavandola dal Wagner, non ci sfugge che tale espressione indica in alcuni centri un contenitore per liquidi che, in altri paesi (ove *frásku* è pure in uso, ma per designare recipienti esteriormente differenti), è chiamato *baríl'a* (*sa aríl'a*, *sa eríl'a*) o simm.[24] L'economia generale della presente opera, in cui le "cose" trovano ampia trattazione nelle apposite sezioni, ci permette tuttavia di concentrare l'attenzione soprattutto sulle "parole", al fine primario di poter sviluppare, in conclusione, alcune considerazioni generali sulla composizione etimologica del contingente lessicale esaminato.

Incominciando ora la nostra rassegna, possiamo ricordare il termine logudorese *bròkka* "brocca, anfora", che è di chiara derivazione italiana e trova impiego per indicare «il vaso a due manici ed un collo utilizzato per la raccolta dell'acqua alla fonte e per la conservazione domestica»;[25] la voce campidanese *brokkáli* "piccola brocca di terraglia, in cui si tiene l'acqua per



171



172

lavarsi", col suo diminutivo *brokkalíttu*, *brokkolíttu*, provengono invece dal cat. *brocal*, *brocalet*.[26] In area campidanese è preferito, rispetto a *bròkka*, il geosinonimo *máni̱ga*, *mári̱ga*,[27] riguardo al quale il Wagner si limitò a prospettare la possibilità di un legame con *mánu* "mano", giudicato tuttavia problematico in ragione del fatto che la forma con *-r-* (*mári̱ga*) è la più diffusa; in conclusione del proprio esame, lo studioso tedesco si spingeva addirittura ad asserire che «è ben possibile che la voce sia preromana».[28] Alla luce della composizione etimologica del settore lessicale sul quale stiamo soffermando la nostra attenzione, tuttavia, ci pare che invocare l'argomento della persistenza del sostrato per il vocabolo *máni̱ga*, *mári̱ga* non costituisca procedimento esattamente economico. Oltre a ciò, con tutte le cautele del caso, esiste la possibilità di prospettare una spiegazione differente che trae spunto dalle caratteristiche morfologiche dell'utensile: è noto, infatti, che le anse sono chiamate in sardo, oltreché *ásas* (da ANSA),[29] anche *máni̱gas* (da MANICA),[30] sicché non è affatto improbabile che la denominazione della quale discutiamo sia sorta a partire da un procedimento sineddochico che ha portato a indicare il tutto col nome di una sua parte (nella brocca ansata in questione, in sostanza, è proprio l'ansa che fu percepita come l'elemento più caratteristico, tanto da designare l'intero recipiente). Circa l'altra forma con *-r-* (*mári̱ga*), essa dovette sorgere, giusta la nostra ipotesi, secondariamente, forse attraverso l'incrocio con una voce – che non siamo in grado di specificare – associata dai parlanti, per una qualche ragione, a *máni̱ga* (o *mãĩ̱ga*), se non, più semplicemente, per un fenomeno dissimilativo che comportò la perdita della nasalità nella seconda sillaba.[31]

Sempre in area campidanese, inoltre, col significato di "brocca" è segnalato il termine *kántaru*, che proviene dallo sp. *cántaro*.[32] A Bosa, poi, nella medesima accezione si incontra *koffáina*, voce proveniente dallo sp. volg. *cofaina* per *jofaina*, se non dal cat. *cofaina*, che in altre zone del dominio dialettale logudorese è impiegata nel significato di "catinella".[33]

171. Donna con brocca di Assemini, Tonara, 1956 (foto Marianne Sin-Pfältzer).

172. Bambine di Cabras alla fonte con brocche di Oristano, anni Venti (foto Charles Delius).



173

173. *Brocca*, Assemini, metà sec. XIX
terracotta parzialmente invetriata, h 42,6 cm,
Bosa, collezione privata.

174. Donna con brocca di Assemini,
Teulada, anni Sessanta (foto Josip Ciganovich). 174





175

Restando ancora nel dominio dialettale campidanese, è molto caratteristico pure il vocabolo *búrnia* "giarra, orcio", "brocca a bocca larga" utilizzata per la conservazione degli alimenti (come olive e pomodori secchi), che proviene dal cat. *búrnia* e presenta numerose varianti, fra le quali ci limitiamo a ricordare quella oristanese *brúnnja*.[34]

Il vocabolo camp. *ğárra*, log. *dzárra*, che proviene dall'italiano, indica la "giarra, recipiente per conservare l'olio"; di esso sono conosciute anche le varianti log. *dzòrra*, *ğòrra*, che si possono ricondurre al pisano antico *giorra*.[35] Sempre nell'accezione di "orcio, giarra", segnaliamo la voce centr. e camp. *dzíru*, *ğíru* (a Dorgali *sírju*), che è prestito dall'ital. ant. *ziro*.[36]

Con la voce log. *kóndzu*, camp. *kónğu*, dal lat. CONGIUS, si indica un "vaso di terra cotta", "boccale" e una "misura di liquidi" (circa 3 litri); fra i suoi derivati si hanno il log. *kondzále*, camp. *konğále*, *kunğáli* e il log. *kondzéḍḍu*, camp. *konğéḍḍu*; qui rammentiamo anche il nome di mestiere camp. *konğulárğu* (a Oristano) "stovigliaio, vasaio".[37]

Col termine log. e camp. *frásku*, *fjásku*, dall'ital. *fiasco*, si fa riferimento a una "brocca di terra cotta per conservarvi l'acqua, che ha il ventre schiacciato e il collo e le anse attaccate alla pancia e si posa orizzontalmente, mentre la *bròkka* ha il collo e le anse al sommo e si posa verticalmente".[38]

Segnaliamo ora la voce log. *piččéri* "bricco", camp. *pittséri* "mesciroba, vaso per l'acqua", log. *pittsarèḍḍa* "brocca", che si lasciano ricondurre al cat. *pitxer*: come ha rilevato M.L. Wagner, nelle forme con *-tts-* si riconosce la presenza di *píttsu* "becco", ragione per la quale il medesimo recipiente è anche chiamato *pittsúđu*.[39]

Il termine log. e camp. *dísku*, camp. anche *dískua*, "scodella" proviene dal lat. DISCUS,[40] mentre la voce camp. *palangána*, che ha il significato di "bacino, catinella", "fiamminga", deriva dallo sp.-cat. *palangana*.[41]

Fra i termini impiegati per indicare pentole e tegami che un tempo erano realizzati in terracotta, ricordiamo: camp. *pinğáđa* "pignatta, pentolo", da *PINEATA, mentre

175. Brocche alloggiate nell'apposita vasca domestica, 1956 (foto Marianne Sin-Pfältzer).
La vasca, spesso collegata a un canale di scolo del giardino, ovviava all'inconveniente della trasudazione. Il bordo frontale è sagomato per agevolare il gesto di inclinare la brocca nel versare.

176. *Brocca*, Oristano, inizio sec. XX
terracotta parzialmente invetriata, h 35 cm,
Baunei, Museo Etnografico *Sa dommu baunesa*.



176



177



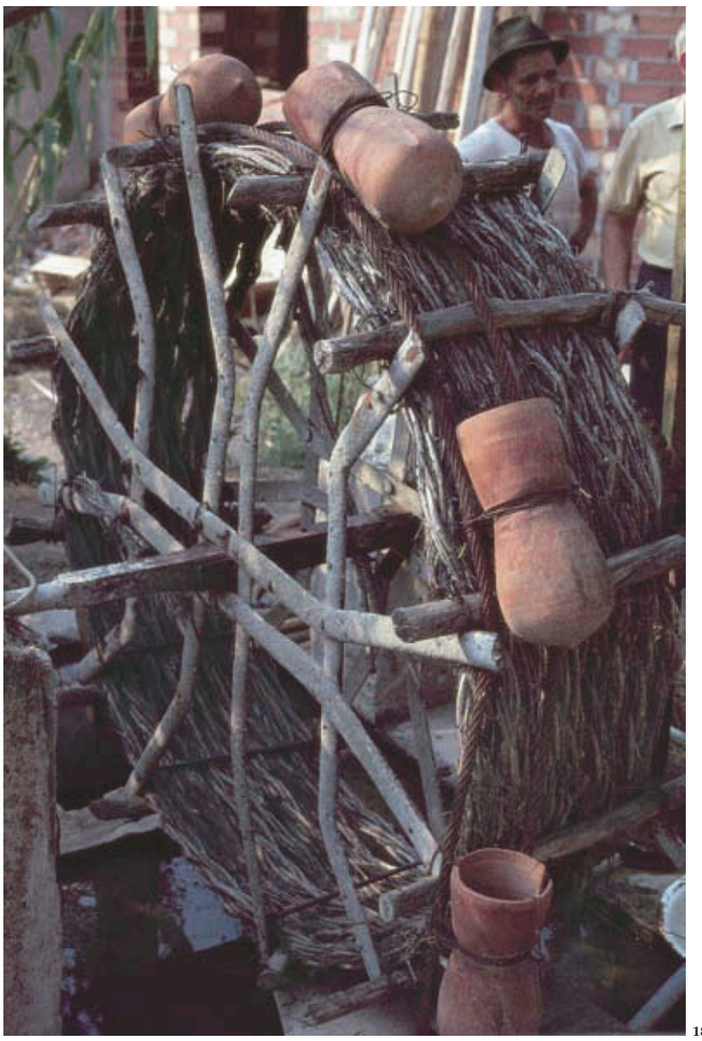
178



179

il log. *pindzátta* è un italianismo (da *pinğáđa* derivano anche i nomi di mestiere *pinğađáju*, *pinğađéri*, che indicano «chie faghet o triballat padedhas de terra, isterzu de terra»);[42] log. e camp. *kassaròla*, talora anche *kassalòra*, "casseruola, tegame", dall'italiano;[43] log. e camp. *tiánu*, *diánu*, *tianéḍḍu* "tegame, catino di terracotta", anche "madia", dal gr. τηγάνι(ον).[44]
Fra i vocaboli relativi alla madia o comunque a delle conche in cui si impastava la farina, ricordiamo: log. *iskívu*, *iskíu*, *iskivèḍḍa*, camp. *šívu*, *šivéḍḍu*, *šivèḍḍa* (anche *šuv-*) "madia", "conca", da SCYPHUS;[45] log. *leƀréri* "specie di conca di terra cotta verniciata in cui si impasta la farina", dal cat. *llibrell*;[46] log. e camp. *kònka* "isterzu de terra pro impastare sa farina o scivedha de cumossai", dal lat. CONCHA;[47] camp. e barb. *kóssju*, log. *kóssu* "conca" e anche "tino per bucato" (di terra cotta), dal cat. *cossi*, cui si può raccostare anche l'arag. *cocio*;[48] log. *tevvanía*, *tavanía* "madia", "piccola conca", da confrontarsi col sen. e aret. *tefanía*, genov. *toffanía*, corrispondenti all'ital. *tafferia*.[49] Alle voci logudoresi di cui si è appena detto il Wagner accosta anche il camp. *tuvonèra* che, riprendendo il Porru, è definito "grande concola di terra" e, a suo giudizio, «non può essere un derivato diretto da *túvu* "fondo"».[50] Nel decidere della questione, tuttavia, occorrerà tenere presente che *túvu* è attestato anche nel significato di "secchia di terracotta della noria", «díscua manna de terra, a forma de tassa, chi girat in un'arroda po piscai àcua de funtana in is ortus»;[51] sono inoltre segnalate le voci *túvulu*, con il medesimo significato della precedente,[52] e *tuvúka* "piccola conca per fare il pane".[53] Sembrerebbe dunque, stante anche l'esistenza di queste voci, che l'ipotesi di un legame di *tuvonèra* con *túvu* "cavo, profondo" non sia così problematica come sosteneva il Wagner: la spiegazione a nostro avviso più probabile è che il punto di partenza sia costituito dal cat. ant. *tudonera* "plat fondo per a tallar-hi i servir en taula els tudons",[54] prestito col quale venne poi a incrociarsi, appunto, la voce locale *túvu* "cavo, profondo". Un simile accostamento di *tudonera* a *túvu* appare confermato dalla circostanza che *tuvonèra* è attestato anche col medesimo significato di *túvu* e *túvulu*, ossia "secchia di terracotta della noria".[55]
Segnaliamo, infine, i seguenti due termini impiegati per indicare il vaso di fiori: log. e camp. *pastèra*, che è dal cat. *pastera*,[56] e camp. *téstu*, dal cat. *test*.[57]

I dati raccolti e illustrati in precedenza compongono un quadro sufficientemente articolato che consente, a questo punto, di acquisire un'idea chiara sulla costituzione e la composizione etimologica del lessico sardo della ceramica d'uso di fattura popolare. Come risultanza più immediata, balza subito all'occhio che i vocaboli di diretta ascendenza latina costituiscono, nel complesso, un manipolo abbastanza limitato: con maggiore precisione, abbiamo incontrato centr. *istérju*, log. *istérdzu*, camp. *stréžu* "recipiente (di terracotta)" (< SISTERIUM), che già



180

177. Noria, 1904 (foto Max Leopold Wagner).

178-179. *Recipienti per noria*, Oristano, prima metà sec. XX terracotta, rispettivamente h 36,5 e 27,6 cm, Cagliari, collezione privata.

180. Noria, Assemini, 1982 (foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).

abbiamo rimarcato essere dotato di significato piuttosto generico; inoltre, con riferimenti semantici più specifici, si sono censiti il log. *kóndzu*, camp. *kónğu* "vaso di terra cotta", "boccale" (< CONGIUS), log. e camp. *dísku*, camp. *dískua* "scodella" (< DISCUS), camp. *pinğáđa* "pignatta, pentolo" (< *PINEATA), log. *iskívu*, *iskíu*, camp. *šívu* e derivati "madia", "conca" (< SCYPHUS), log. e camp. *kònka* "isterzu de terra pro impastare sa farina o scivedha de cumossai" (< CONCHA).

Di contro, si è potuto constatare che sono state soprattutto le lingue di superstrato ad aver infoltito di prestiti il settore terminologico sul quale abbiamo portato la nostra attenzione, circostanza che, evidentemente, è il corrispettivo linguistico dell'influenza esercitata nel campo della figulina (come, del resto, in numerosi altri settori della cultura materiale) dalle diverse popolazioni che nel corso del tempo si affacciarono e si stabilirono duraturamente in Sardegna. In particolare, si è potuta apprezzare la circostanza per la quale sono frequenti soprattutto i vocaboli di origine iberica: abbiamo segnalato il camp. *brokkáli* "piccola brocca di terraglia, in cui si tiene l'acqua per lavarsi", dimin. *brokkalíttu*, *brokkolíttu* (< cat. *brocal*, *brocalet*), camp. *búrnia*, *brúnnja* "giarra, orcio", "brocca a bocca larga" (< cat. *búrnia*), log. *piččéri* "bricco", camp. *pittséri* "mesciroba, vaso per l'acqua", log. *pittsarèḍḍa* "brocca" (< cat. *pitxer*), log. *leḃréri* "specie di conca di terra cotta verniciata in cui si impasta la farina" (< cat. *llibrell*), camp. e barb. *kóssju*, log. *kóssu* "conca" e anche "tino per bucato" (< cat. *cossi*), camp. *tuvonèra* "grande concola di terra" (< cat. *tudonera* incrociato con *túvu*), log. e camp. *pastèra* "vaso per fiori" (< cat. *pastera*), camp. *téstu* "id." (< cat. *test*), camp. *kántaru* "brocca" (< sp. *cántaro*), log. *koffáina* "brocca", "catinella" (< sp. volg. *cofaina* per *jofaina*), camp. *palangána* "bacino, catinella", "fiamminga" (< sp.-cat. *palangana*), camp. *čátta* "fiasca di terracotta col ventre schiacciato" (< sp. *chato*).

In aggiunta a questa quota cospicua di termini di provenienza iberica (in alcuni casi, vale la pena di puntualizzare, non è agevole dire con certezza se l'origine sia catalana o castigliana), si lascia circoscrivere un contingente lessicale di provenienza italiana, la cui entità è del pari non esigua: rammentiamo il log. *bròkka* "brocca, anfora" (= ital.), camp. *ğárra*, log. *dzárra* "giarra, recipiente per conservare l'olio" (< ital. *giarra*), log. *dzòrra*, *ğòrra* "id." (< pis. ant. *giorra*), centr. e camp. *dzíru*, *ğíru* "orcio, giarra" (< ital. ant. *ziro*), log. e camp. *frásku*, *fjásku* "brocca di terra cotta per conservarvi l'acqua, che ha il ventre schiacciato e il collo e le anse attaccate alla pancia e si posa orizzontalmente" (= ital.), camp. *baríl'a* "barilotto di terra cotta, munito di anse e col ventre schiacciato" (< ital. ant. *bariglio*), log. *pindzátta* "pignatta" (= ital.), log. e camp. *kassaròla*, *kassalòra* "casseruola, tegame" (= ital.), log. *tevvanía*, *tavanía* "madia", "piccola conca" (cfr. sen. e aret. *tefanía*, genov. *toffanía*, ital. *tafferia*).

Note

1. Si veda, ad es., A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 1985[4], p. 235, s.v. *fingō*.

2. Cfr. M.L. Wagner, *Fonetica storica del sardo*, a cura di G. Paulis, Cagliari 1984, § 251 ss. Avvertiamo ora che per la trascrizione del sardo – laddove non si seguano le opere di volta in volta citate – impieghiamo, sostanzialmente, il sistema adottato in M.L. Wagner, *Dizionario Etimologico Sardo* (= DES), Heidelberg 1960-64, scostandocene soltanto per la notazione non distintiva di *i* semivocale e l'impiego di *j* per *i* semiconsonante. Le basi etimologiche latine sono citate, in maiuscoletto (e senza indicazione della quantità vocalica, ove non rilevante), secondo W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1935.

3. Analogamente, anche in campidanese si hanno le forme *frámma*, *fròri*: cfr. DES, vol. I, p. 539, s.v. *frámma*, e p. 550, s.v. *fròre*.

4. Per un esame approfondito della questione rimandiamo a H.J. Wolf, "Sardische Irrtümer: Florinas und Fordongianus", in *Beiträge zur Namenforschung*, XIX/1 (1984), pp. 70-73, che qui abbiamo seguito.

5. Si vedano *Il Condaghe di San Pietro di Silki. Testo logudorese inedito dei secoli XI-XIII*, pubblicato dal D.R G. Bonazzi, Sassari 1979 (1900[1]), schede 43, 245, 318, 324, 341-342, 386, 410; *Il Condaghe di San Nicola di Trullas*, a cura di P. Merci, Sassari 1992, scheda 233.3. Cfr. anche M. Pittau, *I nomi di paesi, città, regioni, monti, fiumi della Sardegna. Significato e origine*, Cagliari 1997, p. 74, s.v. *Florinas*.

6. Per un confronto con altri toponimi romanzi derivati dalla medesima base latina, rimandiamo a H.J. Wolf, "Sardische Irrtümer" cit., p. 72; si veda inoltre G. Gasca Queirazza, C. Marcato, G.B. Pellegrini, G. Petracco Siccardi, A. Rossebastiano, *Dizionario di toponomastica. Storia e significato dei nomi geografici italiani*, Torino 1990, p. 276, s.v. *Figline Valdarno* e *Figline Vegliatauro*. Anche fuori dall'Italia e dall'ambito romanzo non mancano nomi locali sorti a partire da analoghe motivazioni storico-semantiche: rammentiamo, ad es., gli ungheresi *Fazekasboda*, *Fazekaszaluzsányi*, in cui il primo elemento *fazekas* "vasaio" fa riferimento all'attività principale degli abitanti (cfr. L. Kiss, *Földrajzi nevek etimológiai szótára* [Dizionario etimologico dei toponimi], vol. I, Budapest 1978, p. 444, s.v. *Fazekasboda* e s.v. *Fazekaszaluzsányi*).

7. Cfr. A. Cuccu 2000, p. 17 ss.

8. Si vedano *Il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado*, a cura di M. Virdis, Cagliari 2002, scheda 10.3 (cfr. anche 217.2); *Gli Statuti della Repubblica sassarese, testo logudorese del secolo XIV*, nuovamente edito d'in sul codice da P.E. Guarnerio, in *Archivio Glottologico Italiano*, XIII (1892-94), pp. 1-124, I, 90, 100.

9. V.R. Porru, *Nou dizionariu universali sardu-italianu*, a cura di M. Lőrinczi, Nuoro 2002, vol. III, p. 281, s.v. *strexu*. Rammentiamo qui pure l'espressione campidanese *fái su stréžu* "fare i piatti".

10. G. Spano, *Vocabolariu sardu-italianu. Con i 5000 lemmi dell'inedita Appendice manoscritta di G. Spano*, a cura di G. Paulis, Nuoro 1998, vol. II, p. 169, s.v. *istèrzu*.

11. P. Casu, *Vocabolario sardo logudorese-italiano*, a cura di G. Paulis, Nuoro 2002, p. 828, s.v. *istélzu*.

12. Cfr. DES, vol. I, p. 691, s.v. *istériu*. Il Wagner ha modo di aggiungere che «nel camp. mer. *stréžu* si dice anche per "roba" o "dote", cioè per gli oggetti che ne fanno parte e che si trasportano in uno o più carri di buoi alla casa dei futuri sposi, e quella dote consiste soprattutto delle masserizie di casa e naturalmente anche di vasellame».

13. Si vedano, rispettivamente, L. Farina, *Bocabolariu Sardu Nugoresu-Italianu, Italiano-Sardo Nuorese*, a cura di A. Farina, s.l. 2002, p. 187, s.v. *istérju*; G.M. Cabras, *Vocabolariu baroniesu-Vocabolario baroniese*.

Sardu de Baronia-Italianu, Italiano-Sardo di Baronia, Moncalieri 2003, p. 207, s.v. *istérju*. La voce è presente pure in sassarese e gallurese, con significati analoghi: cfr. G.P. Bazzoni, *Dizionario fraseologico sassarese-italiano*, Sassari 2001, p. 343, s.v. *isthègliu* ("recipiente, tegame"; al pl. "stoviglie in genere"), e L. Gana, *Il Vocabolario del Dialetto e del Folklore Gallurese*, Cagliari 1998, p. 555, s.v. *stègliu* ("stoviglia, vaso, recipiente").

14. Si può vedere anche R. Böhne, *Il dialetto del Sarrabus (Sardegna sud-orientale)*, a cura di S. Meloni, Sestu 2003, p. 45.

15. Cfr. P. Casu, *Vocabolario sardo logudorese-italiano* cit., p. 828, s.v. *istelzàiu*, e V.R. Porru, *Nou dizionariu universali sardu italianu* cit., vol. III, p. 281, s.v. *strexàju*.

16. Si veda R. Böhne, *Il dialetto del Sarrabus* cit., p. 45. Contro questa ipotesi si pronunciò M.L. Wagner, "Sul lessico del Sarrabus", in *Archivio Glottologico Italiano*, XXXVI (1951), pp. 98-120, specie alle pp. 113-114. Occorre poi richiamare, seppure non risolutiva, la circostanza che la voce catalana è continuata nel camp. *kréču* "interesse, aumento" (cfr. DES, vol. I, p. 401, s.v.).

17. Cfr. DES, vol. I, p. 691, s.v. *istériu*.

18. Si veda il riassunto della questione fornito nell'articolo del DES citato alla nota precedente.

19. C.A. Mastrelli, "Le varie vicende di un grecismo: γάστρα «vaso»", in *Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo*, XXIX-XXXV (1987-93), pp. 275-309: da p. 306 è tratta la citazione nel testo.

20. C.A. Mastrelli, "Le varie vicende" cit., pp. 306-307.

21. Cfr. M. Pittau, *Dizionario della lingua sarda. Fraseologico ed etimologico*, vol. I (*Sardo-Italiano*), Cagliari 2000, p. 548, s.v. *istériu*.

22. Si veda *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, vol. VII, Niort 1886, pp. 464-465, s.v. *sextarium*.

23. Per ovviare a simili inconvenienti, ci sono stati di aiuto il *glossario* e il *repertorio delle forme ceramiche* contenuti in M. Marini, M.L. Ferru 2003, pp. 280-289 e 304, e i dati tratti dall'archivio della Ilisso Edizioni.

24. Cfr. DES, vol. I, p. 180, s.v. *barílʼa*: la voce, che proviene dall'ital. ant. *bariglio*, è data per il campidanese col significato di "barilotto di terra cotta, munito di anse e col ventre schiacciato". Il Wagner, inoltre, in questo stesso lemma, precisa che il medesimo recipiente è chiamato a Oristano anche *čátta* (in DES, vol. I, p. 445, s.v. *čáttu*, si specifica ulteriormente che «i figulinai oristanesi chiamano *čáttas* certe fiasche di terracotta col ventre schiacciato, dette altrove *fráskus*»; il vocabolo deriva dallo sp. *chato*).

25. M. Marini, M.L. Ferru 2003, p. 281.

26. Cfr. DES, vol. I, p. 227, s.v. *bròkka*. Si veda anche M. Puddu, *Ditzionàriu de sa limba e de sa cultura sarda* (= *DitzLcs*), Cagliari 2000, p. 366, s.v. *bròca*.

27. Segnaliamo ora che per il Sarrabus è registrato, come sinonimo di *strežáju*, il vocabolo *marigáju* "stovigliaio" (cfr. R. Böhne, *Il dialetto del Sarrabus* cit., p. 112).

28. Cfr. DES, vol. II, p. 75, s.v. *márig̃a*; il Wagner aggiunge anche che la voce campidanese presenta, quanto all'origine, problemi simili a quelli posti da *malúne*, impiegato nella Sardegna centrale per indicare un "secchio da mungere, per lo più di sughero".

29. Cfr. DES, vol. I, p. 132, s.v. *áṡa*, ove però si indica per questa voce, data come centrale (Nuoro e Dorgali) e logudorese, unicamente il significato di "manico dei vasi di sughero" (anche se, commentando il derivato *aṡáre* "munire di anse", si dà l'espressione *una bròkka aṡáđa*). Si veda anche A. Cuccu 2000, p. 17.

30. Cfr. DES, vol. II, p. 66, s.v. *mánika*, e A. Cuccu 2000, p. 17.

31. Il Wagner, nell'articolo del DES citato alla nota 28, ha anche modo di rilevare che vi è motivo di considerare primaria la forma *márig̃a* per il fatto che «*-r-* > *-n-* è frequente proprio nella zona del camp. sett. a cui appartiene Mògoro [ove lo studioso tedesco aveva rilevato la forma *mánig̃a*]». Nel paragrafo 203 della *Fonetica storica del sardo* citato a sostegno di una simile osservazione, però, sono segnalati solamente mutamenti *-r-* > *-n-* di tipo assimilativo, indotti dalla presenza nella sillaba successiva di un fenomeno di nasalizzazione per effetto di una *-n-* originaria (es. *benãũ* < *beránu*).

32. Cfr. DES, vol. I, p. 287, s.v. *kántaru*. Occorrerà rimarcare che il log. *kántaru* "polla, sorgente", "scolo d'acqua, fonte che scende dall'alto" è altra cosa rispetto alla voce campidanese, anche come etimo, ché proviene direttamente dal lat. CANTHARUS.

33. Cfr. DES, vol. I, p. 362, s.v. *koffáịna*.

34. Cfr. DES, vol. I, p. 243, s.v. *búrnia*. Si veda anche *DitzLcs*, p. 367, s.v. *brògna* («isterzu de terra, a buca larga, cun duas o bator asas minores, pro ponner cosa (olia cufetada, pumatas a pilarda); in carchi logu est s'isterzu pro cogher sa cosa»). Si veda anche M. Marini, M.L. Ferru 2003, p. 281.

35. Cfr. DES, vol. I, p. 603, s.v. *ğárra*.

36. Cfr. DES, vol. II, p. 596, s.v. *dzíru*.

37. Cfr. DES, vol. I, p. 376, s.v. *kóndzu*. Il termine *kondzèḍḍa* è segnalato per Nuoro col significato di "piccolo orcio, a 4 manici, per conservare olive confettate o senza conciatura" (L. Farina, *Bocabolariu* cit., p. 98, s.v. *conzu*).

38. Cfr. DES, vol. I, p. 542, s.v. *frásku*. Si vedano anche le osservazioni che in precedenza abbiamo riservato a questo vocabolo e all'utensile da esso designato.

39. Cfr. DES, vol. II, p. 263, s.v. *piččéri*. Si veda anche *DitzLcs*, p. 1316, s.v. *picéri*, p. 1344, s.v. *pitzarèdba*, e p. 1345, s.v. *pitzúdu*.

40. Cfr. DES, vol. I, p. 470, s.v. *dísku*.

41. Cfr. DES, vol. II, p. 207, s.v. *palangána*, e V.R. Porru, *Nou dizionariu universali sardu italianu* cit., vol. III, p. 19, s.v. *palangàna*.

42. Cfr. DES, vol. II, p. 268, s.v. *pinğáđa*, e *DitzLcs*, p. 1326, s.v. *pingiadàju*, e p. 1327, s.v. *pingiadéri*.

43. Cfr. DES, vol. I, p. 314, s.v. *kassaròla*, e *DitzLcs*, p. 453, s.v. *casciaròla*.

44. Cfr. DES, vol. II, p. 481, s.v. *tiánu*; *DitzLcs*, p. 1620, s.v. *tiàna* («zenia de isterzu tundhu, prus che àteru de terra, a costas no tantu artas, a duas asas, pro cogher cosa a cassola, fagher bagna e gai …; isterzu prus mannu pro impastare o ponner cosa»).

45. Cfr. DES, vol. I, p. 658, s.v. *iskívu*; *DitzLcs*, p. 953, s.v. *iskíu*, e p. 954, s.v. *ischivèdba* («zenia de isterzu 'e terra, largu meda, no tantu artu, ma cun su fundhu meda prus astrintu de sos oros de subra, impreadu mescamente pro impastare o cumassare sa farina a fagher su pane»).

46. Cfr. DES, vol. II, p. 19, s.v. *leḃréri*.

47. Si vedano *DitzLcs*, p. 521, s.v. *cònca*, e DES, vol. I, p. 369, s.v. *kònka*.

48. Cfr. DES, vol. I, p. 391, s.v. *kóssịu*, e G.M. Cabras, *Vocabolariu baroniesu* cit., p. 100, s.v. *cóssiu*.

49. Cfr. DES, vol. II, p. 482, s.v. *tiánu*.

50. Cfr. DES, vol. II, p. 482, s.v. *tiánu*; cfr. anche p. 539, s.v. *túva*.

51. *DitzLcs*, p. 1686, s.v. *túvu*.

52. Cfr. DES, vol. I, p. 261, s.v. *kadúffu*; quest'ultimo è il termine logudorese che corrisponde al camp. *túvu*, *túvulu* (proviene dal cat. *cadúfol*, *catúfol*).

53. Cfr. DES, vol. II, p. 539, s.v. *túva*.

54. A.M. Alcover, F. de B. Moll, *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Palma de Mallorca 2006[10], s.v. *tudonera*. Il legame con la voce catalana è stato prospettato, sia pure in modo molto confuso, già in M. Marini, M.L. Ferru 2003, p. 289.

55. Cfr. *DitzLcs*, p. 1686, s.v. *tuvonèra*.

56. Cfr. DES, vol. II, p. 232, s.v. *pastèra*.

57. Cfr. DES, vol. II, p. 480, s.v. *téstu*.



La produzione della terracotta nel Campidano tra gli anni Venti e gli anni Ottanta del Novecento

Maria Beatrice Annis

In nessun campo i fenomeni si succedono l'un l'altro così gradualmente o impercettibilmente come nella sfera dell'economia, dominio della necessità e dell'istinto, dove ogni classificazione e ogni distinzione di tipo o di tempo diviene quasi artificiale. Tuttavia le differenze esistono e nonostante l'indeterminatezza del loro profilo si possono facilmente distinguere alcuni gruppi di eventi che vanno insieme e che per la posizione relativa che occupano, caratterizzano i grandi periodi della storia economica.

Paul Mantoux, *The Industrial Revolution of the Eighteen Century*, London 1927 (traduzione di G. Pucci 1997)

Premessa

Lo studio etnografico sulla produzione della terracotta in Sardegna nei tre centri del Campidano, Oristano, Pabillonis e Assemini, è nato da interrogativi archeologici.[1] Nella sua opera di ricostruzione delle società del passato l'archeologo si confronta con dati risparmiati dal caso e come tali incompleti, frammentari e disparati. Per l'interpretazione di essi la produzione fittile – grazie alla sua costante e non di rado abbondante presenza dal Neolitico in poi – risulta fonte informativa di essenziale importanza. Considerata a lungo soltanto mezzo di datazione, la ceramica viene oggi intesa come una delle espressioni della mutua relazione tra una società e la sua cultura materiale e, di conseguenza, essa viene sempre più spesso "interrogata" su problemi di portata ben maggiore che nel passato, con l'intento di dare risposte plausibili a complessi interrogativi storici. A questo fine, la comprensione dei processi produttivi dei manufatti fittili, con tutte le valenze che ne fanno parte, è essenziale. È in questa luce che bisogna vedere le numerose ricerche etnografiche che negli ultimi decenni in sempre maggior numero fanno parte degli studi ceramologici, e anche lo studio etno-archeologico in Sardegna, di cui si tratterà nel seguente contributo, deve intendersi in questa prospettiva.[2]

All'origine di detto studio è la problematica posta dal materiale ceramico proveniente dallo scavo di San Sisto Vecchio in Roma. Qui, in una sequenza stratigrafica che si estende dal II secolo d.C. ai nostri giorni, fenomeni di stabilità, modificazione, estinzione e innovazione sono visibili nelle varie categorie dei reperti appartenenti alle diverse epoche. In particolare mi riferisco a periodi di profondi mutamenti politici, ideologici, sociali ed economici quali sono quelli della Tarda Antichità e dell'Alto Medioevo.[3]

Un modo per acquistare cognizione e comprensione delle variabili che influiscono sulla produzione e la distribuzione della ceramica può essere lo studio di un completo contesto, soggetto a un processo di radicale trasformazione. La situazione della Sardegna nell'arco delle ultime generazioni offriva una tale opportunità. Quest'Isola infatti, che fino agli anni Cinquanta dello scorso secolo era ancora un mondo relativamente isolato, con una società strutturalmente agropastorale di tipo preindustriale, si è trovata quasi repentinamente a far parte del moderno mondo europeo, con visibili conseguenze per ogni aspetto della vita.[4] Con ciò, sia ben inteso, non si intende affermare che situazioni concrete del mondo attuale siano trasponibili nel mondo antico, si tratta piuttosto di esercitarsi a distinguere e a definire i fenomeni e, ancor più, di imparare a scoprire le loro mutue relazioni aggiungendo una dimensione antropologica allo studio dell'antica cultura materiale.[5]

La ricerca in Sardegna

L'indagine, volta alla comprensione dei processi, è stata impostata in modo diacronico, a partire dagli anni Venti – la memoria degli informatori non va generalmente oltre quella data – fino alle soglie degli anni Novanta del Novecento. Dal 1975 in poi si sono svolte periodicamente delle brevi campagne in ciascuno dei tre principali centri di produzione del Campidano: Oristano, Pabillonis e Assemini, dove ogni laboratorio è stato più volte visitato. Al momento in cui si iniziò lo studio a Oristano e ad Assemini erano ancora attivi alcuni vasai nati nella tradizione; a Pabillonis invece l'attività si era estinta nel 1973, quando l'ultimo degli artigiani aveva chiuso bottega. I mezzi di cui si è fatto uso sono stati l'osservazione diretta, l'informazione orale e le fonti scritte.

Gli aspetti particolarmente messi a fuoco sono l'ambiente fisico e le risorse, la tecnologia e l'economia, pur senza ignorare i caratteri legati alla sfera sociale e simbolica,

181. Il carico del forno, Oristano, 1965 (foto Angelo Sciannella). Il figolo Giovanni Sanna sistema i manufatti nel forno prima della cottura.

181



182

in altre parole l'uomo dietro il vaso e la loro mutua influenza. Un notevole spazio è stato dato alle analisi tecnologiche e archeometriche sulle materie prime, tenendo però sempre presente che ogni atto tecnico non può essere compreso fuori dal suo ambiente sociale. Esso è infatti rivelatore di una scelta culturale entro i limiti consentiti dalle risorse naturali a disposizione e si articola su diversi livelli strettamente legati tra loro e in mutua relazione: le azioni e i procedimenti, gli strumenti e la specifica conoscenza e destrezza degli artigiani.[6]
Nell'interpretazione dei fenomeni ci si concentra in particolare sulle forme organizzative della produzione,[7] vale a dire: sulle reciproche relazioni tra il luogo dove viene prodotta la ceramica e chi la produce (ambiente fisico e risorse, condizione sociale e economica del produttore); come viene prodotta e quanta se ne produce (tecnologia e scala della produzione); quali manufatti si producono e per chi (funzione e distribuzione), tenendo d'occhio il loro mutare col mutare del contesto socio-economico e le conseguenze che di tutto ciò si avvertono nei prodotti; le espressioni materiali con le quali infine l'archeologo trova confrontarsi.
Con questo contributo si intende offrire al lettore in primo luogo un documento, una testimonianza tra le tante possibili su un'attività della vita isolana che merita di essere ricordata.

182. La fotografia ritrae un artigiano mentre lavora al tornio nella sua bottega di via Figoli, Oristano, fine sec. XIX.

183. Foto di gruppo presso il laboratorio di Sisinnio Cau, Oristano, 1930-35.
Tra i laboratori oristanesi, negli anni Trenta e Quaranta, uno emergeva per capacità (cinque torni e due forni) e per una diversa condizione sociale del suo proprietario, quello di Sisinnio Cau (il secondo da destra). Presso di lui si formarono i giovani nipoti Raffaele Cau e Giovanni Sanna (il quarto e il quinto da sinistra). Sul tavolo vi sono alcune brocche ornate e altri vasi di forma e decorazioni non tradizionali, anche dipinti "a freddo", che facevano parte degli esperimenti ai quali si dedicava in particolare Raffaele. Nella bottega di Sisinnio Cau c'era lo spazio economico per tali sperimentazioni.

ORISTANO

Il centro produttore

Dei tre luoghi di produzione qui esaminati, Oristano è l'unico che abbia lo status di città. Antica è la sua funzione di centro agricolo principale del fertile Campidano settentrionale solcato dal fiume Tirso. Fino almeno agli anni Cinquanta del Novecento l'economia della città era essenzialmente cerealicola, arricchita però dalla coltivazione di vite e ortaggi, dalla presenza di pescose lagune nelle immediate vicinanze e da un fiorente commercio armentizio.
L'ubicazione di Oristano su terreni alluvionali prevalentemente argillosi, l'abbondanza d'acqua e la presenza nei dintorni di una ricca macchia mediterranea usata come combustibile, i regolari contatti commerciali con la vasta regione centro-settentrionale della Sardegna, ivi comprese le zone montagnose della Barbagia con le quali da tempo esisteva anche la tradizione della transumanza, sono tutte condizioni ambientali favorevoli allo svilupparsi di un'industria ceramica.
Negli ultimi decenni Oristano si è trasformata in uno dei centri di maggior sviluppo industriale della Sardegna e il fatto che dal 1974 sia divenuta capoluogo dell'omonima provincia ha essenzialmente contribuito alla forte crescita del settore terziario.[8] Dagli anni Venti alla fine degli anni Ottanta dello scorso secolo[9] il numero degli abitanti si è più che triplicato: da circa 10.000 a circa 33.000.

I vasai: organizzazione della produzione

Fino all'inizio degli anni Cinquanta del Novecento la produzione della terracotta oristanese era in mano a un gruppo di artigiani specializzati che lavoravano a tempo pieno in appositi laboratori. Per essi l'arte era l'unico mezzo di sussistenza, il che significava lavoro quasi senza sosta nella buona stagione, mentre da novembre a marzo l'umidità del clima e il calo della domanda obbligavano ad un'attività ridotta, con la conseguenza di non lievi ristrettezze economiche che obbligavano a un'integrazione del reddito con attività quali la raccolta delle olive e l'uccellagione.[10] Tutti i *maistus*, ossia i vasai capaci di esercitare l'arte, facevano parte della Società della Santissima Trinità, istituzione ufficialmente riconosciuta accanto ad altre pertinenti ad altri mestieri,[11]

FORME ORGANIZZATIVE DELLA PRODUZIONE CERAMICA IN SARDEGNA 1920-1970									
Forma organizzativa			Attività	Tempo impiegato	Tecnologia	Economia	Organizzazione	Condizioni di lavoro	Mercato
I	Laboratorio individuale		stagionale	part-time	tornio veloce + forno	importante fonte di reddito	minima	indipendente	locale
II	Agglomerati di officine	a) rurale	tutto l'anno (nov.-apr.: ridotta)	part-time	tornio veloce + forno	principale fonte di reddito	modesta	parzialmente dipendente	regionale
		b) urbano	tutto l'anno (nov.-apr.: ridotta)	full-time	tornio veloce + forno	unica fonte di reddito	gremiale o associativa	molto dipendente	regionale
III	Manifattura		tutto l'anno	full-time	tornio veloce e tornio elettrico + modellazione a calco + forni industriali	lavoro salariato	capitalistica con divisione di compiti	molto dipendente	regionale e a lunga distanza

ed alla quale chi voleva lavorare non poteva fare a meno di aderire. Questa associazione era considerata l'erede del vecchio gremio, istituito nel 1692 e definitivamente abolito, come tutti i gremi sardi, nel 1864. Del gremio la Società assolve ancora la principale funzione, che essenzialmente è quella di proteggere la pratica dell'arte, sia all'interno del gruppo che nei confronti degli altri cittadini.[12]

La più antica menzione conosciuta di un quartiere popolato da vasai – *su burgu de sos coniolargios* – nella città di Oristano risale alla fine del XV secolo.[13] Ancora negli anni Sessanta i laboratori dei vasai oristanesi si trovavano in parte concentrati nella via Figoli (*S'arruga de is congioargius*), in parte sparsi nei sobborghi (*Su Brugu*), nome comprensivo di diversi rioni periferici (fig. 185). In via Figoli la maggior parte dei laboratori erano delle botteguccce basse, tutte in fila e senza abitazione annessa, che sul retro si affacciavano su un grande spiazzo comune. I figoli che vi operavano, 10-12 *maistus*, non erano i proprietari di queste officine e venivano considerati un unico laboratorio. Essi lavoravano per un padrone, un ex vasaio al quale cedevano la merce, che li pagava a seconda delle quantità prodotte, e usufruivano di grandi forni comuni di cui il padrone era pure proprietario. Egli riforniva gli artigiani di tutti i mezzi di produzione (argilla, combustibile, ingredienti per la vetrina). Alcuni laboratori singoli, pure situati nella via Figoli, e quelli dei sobborghi erano invece delle case-bottega, ciascuna con un proprio forno (fig. 186).[14] Qui abbiamo evidentemente a che fare con due diverse forme organizzative della produzione: una di tipo capitalistico, e un'altra secondo la quale i vasai sono i



183



184

proprietari dei propri mezzi di produzione, ad eccezione dei terreni dove si cavava la terra, proprietà della Società. Tra i laboratori singoli, negli anni Trenta e Quaranta uno emergeva per capacità (cinque torni e due forni) e per una diversa condizione sociale del suo proprietario, *Tziu* Sisinni Cau (fig. 183). Questi, vasaio di vecchia stirpe, avendo sposato una donna proprietaria di terre e con una mentalità intraprendente, si trova nella situazione di vasaio-contadino che lo pone in una condizione sociale, e ancor più economica, diversa da quella degli altri membri della Società.

Le cave erano situate in terreni a sud della città dove troviamo un altro toponimo che si riferisce all'arte: *Terra Cungiali* o *Cungiai* (Terra Figulina) (fig. 185).[15] Questi terreni erano proprietà della Società che li sfruttava comunitariamente e a cui solo i suoi membri avevano accesso.

Per quanto riguarda il numero degli artigiani, nel periodo 1920-40 si contano circa 35 maestri divisi in poco più di una ventina di laboratori. Tenendo conto che ciascun maestro era di media assistito da un lavorante e da un apprendista, si può supporre che le persone attive nell'arte fossero circa un centinaio in una città che allora contava tra le 10.000 e le 13.000 anime.[16] I lavoranti (*operaiu*), artigiani che conoscevano e praticavano tutta l'arte, spesso non erano impiegati stabilmente, ma si spostavano da una bottega all'altra a seconda della necessità e venivano pagati a giornata. La loro ambizione era quella di risparmiare abbastanza per mettere su bottega per conto proprio e avere così diritto al titolo di *maistu*. Gli apprendisti (*scienti*), preferibilmente seppur non esclusivamente familiari dei maestri, ricevevano il sapere tecnico (*s'atti*) senza insegnamento, almeno non nel senso corrente del termine. I giovani dovevano "rubare l'arte con gli occhi" e praticarla a costo di ripetuti tentativi ed errori.[17] La loro prima prova al tornio era la modellazione di una scodella (*discu*). Prima dell'abolizione della Società, un candidato che aspirava al riconoscimento di *maistu* e all'iscrizione come membro dell'organizzazione doveva sostenere un esame che consisteva nella confezione di una brocca da 30 la cui capacità era di 15 litri.[18]

Le donne, naturalmente assenti dall'agglomerato dei laboratori di via Figoli, prestavano invece la loro opera in caso di necessità – come del resto ogni membro della famiglia in grado di lavorare – nelle case-bottega. Le loro mansioni crebbero negli ultimi anni, quando i vasai non avevano più aiuti, ma rimasero sempre marginali, limitate al carico e scarico del forno e a porgere

184. Via Figoli, Oristano, *ante* 1930 (foto Guido Costa).
Ancora negli anni Sessanta i laboratori dei vasai oristanesi si trovavano in parte concentrati nella via Figoli (*S'arruga de is congioargius*), in parte sparsi nei sobborghi (*Su Brugu*), nome comprensivo di diversi rioni periferici. In via Figoli la maggior parte dei laboratori erano delle botteguce basse, tutte in fila e senza abitazione annessa, che sul retro si affacciavano su un grande spiazzo comune.

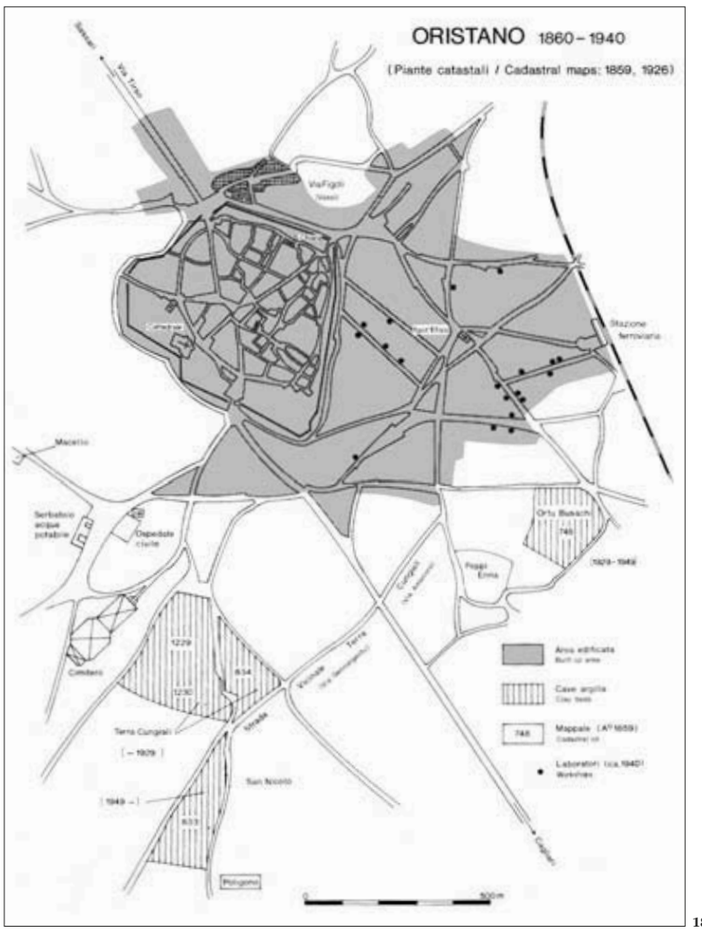
la legna durante la cottura (*apporri linna*). Talvolta però alle mogli erano affidati i contatti coi clienti che venivano nel laboratorio e alcune di esse si recavano anche alle sagre a vendere la merce. Mentre la prima funzione veniva considerata socialmente onorevole, la seconda invece non era considerata degna di un *maistu* che si rispettasse.

Ogni laboratorio teneva alla propria autonomia. Ciò era reso possibile dal fatto che ciascun proprietario di bottega, oltre che sugli aiuti dei familiari e una certa divisione del lavoro all'interno del laboratorio, poteva contare su alcuni servizi ausiliari esterni: braccianti che aiutavano a cavare la terra, carrettieri che la trasportavano, legnaiuoli che provvedevano alla legna e fornitori di ingobbio e galena.[19] Quando però si trattava della cavatura dell'argilla e della cottura del vasellame, lo spirito di indipendenza doveva cedere all'efficienza. All'interno del gruppo, pertanto, cinque o sei maestri costituivano dei nuclei per prestarsi aiuto vicendevole in queste circostanze. In genere poi, l'obbligo morale di assistenza reciproca valeva per ciascun membro della Società. Non sembra però che questa, che si sarebbe inclini a considerare solidarietà tra membri di un'organizzazione, andasse oltre la pura assistenza tecnica. I vasai spesso si lamentavano dell'"invidia" dei loro colleghi: "*Custa est ûa atti invidiosa*" era una frase ricorrente.[20]

La forma organizzativa descritta corrisponde a quella che David Peacock, nel suo modello sui modi di produzione nell'industria ceramica, definisce *urban workshop industry*, cioè un tipo di attività prevalentemente maschile nella quale le officine si trovano più o meno agglomerate in un contesto urbano.[21]

Quanto la forza coesiva della Società fosse importante risulta dal momento in cui essa fu abolita. Dopo l'intensa produzione che caratterizzò gli anni della seconda guerra mondiale, quando l'isolamento in cui si trovò la Sardegna fece salire sensibilmente la richiesta di prodotti, il calo della domanda si sentì come crisi. Contemporaneamente cominciava ad avvertirsi l'effetto dei mutamenti sociali ed economici in atto nel dopoguerra. Nel tentativo di salvare l'arte, nel 1953 fu sciolta la Società che si riteneva istituzione ormai antiquata. Questa fu sostituita con una più moderna forma organizzativa, la Cooperativa. Evidentemente però i tempi non erano ancora maturi perché da quel momento il forte spirito di rivalità prevalse causando lo sgretolamento del gruppo. La Cooperativa fu infatti sciolta nel 1963, i terreni delle cave furono lottizzati e divisi tra i maestri (a quell'epoca 17), decretando la fine di ogni obbligo sociale e dunque anche della tradizione.

Alla metà degli anni Settanta del Novecento i figoli oristanesi ancora attivi erano quattro, all'inizio degli anni Novanta, dopo la morte prematura dell'ultimo di essi, la produzione della terracotta tradizionale si estinse. Il fatto che la Sardegna dalla metà del secolo non fosse più isolata e unilaterale creò nuove prospettive di lavoro per



185

185. Oristano, elaborazione di due mappe catastali del 1859 e del 1926. Viene evidenziata l'area edificata nella quale si distinguono la pianta della città antica con la cinta muraria e il quartiere *Su Brugu*, nome comprensivo di diversi rioni fuori le mura, e i luoghi dove sono dislocate le cave di proprietà della Società della SS. Trinità.

186. Facciata del laboratorio del figolo Giovanni Manca, adiacente all'abitazione, Oristano, 1976 (foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis). Abitazione e laboratorio avevano in comune il cortile dove si trovava il forno.



186



187

i giovani, ivi compresa l'emigrazione. D'altra parte le nuove leggi sociali in favore di aiutanti e apprendisti fecero sì che i maestri facessero a meno di essi. Così, la divisione del lavoro nei laboratori e la presenza dei servizi ausiliari vennero meno, mentre, come ho detto, era svanito l'obbligo della mutua assistenza. I figoli erano ormai soli di fronte a un compito pressante e multiforme, tanto più che in genere la manifattura dei vasi avveniva sempre secondo i modi manuali "antichi". Ciascuno di essi ha cercato le proprie soluzioni tecniche per sopravvivere e accontentare la propria clientela. Quest'ultima varia da quella tradizionale agropastorale isolana, alle imprese statunitensi e giapponesi. Tale forma di produzione viene definita dal Peacock *individual workshop*, laboratorio individuale.[22]

La tecnica di manifattura

Nelle non molto numerose fonti scritte che fanno menzione della produzione ceramica popolare sarda c'è la tendenza a definire le tecniche di lavorazione usate dai figoli oristanesi, e da quelli sardi in genere, come primitive nei procedimenti e rozze nei mezzi, anche se talvolta non si può fare a meno di riconoscere l'abilità degli artigiani.[23] Questo può sembrar vero a prima vista, specie se i confronti si fanno con la produzione della ceramica colta, come per esempio la maiolica, oppure se i termini di paragone sono forme organizzative della produzione di livello superiore, come le industrie manifatturiere. Se però si guarda al quadro complessivo dello stesso tipo di produzioni in tutto il Mediterraneo, compreso il Nord-Africa, si vedrà che non c'è ragione di considerare la produzione sarda particolarmente "primitiva". Si tratta sì di tecniche senza alcuna sofisticazione, praticate a un livello empirico, particolare che in genere caratterizza la manifattura di vasi con funzioni per così dire di base in società di tipo pre-industriale.[24] Vero è però che in generale i figoli oristanesi rimasero attaccati alle tecniche tradizionali manuali, anche quando la mutata struttura sociale ed economica dell'Isola esigeva un adeguamento ai tempi, il che a mio avviso fu determinante per il loro declino. In questo mancato rinnovamento tecnico la Società, conservatrice, come ogni istituzione di tipo gremiale, ebbe un ruolo importante seppur non esclusivo.[25]

Non intendo descrivere qui nei particolari la tecnica di manifattura dei vasi oristanesi. Mi soffermerò soltanto in breve su alcune fasi essenziali: la cavatura e la preparazione dell'argilla, la tornitura, la rifinitura e la cottura dei manufatti. La prima e l'ultima fase della lavorazione dimostrano come, oltre all'esperienza individuale, fosse qui necessaria la presenza di una certa

187. *Brocca*, Oristano, inizio sec. XX
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 34 cm,
Nuoro, collezione privata.

188. Donna con brocca di Oristano, primi anni Cinquanta sec. XX
(foto Marianne Sin-Pfältzer).

188





189



190



191

189. *Brocca*, Oristano, prima metà sec. XX
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 39 cm,
Nuoro, collezione privata.
La brocca per il trasporto e la conservazione dell'acqua è il manufatto più diffuso in tutta l'Isola; costituisce la parte più consistente della produzione dei figoli.

190. *Brocca*, Oristano, prima metà sec. XX
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 30,7,
Busachi, *Su collegiu*, collezione Civica di Etnografia.
Nelle brocche di uso quotidiano la presenza della vetrina si limita alla bocca e parte dei manici. La brocca assolve alla funzione di conservazione dell'acqua, con la specifica funzione di purificarla e di mantenerla o renderla fresca, grazie a uno scambio di ioni tra parete argillosa del vaso e contenuto e alla permeabilità del medesimo.

191. *Brocca*, Oristano, anni Ottanta sec. XX
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 38 cm,
Oristano, collezione Istituto Statale d'Arte "C. Contini".
Si tratta di una brocca realizzata da uno degli ultimi figoli oristanesi Piero Pani.

192. *Brocca*, Oristano, prima metà sec. XX
terracotta parzialmente invetriata, h 35 cm,
Nuoro, collezione privata.



192

infrastruttura e l'aiuto collegiale. Dalla foggiatura dei vasi al tornio veloce è facilmente deducibile l'abilità dei singoli artigiani.[26]

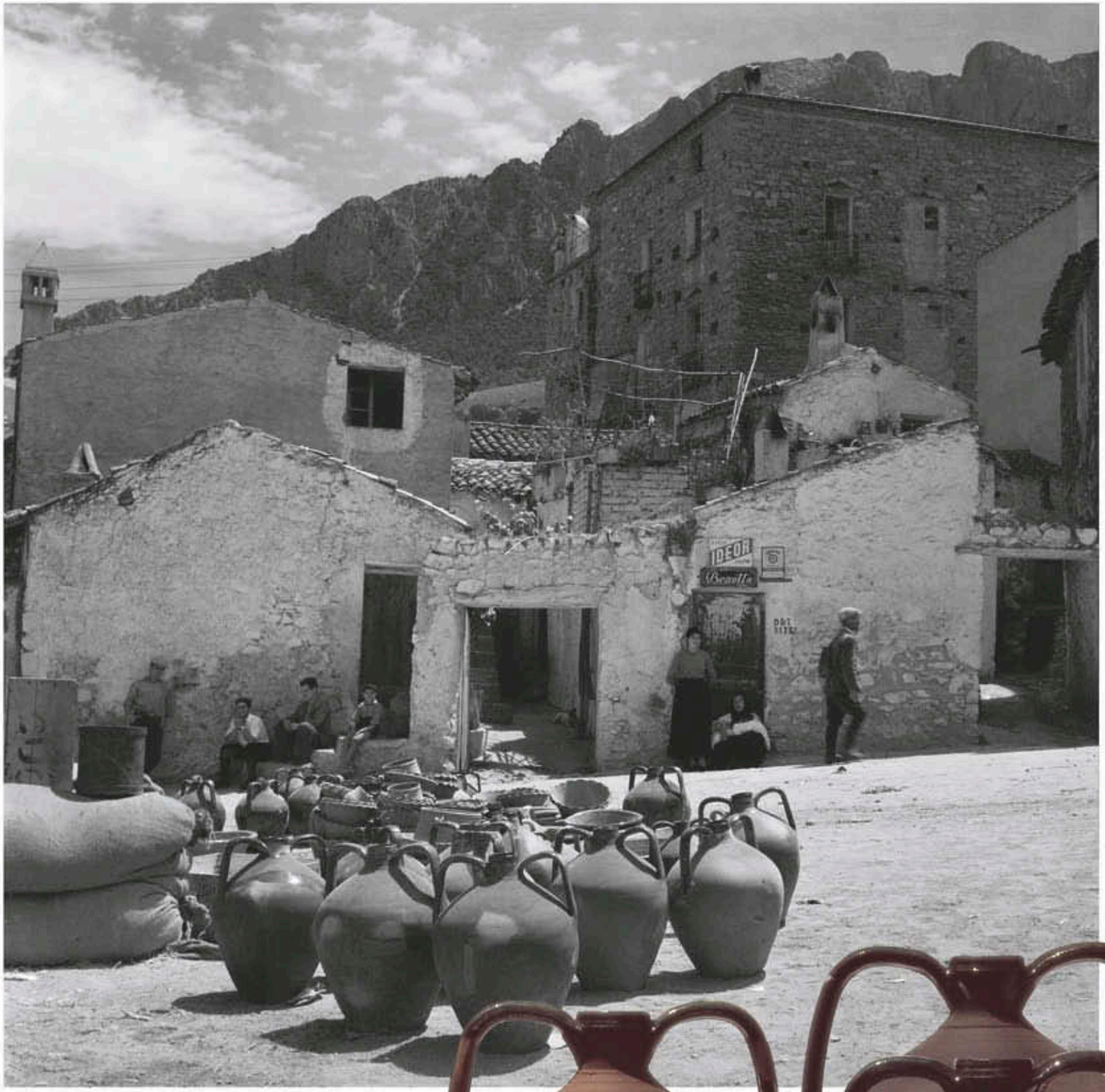
La cavatura dell'argilla era sotterranea e, anche se in genere la lunghezza delle gallerie (*tanas*) non superava i 4 m, questa era operazione faticosa e impegnativa che chiaramente il vasaio non poteva svolgere da solo, ma per la quale, oltre che di braccianti, si serviva anche dell'assistenza dei colleghi.[27] La scelta dell'argilla esigeva grande perizia. I vasai ne distinguevano tre differenti qualità: una di base (*terr'e coru*) che si trovava al centro del sedimento, una più grassa (*srebestia*, chiamata anche *drucci*) che giaceva superiormente ad essa, e una sabbiosa (*arenosa*) che giaceva al di sotto di essa. Le due ultime venivano usate come correttivi dell'argilla di base. La qualità della *terr'e coru* stabiliva quanta *srebestia* o *arenosa* si dovesse aggiungere per ottenere la miscela desiderata, che era connessa alla funzione del vaso: differente, ad esempio, per i vasi da acqua e per le conche. In questa operazione nessuno poteva sostituirsi al maestro.[28]

Dalle cave l'argilla arrivava nei laboratori quasi asciutta e sommariamente pulita. Qui veniva ammassata al coperto, in ambiente apposito, dove si lasciava per qualche tempo. Le diverse qualità si tenevano separate. Seguiva la miscelatura, la completa asciugatura al sole, la frantumazione e l'ulteriore pulitura su apposito impiantito nel cortile. Essa si deponeva quindi dentro delle fosse scavate nel cortile (*oripetzus*) dove si mescolava ad acqua impastandola coi piedi.[29] Quando era abbastanza solida da poter essere sollevata con le mani, si stendeva ad asciugare all'aperto (*spraxi sa terra*), oppure, se il tempo era umido, all'interno del laboratorio, isolandola dal pavimento con dell'argilla asciutta setacciata (*farra*). Asciugata al punto giusto veniva quindi accuratamente lavorata coi piedi (*cazzigai sa terra*), per meglio amalgamarla e degassarla, e messa a riposare coperta di sacchi umidi perché non si asciugasse. Un'ulteriore energica lavorazione al banco (*ciuexi*) e poi ancora un'ultima tra le mani, immediatamente prima di esser messa sul tornio, permettevano di eliminare anche le ultime impurità e le bolle d'aria.[30]



193. *Brocca*, Oristano, anni Ottanta sec. XX terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 32,5 cm, Oristano, collezione Istituto Statale d'Arte "C. Contini". Questa brocca è stata realizzata dal figolo oristanese Piero Pani.

193



194

194. Vendita di brocche per strada, Oliena, 1956
(foto Marianne Sin-Pfältzer).

195. Le quattro misure delle brocche adibite al trasporto dell'acqua dalla fonte all'abitazione, Oristano, 1980
(foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).
Si tratta della brocca da 30 (15 litri), da 40 (10 litri), da 60 (6 litri) e da 100 (3 litri); il numero indica l'unità di vendita per i grossisti: 30, 40, 60, 100 pezzi che avevano un unico prezzo. Queste brocche sono state realizzate dal figolo Carmine Incani.

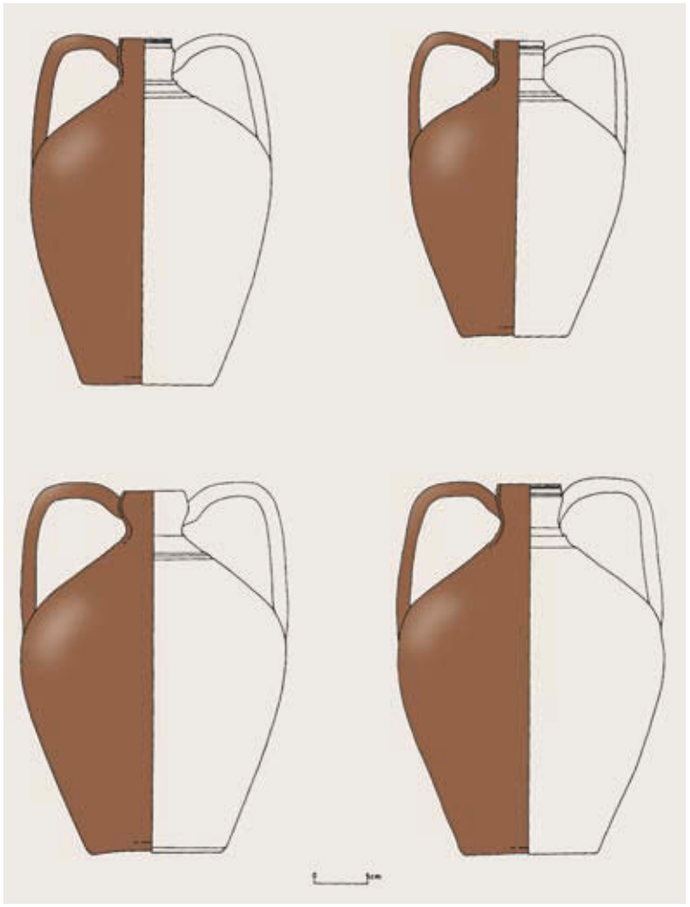
196. Alla fonte, Ogliastra, 1956
(foto Marianne Sin-Pfältzer).
Si può facilmente notare dall'osservazione di questa immagine la varietà tipologica delle brocche per acqua utilizzate in uno stesso paese.



195







197

197. Profilo di brocche realizzate da diversi figoli oristanesi. Dal differente modo di foggiare la spalla, il collo, il labbro della brocca e dalla proporzione tra altezza della spalla e massimo diametro del ventre si riconosce l'artefice di un manufatto: sono queste le "firme" di una produzione per il resto anonima.

198-199. Riduzione della capacità della brocca oristanese (foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).
La brocca, serie da 30 con capacità di 15 litri, realizzata dal vasaio Efisio Pani nella prima metà del secolo XX (fig. 198) e quella realizzata dal figlio Piero (fig. 199) dopo gli anni Cinquanta, quando la capacità della serie venne proporzionalmente ridotta.



198 199

Quando nel 1949 ci si spostò con le cave dalla zona Ortu Busachi alla zona San Nicolò, dove l'argilla era di qualità inferiore e in più conteneva dei temutissimi grani di calcare, si introdusse la grigliatura con acqua. Con questo sistema – probabilmente appreso da Assemini dove era in uso già da anni – una certa quantità di argilla asciutta si mette in una griglia a maglie relativamente strette sospesa a una carrucola. La griglia si cala in una vasca di cemento piena d'acqua agitandola avanti e indietro sul pelo dell'acqua in modo da sciogliere completamente l'argilla che si deposita nella vasca, mentre le impurità rimangono nella griglia. Con ciò si facilita e si snellisce notevolmente la lunga e faticosa preparazione della terra sopra descritta.
Il tornio veloce (*arroda*) era interamente fatto di legno (olivo stagionato o leccio). Alla base, l'asse appuntito ruotava in una cavità praticata in una grossa pietra di basalto (*padruedda*) sistemata a circa 8 cm sotto il volano e ben fissata nel terreno, senza malta. Il lubrificante era l'olio d'oliva. In alto, subito sotto il piatto, l'asse era legato con una corda a una tavola di supporto trasversale. Un pezzo di cotenna di maiale serviva da cuscinetto.[31] Va da sé che un tale strumento era soggetto a deformazioni ed era difficile da far ruotare a velocità alta e costante. L'allentarsi della corda costringeva inoltre a frequenti interruzioni del lavoro. Questo fatto, aggiunto alle non ideali proprietà dell'argilla oristanese per la foggiatura al tornio, metteva in evidenza la destrezza degli artigiani.[32]
Per la tornitura dei vasi il figolo non si serviva di strumenti ausiliari. Soltanto nella fase di foggiatura della forma egli usava delle stecche di legno d'olivo (*tabeddas*). Durante il lavoro il vasaio non era seduto, ma si appoggiava a una tavola fissata obliquamente alla parete e, con la schiena contro il muro, tenendo rigida la gamba destra, imprimeva col piede sinistro gli impulsi al volano (figg. 227-231). I vasi venivano torniti con grande celerità: in un giorno di lavoro di circa 10 ore un tornitore abile ed esperto riusciva a foggiare 60 brocche (due serie) da 30 (capacità 15 litri). Per la modellazione dei vasi piccoli e delle anse si centrava sul tornio una grossa palla d'argilla e da questa si tiravano su le forme una dopo l'altra, quasi senza interruzione (*triballai de massa*). Per staccare il manufatto dal piatto del tornio si usava un filo di refe e quando il vaso era rassodato la base veniva leggermente assottigliata e livellata con un pezzo di canna tagliata a metà e appuntita (*canna de arrai*).[33]
Al momento in cui l'argilla era rassodata avveniva anche l'attaccatura delle appendici: anse, beccucci e eventuale decorazione plastica. Anse e beccucci venivano fatti al tornio dalla massa, mentre la decorazione plastica veniva ovviamente modellata a mano ed era in genere soggetta a differenti canoni. Quando il manufatto era essiccato sufficientemente si applicava l'ingobbio chiaro (*stangiu*) in soluzione acquosa e – previa nuova fase di essiccazione – la vetrina (*ammesturamentu*), i cui ingredienti venivano prima macinati nel mortaio e passati

al setaccio di seta. Prima della cottura i vasi dovevano essere perfettamente secchi (*siccaus*) e perciò si cercava di esporli al sole per qualche ora. A tutte queste fasi si dedicava molta cura perché da ciascuna di esse dipendeva il buon esito del lavoro. Durante l'essiccatura, per esempio, si evitavano le correnti e soprattutto i venti caldi per non rischiare deformazioni e distacchi e, per la stessa ragione, i vasi dovevano essere girati di tanto in tanto; nell'attacco delle appendici e nell'ingobbiatura e invetriatura era d'obbligo la tempestività, queste operazioni dovevano cioè aver luogo nei momenti giusti e non prima o più tardi. Importanti erano pure la preparazione e la giusta densità delle soluzioni che si ottenevano empiricamente.

Il forno verticale senza cupola era di pianta circolare e aveva una camera di combustione infossata (*sa forada*), preceduta da un prefurnio dove si apriva la bocca (*sa ucca*). La camera di combustione era divisa in due lobi da un muretto sottile (*s'anta*) che partiva dalla parete posteriore e si estendeva per circa tre quinti del diametro. Il muretto faceva da sostegno alla grata, costituita da una serie di elementi curvi disposti radialmente a notevole distanza l'uno dall'altro (*proceddus*). Erano gli stessi vasai, aiutati da manovali, che costruivano il forno. Questo era fatto in massima parte di mattoni crudi, rinforzati con qualche pietra e alcuni laterizi, e rivestito di un impasto refrattario di argilla mista a limo, sabbia e paglia. La parte superiore della camera di cottura non era fissa: essa veniva edificata ogni volta disponendo, attorno al carico, dei mattoni crudi, piatti e di notevole formato, pure confezionati dai vasai (*ladiri mannu*). Sul carico, a mo' di cupola, si sistemavano dei grossi cocci (*tistivillus*), in genere scarti di fornace. Come combustibile si usavano arbusti della macchia mediterranea, dei quali di gran lunga il preferito era il cisto (*murdegu*). Nell'ultima fase della cottura non si escludevano l'asfodelo (*arrideli*), il mirto (*murta*), il lentischio (*moddizzi*) e il corbezzolo (*oîoî*). La cottura era unica e molto rapida: a seconda della capacità del forno, da 5 a un massimo di 8 ore. Essa cominciava facendo il segno della croce e si svolgeva secondo le tre fasi canoniche: il riscaldamento (*callentai*) lento e a fuoco basso nel prefurnio per togliere i resti di umidità dei vasi, l'alimentazione a un ritmo calmo, ma gradualmente crescente (*affummai*), la fase più delicata durante la quale avviene la trasformazione della materia da argilla a ceramica, e infine il raggiungimento della massima temperatura e del calore bianco (*coi*) con colpi di fuoco (*cardas*) in cui l'alimentazione del forno a un ritmo veloce è forte e continua. Per la costruzione del forno, e in momenti



200



201

200. *Brocca*, Oristano, *ante* 1908
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 18,5 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

201. *Brocca*, Oristano, *ante* 1908
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 42 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.



202

202. *Brocca*, Oristano, prima metà sec. XX
terracotta parzialmente invetriata, h 41 cm,
Cagliari, collezione privata.

203. *Brocca*, Oristano, metà sec. XX
terracotta parzialmente invetriata, h 33 cm,
Nuoro, collezione privata.
Nella Barbagia era molto richiesta questa tipologia di brocca, bassa e particolarmente panciuta con collo poco sviluppato detta a *faîa bascia*; non tutti gli artigiani erano in grado di foggiare questo tipo di manufatto, che infatti smise di essere prodotto alla fine degli anni Cinquanta.

204. *Brocca*, Oristano, *ante* 1908
terracotta parzialmente invetriata, h 37,5 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti e
Tradizioni Popolari.
Si tratta di una brocca con pancia pronunciata e collo poco sviluppato detta a *faîa bascia*, diffusa nell'area del nuorese.



203



204



205

205. *Brocca*, Oristano, *ante* 1908
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 34 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
Questa tipologia di brocca, con la bocca più stretta adatta ad essere chiusa da un tappo, era prodotta per la zona del sassarese.

206. Trasporto dell'acqua, Ittiri, 1956 (foto Toni Schneiders).
La donna di Ittiri trasporta sulla testa una brocca oristanese con il collo stretto chiuso da un tappo, solitamente ceramico o in sughero.

207. Donna con brocche, Campidano di Oristano, 1955
(foto Mario De Biasi).
Una delle due brocche è mancante di un manico, il punto più debole del manufatto, che a volte si staccava già durante la cottura. Le brocche difettose venivano comunque vendute, erano anzi molto ambite dalle acquirenti per il loro prezzo esiguo.

208. Donna alla fonte, Tonara, 1955 (foto Mario De Biasi).

cruciali come il carico e la cottura del vasellame, aiuti e assistenza collegiale erano nuovamente necessari.
Nel periodo preso in considerazione, le grandi fornaci comuni di via Figoli, che avevano una capacità di circa 10 m^3, scompaiono e nei singoli laboratori si osserva una progressiva riduzione della capacità dei forni: da 5-4 m^3 nel periodo pre-bellico e bellico, fino a 1,50-2 m^3 negli ultimi anni. La caratteristica grata radiale va inoltre soggetta a delle modifiche, mentre la camera di combustione si costruisce via via a un livello sempre meno profondo, fino a edificarla del tutto sopra terra. Negli ultimi anni dell'attività le diverse varianti si trovano contemporaneamente e sono legate alle mutate condizioni di lavoro dei singoli vasai.[34]

I manufatti

La produzione tradizionale di Oristano è la terracotta. I manufatti di color bruno-rossiccio venivano rifiniti con vetrina piombifera verde o bruna applicata più o meno estesamente sopra uno strato di ingobbio chiaro.[35]
I figoli distinguono tre categorie di vasi: *faîa de maîga*; *faîa obetta*; *faîa istangiada*, detta anche *faîa bidri* o *arrobb'e festa*. La prima comprende i vasi da acqua (*broccas*, *frascus* e *stangiadas*, dette anche *giattas*), le giare (*brunnias*) e i boccaletti (*congius*); la seconda le conche (*sciveddas*) e le ciotole (*discus*). Questi manufatti costituiscono la produzione ordinaria di serie. In essi la presenza della vetrina, limitata alla parte superiore, oppure alla parete interna del recipiente, è strettamente legata alla funzione del vaso. La terza categoria è quella della produzione straordinaria, manufatti cioè non prodotti in serie che, come dicono i nomi, vengono fatti in occasione di sagre o feste e che, per essere estesamente invetriati all'esterno, hanno un colore verde.
Alcuni manufatti rivelano una forma di specializzazione, sono cioè prerogativa di alcuni vasai appartenenti a famiglie di antica tradizione: tra questi i tubi di noria (*tuv'e moîu*), i doccioni di gronda (*cannoî*) e le quadrelle invetriate per le cupole dei campanili (*ragiolla*), che nel quadro della produzione rappresentano l'aspetto per così dire "industriale".[36]
Un prodotto a sé stante infine è la brocca ornata (*brocca a quattru maîgas* o *brocca pintada*), riccamente ornata di una decorazione plastica con soggetti di diversa natura. Anch'essa prerogativa di pochi artigiani costituisce un prodotto eccezionale e ha una funzione, per così dire, cerimoniale: generalmente non è oggetto di commercio, ma viene donata a "persone di riguardo". Ciò significa che appartiene alla sfera del dono, con tutto ciò che questo comporta riguardo a valenze sociali e simboliche. Gli studiosi che ne hanno sinora scritto[37] non sembrano distinguere tra questi oggetti e *sa brocca de sa sposa*, vaso, pure ornato (*pintau*), ma più modesto, che il vasaio, quando gli veniva commissionato un ricco corredo, poteva anche aggiungere come omaggio. La confezione della *brocca a quattru maîgas* era invece prerogativa di poche famiglie di vasai di antica stirpe che,

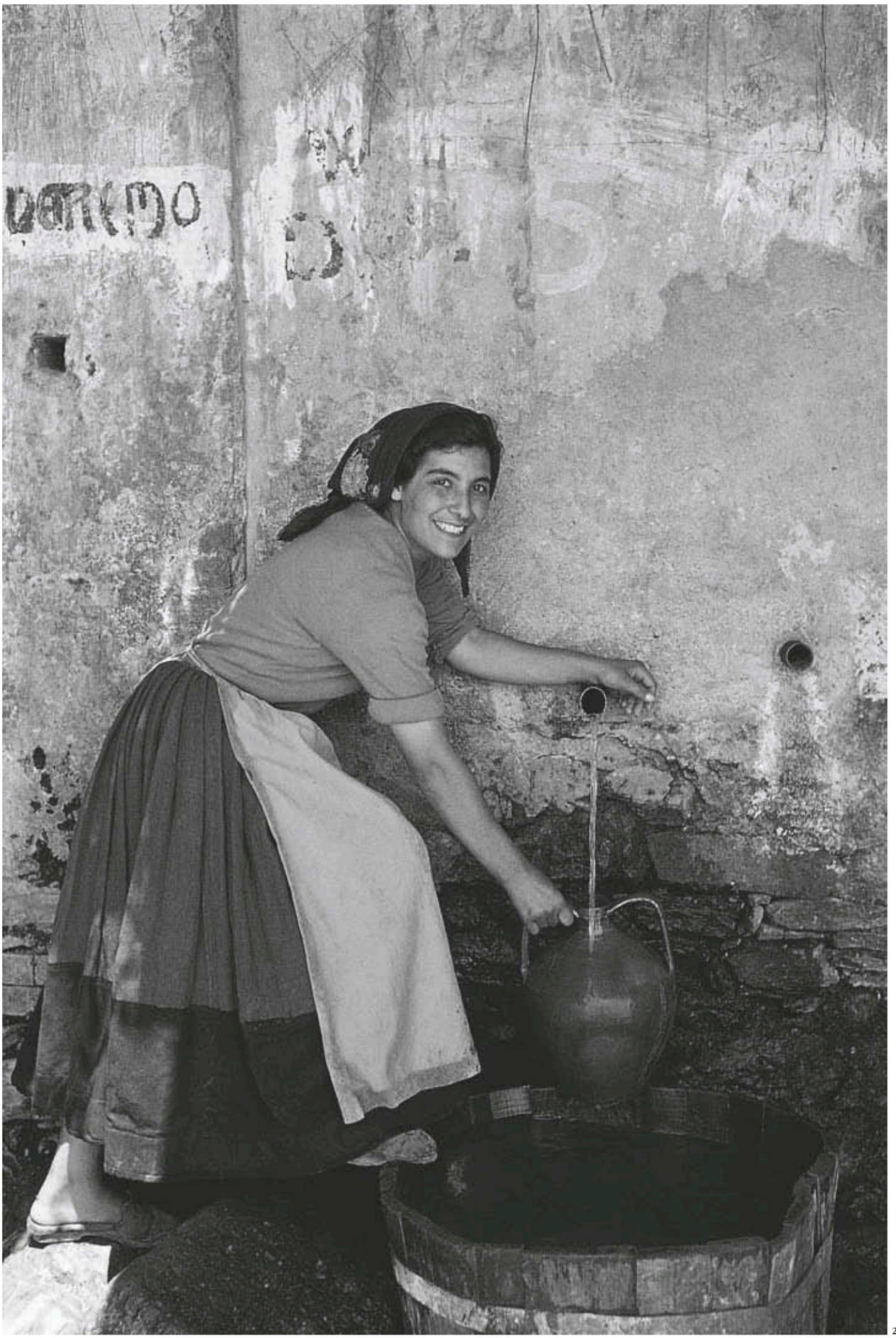
206





207





208



209



210



211

209. Le fiasche nelle diverse dimensioni, Oristano, 1980 (foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).
Si tratta delle quattro capacità correnti delle fiasche: 30 (7 litri), 40 (5 litri), 60 (3 litri) e 100 (1 litro). Le fiasche in figura sono state realizzate dal figolo Carmine Incani.

210-211. *Fiasca*, Oristano, anni Venti-Trenta sec. XX terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 27,5 cm, Pattada, collezione privata.

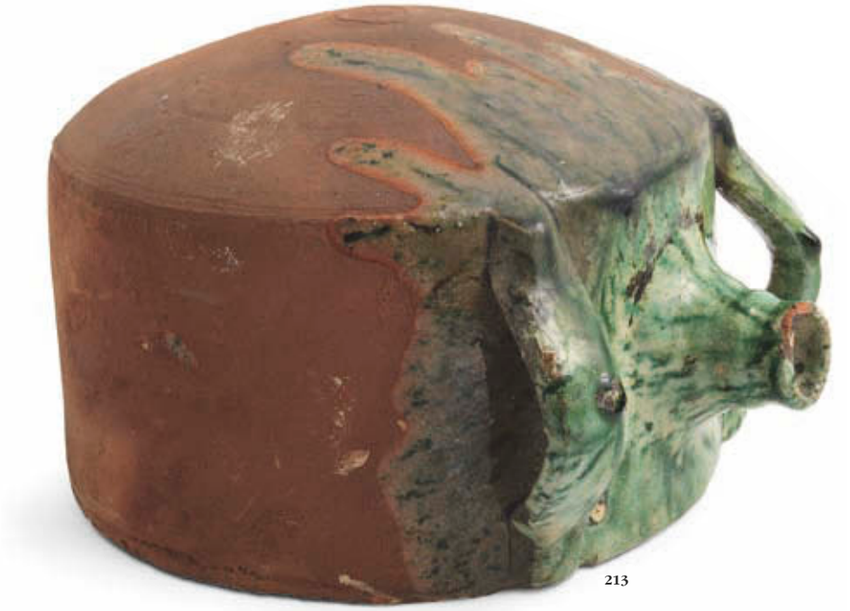
Questo manufatto è denominato *stangiada*, dall'invetriatura a base di galena piombifera (*stangiu*), che ricopre la parte della bocca e dei manici, oppure *giatta* per la forma piatta del lato opposto alla pancia. Tale forma continuò a essere prodotta anche in tempi recenti perché la sua fattura comportava poco rischio e nel forno di ridotta capacità non occupava molto spazio. Essa veniva ancora richiesta nelle zone più tradizionali dell'interno; la sua forma la rendeva attraente anche per cacciatori e gitanti.



212

212. *Fiasca*, Oristano, *ante* 1908
terracotta invetriata, h 27,6 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
È un manufatto realizzato per uso festivo, come attesta l'invetriatura dell'intero corpo (quelle quotidiane presentano l'invetriatura solo alla bocca e ai manici).

213. *Fiasca*, Oristano, *ante* 1908
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 15,5 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.



213

come per le quadrelle verniciate, possedevano anche degli appositi stampi. A tali oggetti venivano dedicate molte ore di lavoro nelle serate invernali e momentaneamente essi potevano anche non avere un destinatario, fino all'occasione in cui si decideva di donarli. Naturalmente tale dono poteva anche esser fatto in occasione di nozze. Le brocche ornate venivano solitamente esposte nella camera "buona" e non nella camera da letto come pare accadesse per la brocca della sposa.[38]

I vasi da acqua sono il prodotto oristanese per eccellenza e come tali meritano particolare attenzione.[39] Essi costituiscono insieme circa il 60% dell'intera produzione, con punte stagionali che possono arrivare anche al 70%. Questi vasi vengono usati per il trasporto e la conservazione dell'acqua, con la specifica funzione di purificarla e di mantenerla o renderla fresca, grazie a uno scambio di ioni tra parete argillosa del vaso e contenuto e alla permeabilità del medesimo.[40] Ciò è connesso a fattori in parte climatici e in parte storici: la siccità e la precaria situazione idrografica dell'Isola.[41] In questo senso detti vasi possono considerarsi un prodotto "ecologico", vale a dire che così rappresentano la relazione tra l'uomo e il suo ambiente, fisico e sociale.[42] Tale aspetto si riflette infatti nella vastità dell'area di diffusione di tali manufatti, nella densità della distribuzione e nell'uso di essi in tutti gli strati sociali. È in questa categoria inoltre che si trovano la maggior varietà di forme e capacità corrispondenti ai diversi usi cui sono destinati i vasi; alla configurazione geografica delle diverse regioni; alla diversa fonte da cui si attinge l'acqua (fiume, fonte o pozzo); al modo di trasporto: sulla testa o sul fianco, oppure sul carro, o a dorso d'animale. Anche il tipo di economia di una regione, prevalentemente agricola o pastorale, e l'organizzazione domestica si riflettono nella distribuzione. La brocca ha un posto fisso nelle case sarde, denominato, a seconda della sua forma, *s'istrada de sas broccas*; *sa pedra de sas broccas*; *sa fentana de sa brocca*.[43] La brocca è legata alla donna cui nella società sarda tradizionale spetta la mansione dell'approvvigionamento dell'acqua, un compito ambivalente, come spiega l'antropologa Maria Gabriella Da Re, ma in genere gravoso anche perché esso è cura essenziale e quotidiana.[44] Ciò spiega il posto importante che questi vasi hanno nel cerimoniale nuziale di alcuni paesi e il perché della presenza della *brocca de sa sposa* nel corredo della sposa agiata.[45]

Dal punto di vista artigianale per i vasai la foggiatura della brocca, in particolare di quella da 30 (circa 15 litri, la più grande tra quelle da trasporto), costituiva il mezzo per giudicare la qualità dell'argilla; il grado di perizia di un apprendista; il rendimento di un torniante e in genere l'abilità di un artigiano. Inoltre dal modo di foggiare la spalla, il collo, il labbro della brocca e dalla proporzione tra altezza della spalla e massimo diametro del ventre si riconosce l'artefice di un manufatto: sono queste le "firme" di una produzione per il resto anonima.



214

214. *Fiasca*, Oristano, anni Quaranta sec. XX terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 21 cm, Cagliari, collezione privata. Questo manufatto è denominato nella parlata locale *frasku*. La tipologia con il fondo largo, *fundu ladu*, era realizzata su imitazione di quella asseminese, per una vendita nel Campidano di Cagliari, dove era preferita questa forma.

Anche la produzione straordinaria o occasionale merita qualche considerazione. Questa ha funzione quasi esclusivamente decorativa, come dimostrano l'invetriatura estesa e le forme non molto funzionali, talvolta addirittura bizzarre. Realizzata per esser venduta in occasione di sagre e feste religiose, che, come è noto, avevano anche funzione di fiera, ha un'area di diffusione maggiore di quella dei prodotti ordinari, anche se la distribuzione è rada. Da un punto di vista quantitativo quindi questi manufatti di "lusso" sono di assai minore portata, ma da un punto di vista economico sono importanti: vengono venduti a pezzo, spesso direttamente dai vasai e il loro prezzo è da due a tre volte quello di un vaso ordinario; inoltre, assieme ai vasi cerimoniali, sono quelli che vengono esportati e esposti in mostre e grazie ai quali Oristano è conosciuta anche al di fuori dell'Isola.[46] La produzione straordinaria e eccezionale, non essendo di primaria importanza, fu completamente abbandonata durante la seconda guerra mondiale.

La distribuzione

Il modo di distribuzione dei manufatti è consono al modo di produzione descritto sopra. La vastità dell'area da servire, unita a una difficoltosa situazione viaria, rendeva indispensabile l'opera di grossisti intermediari. Questi potevano essere venditori ambulanti o anche negozianti. Il mezzo di trasporto era il carro a buoi o il carro a cavallo. C'era però anche un contatto diretto tra produttori e clienti, sia nel laboratorio, sia in occasioni di feste popolari religiose, quando i figoli portavano la loro merce in un raggio di circa 50 km affittando per l'occorrenza carri a buoi dai contadini. Questi contatti diretti, anche se comportavano dei sacrifici, erano molto graditi agli artigiani perché offrivano loro la possibilità di un guadagno notevolmente più alto. I manufatti più richiesti in tali occasioni erano ovviamente *s'arrobb'e festa*, ma anche i vasi ordinari si potevano vendere a pezzo per un prezzo al dettaglio e non in serie come ai grossisti.



215



216

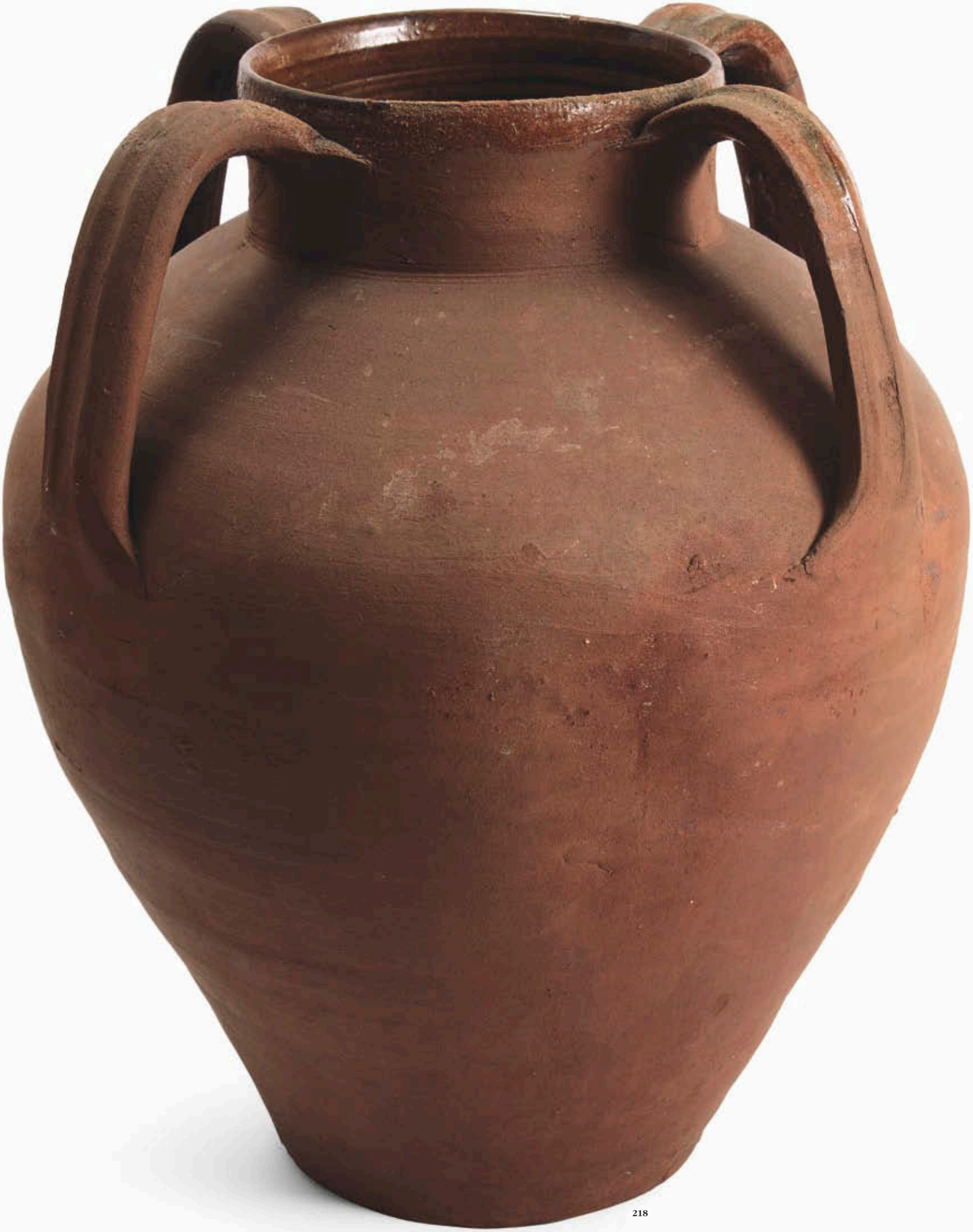
215. *Fiasca*, Oristano, *ante* 1908
terracotta parzialmente ingobbiata
e invetriata, h 30 cm, Roma, Museo
Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
Questa fiasca, *frasku*, con il fondo stretto è
quella tipica di Oristano.

216. *Fiasca*, Oristano, anni Ottanta sec. XX
terracotta parzialmente ingobbiata
e invetriata, h 24 cm, Oristano,
collezione Istituto Statale d'Arte "C. Contini".
Frasku realizzato dal figolo oristanese
Piero Pani.



217

217. *Fiasca*, Oristano, prima metà sec. XX
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata,
h 33 cm, Nuoro, collezione privata.



218

Oristano esportava i suoi prodotti in tutta la parte centro-settentrionale dell'Isola.[47] Le regioni meridionali e orientali erano invece servite piuttosto da altri centri, particolarmente da Assemini e Decimo, Nurallao, Villaputzu e Tortolì, Siniscola e Dorgali. Questa delimitazione dei territori, dettata in massima parte dalla situazione morfologica e viaria dell'Isola, non deve però considerarsi una divisione rigida o definitiva: prodotti oristanesi, per esempio, si trovano anche in zone generalmente servite da altri centri, e viceversa.[48]

L'unità della vendita all'ingrosso era la serie (tav. I). Questa consisteva in un certo numero di vasi tutti della stessa forma e capacità. Il numero dei vasi dava il nome alla serie. Per esempio: serie da 20, 30, 40 ecc. (pezzi). Anche i singoli vasi recavano il nome corrispondente al numero della serie a cui appartenevano. Per esempio: brocca da 20, da 30, da 40 ecc., per indicare una determinata capacità. Le brocche andavano dalla serie da 20, la più capiente (dai 18 ai 20 litri), alla serie da 250, la più piccola (circa 1/4 di litro). *Brocca* era il nome generale per indicare questo tipo di vasi, ma se ne distinguevano diverse categorie (tav. I). I vasi appartenenti alla seconda categoria, quella da trasporto, si chiamavano più propriamente *brutticcus*. Tra essi quelli da 40 e da 60 portavano la denominazione di *strexiu de mazza* che derivava dal posto ad essi riservato nel forno, all'interno, nell'"addome" del carico, tra le brocche più grandi collocate sotto e quelle più piccole sopra. La brocca da 30 aveva il nome di *brutticcu 'e funi* alludendo al fatto che questo vaso da trasporto si calava nell'acqua del fiume legato a una fune. Le brocche più piccole erano denominate *brocchitteddas* o *mallittus* (piccole forme).

Tutte le serie avevano lo stesso prezzo, calcolato in base alla quantità delle materie prime impiegate, al tempo necessario per la manifattura, allo spazio occupato nel



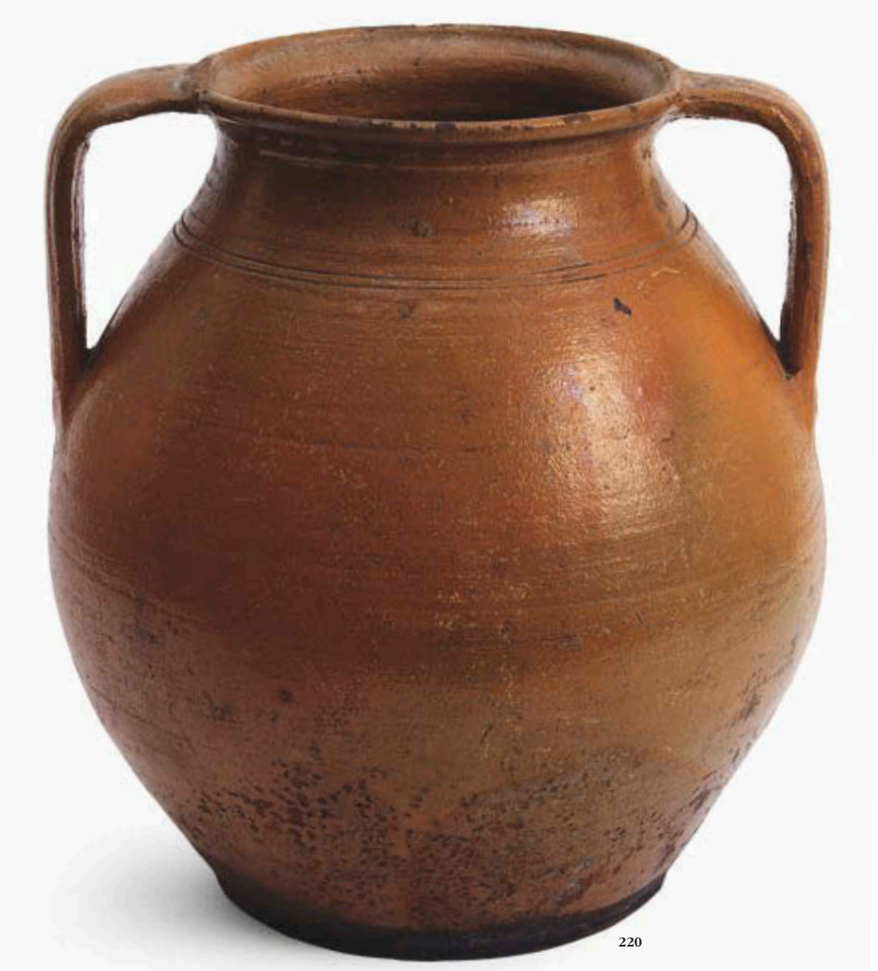
218-219. *Orcio*, Oristano, anni Trenta sec. XX terracotta invetriata internamente, h 38 cm, Cagliari, collezione privata. Questo manufatto, *brunnia*, era utilizzato come contenitore di cibi: olive, grasso di maiale, conserve.

ORISTANO: BROCCAS									
Unità di vendita e capacità						Prezzi in lire			
Categoria	Numero pezzi della serie	Aumento del numero per serie	Capacità delle brocche in litri	Diminuzione in litri per brocca	Capacità totale della serie in litri	Prezzo per serie in lire	Prezzo per brocca in centesimi	Prezzo per litro in centesimi	Particolari
I. *Broccas*	20		18/20		360/400	5	25,00	1,40/1,25	eccezionale, provvista
II. *Brutticcus*	30	+10	15	-3/-5	450	5	16,66	1,10	ordinario, trasporto
	40	+10	10	-5	400	5	12,50	1,25	
	60	+20	6	-4	360	5	8,33	1,40	
	100	+40	3	-3	300	5	5,00	1,70	*dus unu soddu*
III. *Mallitus*	150	+50	1	-2	150	5	3,33	3,33	*tres unu soddu*
	200	+50	1/2	-1/2	100	5	2,50	5,00	piccolo, fatto dalla massa giocattoli
	250	+50	1/4	-1/4	75	5	2,00	8,00	

TAVOLA I. Oristano, periodo tra le due guerre: unità di vendita, capacità e prezzi delle brocche (*broccas, brutticcus, mallitus*).

ORISTANO: FRASCUS E STANGIADAS									
Unità di vendita e capacità						Prezzi in lire			
Categoria	Numero pezzi della serie	Aumento del numero per serie	Capacità delle brocche in litri	Diminuzione in litri per brocca	Capacità totale della serie in litri	Prezzo per serie in lire	Prezzo per brocca in centesimi	Prezzo per litro in centesimi	Particolari
I	20		10		200	5	25,00	1,40/1,25	eccezionale
II	30	+10	7	-3	210	5	16,66	1,10	ordinario
	40	+10	5	-2	200	5	12,50	1,25	
	60	+20	3	-2	180	5	8,33	1,40	
	100	+40	1	-2	100	5	5,00	1,70	
III	150	+50	1/2	-1/2	75	5	3,33	6,66	piccolo
	200	+50	1/4	-1/4	50	5	2,50	10,00	

TAVOLA II. Oristano, periodo tra le due guerre: unità di vendita, capacità e prezzi di barilotti e fiasche (*frascus* e *stangiadas*).



220

forno, al rischio di perdita in cottura (tavv. I-II). Perciò, quanto più piccolo era il vaso, tanto maggiore il numero dei pezzi componenti la serie. Il prezzo del vaso singolo si stabiliva dividendo il prezzo base per il numero della serie.[49] Nel periodo tra le due guerre il valore della serie era di 5 lire, corrispondente a quello di uno starello di grano o di 5 kg di formaggio, beni con cui i vasi potevano anche essere barattati. I *brutticcus* da 100 si chiamavano anche *dus un soddu* e quelli da 150 *tres un soddu*. Una tale razionalizzazione mostra ancora una volta come non corrisponda al vero la "primitività" di questa produzione (tav. I).[50]

Mutamenti

In questo paragrafo alcuni dei mutamenti quantitativi e qualitativi constatati nei prodotti saranno spiegati alla luce delle recenti trasformazioni della società sarda.
Come ho già esposto, i vasai oristanesi dedicavano particolare cura alla selezione dell'argilla di cui distinguevano tre qualità che venivano opportunamente miscelate. Le tre argille sono state sottoposte ad analisi tecnologiche e archeometriche e i risultati ottenuti hanno rivelato una stretta relazione tra le proprietà della materia prima – che poneva delle chiare restrizioni all'artigiano –, la tecnica di manifattura e le caratteristiche formali del prodotto.[51] L'argilla oristanese raggiunge il suo punto di saturazione molto presto ed è, in gergo ceramologico, un'argilla "corta", non molto elastica. Ciò ha delle conseguenze per la manifattura e per la forma dei vasi. La rapida saturazione, che può portare in breve tempo alla perdita della coesione, è una notevole

difficoltà nella foggiatura al tornio, tecnica che, come è noto, richiede l'uso di acqua. I vasi devono pertanto essere modellati con grande rapidità, mentre la materia, se da un lato è docile – non offre cioè la resistenza di un'argilla veramente plastica –, dall'altro non sopporta bene le tensioni. L'allargamento del ventre deve pertanto aver luogo in modo graduale e durante la foggiatura l'argilla deve essere piuttosto spinta verso l'alto pressandola tra le nocche anziché tirata.[52] Colpisce infatti la forma un po' tozza della brocca oristanese, in particolare se la si confronta con quella della brocca asseminese. Realizzare vasi di grande capacità non è facile, specie se particolarmente panciuti. A questo proposito ho più volte sentito dire dai figoli che non tutti gli artigiani erano in grado di foggiare un tipo di brocca richiesta nella Barbagia, bassa e particolarmente panciuta con collo poco sviluppato (*faîa bascia*) (figg. 203-204). Questa è la ragione per cui, quando per via di un cambiamento delle cave, nel 1949, l'argilla si scoprì di povera qualità, i vasai eliminarono praticamente questa variante dalla produzione. Quando poi, dopo lo scioglimento della cooperativa, essi non avevano più alcun controllo sulla qualità della terra, la brocca di maggiore capacità (serie da 20, capacità 18-20 litri) veniva fatta solo a richiesta e la capacità delle serie venne proporzionalmente ridotta (figg. 198-199).[53] I mercanti grossisti, non trovando più ciò che cercavano, si rivolsero ai vasai di Assemini, che per essersi tempestivamente modernizzati e adeguati ai tempi, resistevano meglio.[54] Con i nuovi mezzi di locomozione le distanze non costituivano più un problema. In un contesto archeologico si potrebbe pensare che un prodotto di migliore qualità, cioè più resistente contro gli urti e l'usura, ne abbia sostituito uno più scadente. Le cause invece, come vedemmo, sono di altra natura e anzi, per quanto riguarda la funzione, i vasi da acqua di Oristano venivano considerati di qualità superiore.

La forma che resistette meglio è la fiasca (*sa stangiada*) (fig. 209). Questa continuò ad esser prodotta perché la sua manifattura comportava poco rischio e nel forno di ridotta capacità non occupava molto spazio. Essa veniva ancora richiesta nelle zone più tradizionali dell'interno, e inoltre ben si prestava ad essere trasportata sui nuovi mezzi di locomozione di cui ormai fanno uso pastori e contadini "moderni". La sua forma la rendeva attraente anche per trasportatori, cacciatori e gitanti.

La drastica riduzione della capacità dei forni e lo sviluppo del turismo portarono alla creazione di una nuova



221



222

220. *Orcio*, Oristano, anni Trenta sec. XX
terracotta invetriata, h 24 cm, Cagliari, collezione privata.
Si tratta di una *brunnia* biansata, solitamente usata per conservare le olive.

221. *Orcio*, Oristano, anni Trenta sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata internamente, h 26 cm, Nuoro, collezione privata.

222. *Orcio*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata internamente, h 22,5 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

serie (serie da 400) di vasetti in miniatura (*giogus*) che venivano venduti specialmente ai negozi cittadini ricavandone un buon introito. Con ciò si ha un rovesciamento delle quantità rispetto al passato: i vasi grandi costituivano allora il grosso del carico e i piccoli erano una quantità trascurabile, quasi un di più. Dagli anni Cinquanta del Novecento in poi si ha un graduale slittamento in senso contrario, finché negli anni Settanta le quantità sono ribaltate. Oltre al capovolgimento quantitativo se ne ha anche uno qualitativo. La produzione straordinaria e eccezionale diviene ordinaria e viceversa quella ordinaria acquista le connotazioni del prezioso perché ormai raro. Questi ribaltamenti non furono però senza conseguenze tecniche. Nel forno a legna infatti i manufatti si trovavano a contatto l'uno con l'altro il che, per la fusione della vetrina, causava molte attaccature e relative perdite. A tutto ciò poteva ovviarsi ai tempi in cui il grosso del carico era costituito da manufatti ordinari con una piccola percentuale di *faîa stangiada*. Già all'inizio degli anni Settanta, però, quando la produzione invetriata cresceva rapidamente, si avvertirono dei problemi. Staccare i manufatti l'uno dall'altro senza danneggiarli al momento dello scarico del forno era operazione che richiedeva tempo e perizia ed era esclusiva competenza del maestro. Allo stacco si aggiungeva inoltre il lavoro di limatura e di ritocco per il quale non sempre si poteva contare sull'aiuto della famiglia. Se ciò era in qualche modo compensato dal prezzo che i clienti erano ora disposti a pagare, i vasai cominciarono tuttavia a rendersi conto che nella nuova società il valore del tempo era completamente mutato. Ma c'era di più. La presenza di molto materiale invetriato nella parte superiore del carico creava nel forno un'atmosfera particolarmente ricca di gas riducenti che come è noto influiscono sulla temperatura; non solo, ma i vasi invetriati attaccandosi l'uno all'altro formavano una specie



223

223. *Boccale*, Oristano, anni Venti-Trenta sec. XX terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 13,7 cm, Cagliari, collezione privata.

224. *Boccale*, Oristano, anni Venti-Trenta sec. XX terracotta ingobbiata e invetriata, h 11,2 cm, Nuoro, collezione privata.



224

di cupola che impediva sia ai gas che al calore di sfiatare. Non poche volte pertanto la parte inferiore del carico, costituita di vasi ordinari, risultava "bruciata" o addirittura irrimediabilmente danneggiata.

Innovazioni

All'inizio dello scorso secolo, grazie all'iniziativa e alle opere di Francesco Ciusa, Oristano, sede della nuova Scuola d'Arte Applicata, di cui Ciusa divenne direttore nel 1925, fu coinvolta nell'introduzione della ceramica artistica realizzata con tecniche consone a questo tipo di oggetti non strettamente utilitari e destinata a un nuovo pubblico.[55] Scuola e Società della SS. Trinità si ignoreranno a vicenda e i *maistus* continueranno a produrre nei modi di sempre. Ma non tutti rimangono insensibili al rinnovamento. Nell'ambito della grande bottega di *Tziu* Sisinni dove, come ho detto sopra, assai meno si sente l'oppressione del bisogno, due giovani nipoti del

225. *Boccale*, Oristano, anni Venti-Trenta sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata esternamente, h 23,5 cm, Nuoro, collezione privata.
Questo manufatto a Oristano è chiamato *congiu*.

226. *Boccale*, Oristano, anni Venti-Trenta sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata esternamente, h 20 cm, Nuoro, collezione privata.

227-231. Tornitura di una conca (*scivedda*), Oristano, 1975 (foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).
Le immagini sintetizzano le fasi di foggiatura di una grande *scivedda*. Il figolo Giovanni Sanna è poggiato a una tavola fissata obliquamente e, tenendo la schiena contro il muro, fa leva con la gamba destra, che tiene rigida, mentre con il piede sinistro imprime gli impulsi al volano del tornio facendolo ruotare in senso antiorario.

232-233. *Conca*, Oristano, anni Trenta-Quaranta sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 58,5 cm, Busachi, *Su collegiu*, collezione Civica di Etnografia.
Questa grande conca (*scivedda*), aveva molteplici funzioni, veniva utilizzata per impastare il pane, per il trasporto dei panni al fiume, per il bagnetto dei bambini ecc.

234-235. *Conca*, Oristano, anni Trenta-Quaranta sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 56,5 cm, Nuoro, collezione privata.

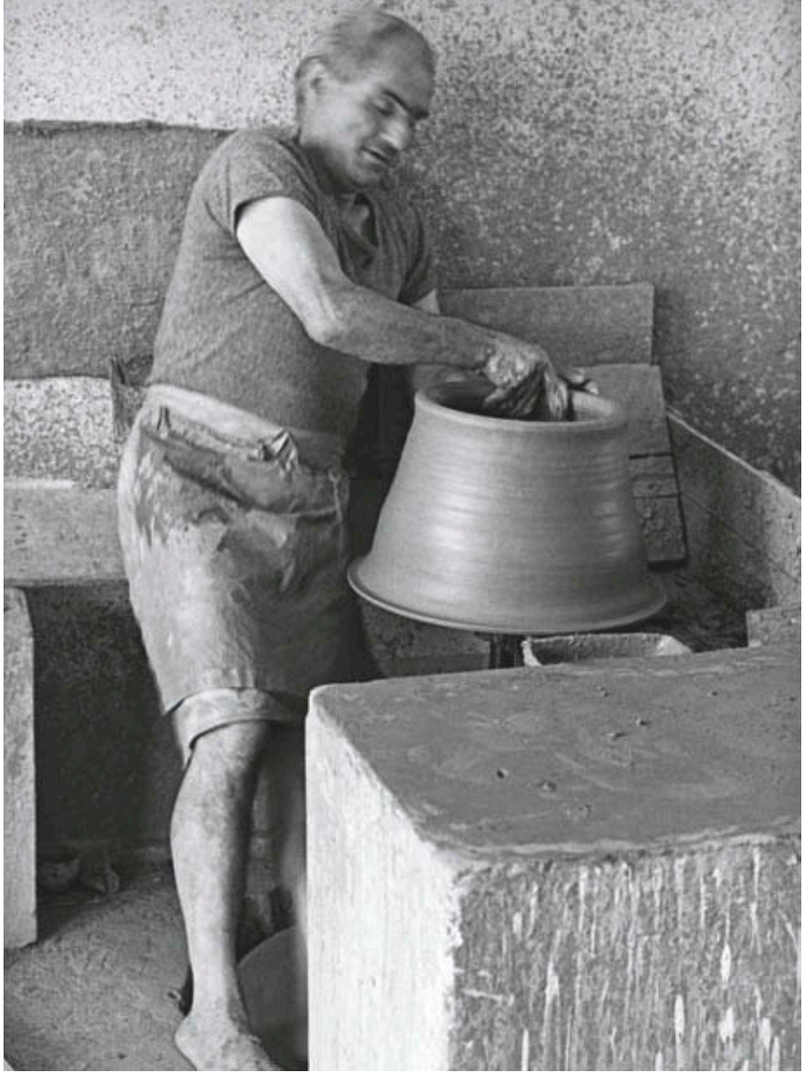


225

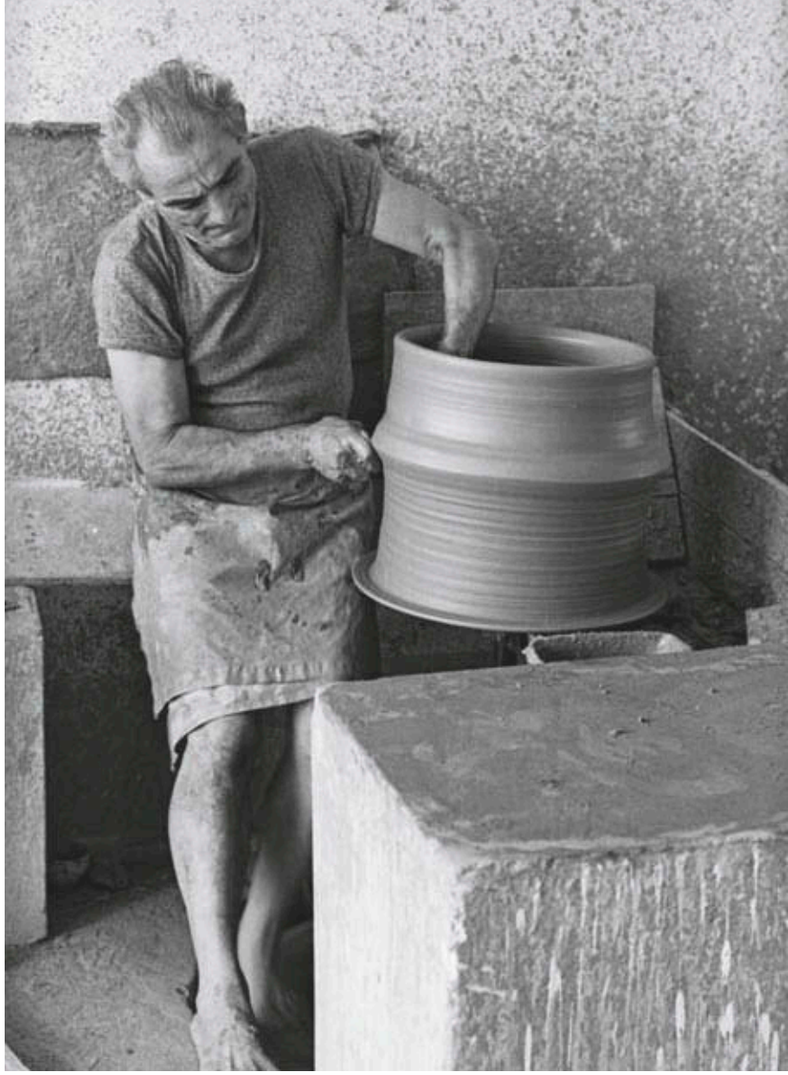


226



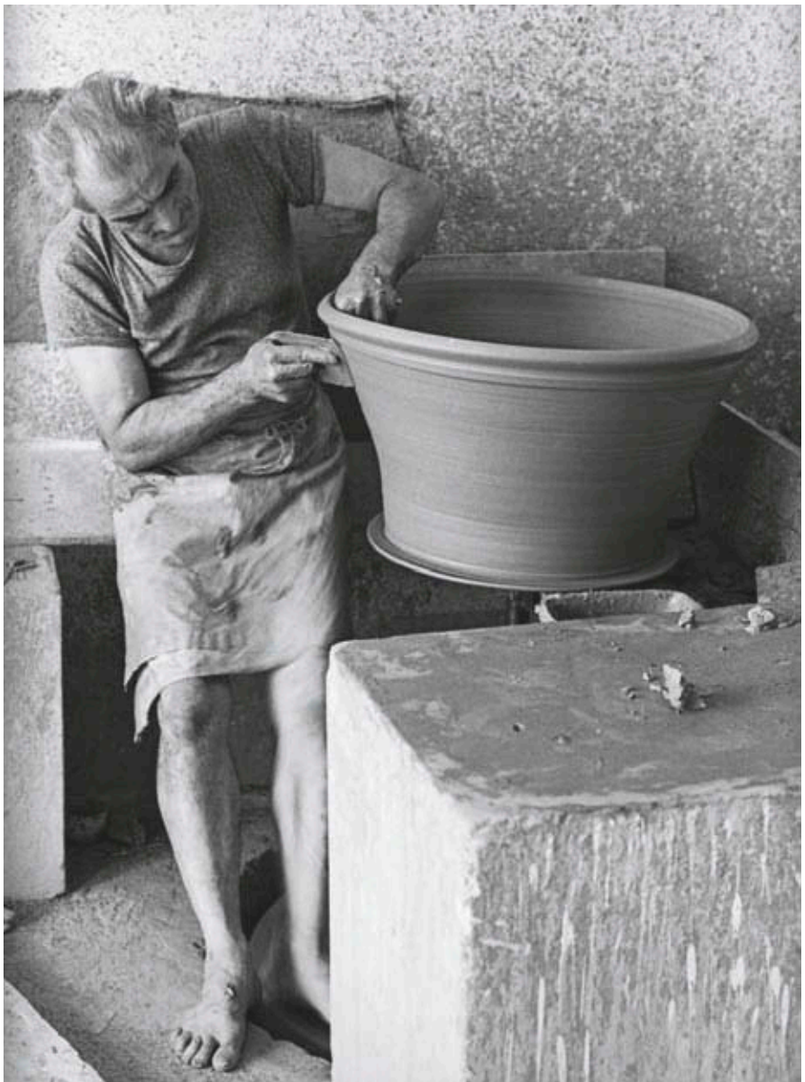


228

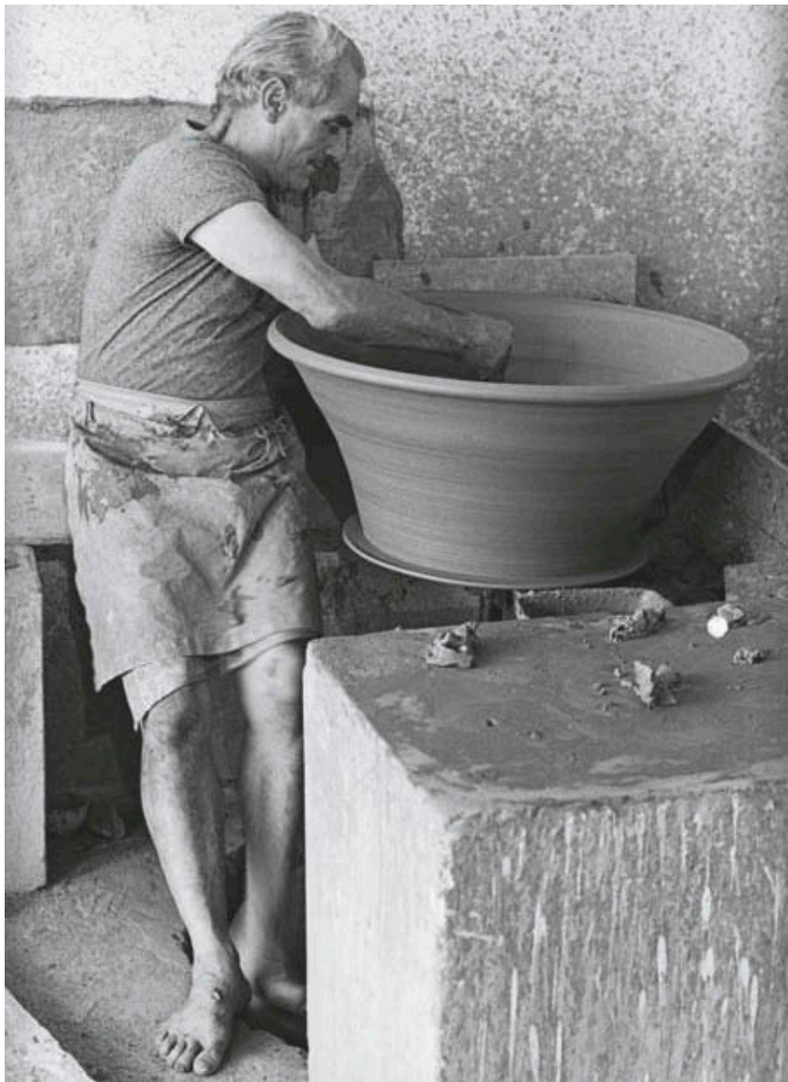


229

230



227



231



232



233



234



235



236

236. *Conca*, Oristano, prima metà sec. XX
terracotta invetriata, Ø 35 cm, Bosa, collezione privata.

237. *Ciotola*, Oristano, inizio sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 14 cm,
Cagliari, collezione privata.

238. *Ciotola*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata internamente, Ø 31,7 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
Questo tipo di manufatto ad Oristano è chiamato *discus*,
ed era la prima prova al tornio dell'aspirante figolo.



237



238



239

239. *Scolapasta*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata internamente, Ø 27 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

240. *Scolapasta*, Oristano, fine sec. XIX
terracotta ingobbiata e invetriata internamente, Ø 24,5 cm, Nuoro, collezione privata.



240



241



242



243

241-242. *Conca*, Oristano, fine sec. XIX
terracotta ingobbiata, graffita e invetriata internamente,
Ø 33 cm, Assemini, collezione privata.

243. *Piatto*, Oristano, fine sec. XIX
terracotta ingobbiata, graffita e invetriata internamente,
Ø 40,5 cm, Nuoro, collezione privata.

proprietario, Raffaele e Giovanni, si cimentarono con nuovi modi di fare ceramica.[56] Specie Raffaele, il più anziano di essi, dotato di un temperamento artistico e incline all'esperimento, vorrebbe scuotere il giogo della fatica e dedicarsi a una forma d'arte meditativa. Ma i colleghi della Società lo tacciarono di "pigrizia" e lo isolarono dal gruppo. Di sanzioni ancor più gravi soffrì il più giovane dei due, Giovanni, quando, messosi in proprio negli anni Quaranta, modificò la grata del forno e il carico per ridurre le perdite. I suoi colleghi ruppero i rapporti con lui e con la sua famiglia: nell'economia di una produzione anche il fattore perdita gioca un ruolo e non può essere eliminato senza creare squilibri nel gruppo.



244

244. *Brocchetta*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata, h 13 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
Questi vasetti in miniatura (*giogus*), realizzati in serie da 400 pezzi, venivano venduti specialmente durante le feste e le sagre paesane, con un buon guadagno da parte dei figoli.



245

245. *Brocchetta*, Oristano, inizio sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 9,7 cm, Roma, collezione privata, già parte della raccolta popolare di Duilio Cambellotti.

246. *Boccaletto*, Oristano, metà sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 10,5 cm, Cagliari, collezione privata.



246

Ciò tuttavia non scoraggiò il giovane il quale, oltre che di notevole abilità artigianale, era dotato di uno spirito imprenditoriale.[57] Alla metà degli anni Settanta e ancor più negli anni successivi quella di Giovanni era l'unica bottega ancora attiva dove, accanto ai vecchi strumenti, si trovavano l'impastatrice per la terra, il tornio elettrico, il forno a gas e dunque anche le vetrine compatibili coi nuovi materiali e adatte ai nuovi strumenti e modi di cottura (doppia). Per effettuare le innovazioni tecniche Giovanni, oltre che impegnarsi e prendere notevoli rischi, dovette guardare ad Assemini e ricorrere spesso al consiglio di colleghi ceramisti della Scuola d'Arte. La sua produzione rimase, salvo poche eccezioni, ligia ai canoni formali della tradizione oristanese: terracotta, forme ordinarie e da festa, ma tutte distinte da un'abbondante vetrina verde. Con questi adattamenti egli fu in grado di venire incontro alle richieste di un nuovo mercato nazionale e internazionale, di partecipare a mostre ottenendo diversi riconoscimenti e creando per sé e per la sua famiglia una vita agiata.

Dagli anni Cinquanta in poi fiorisce a Oristano la Scuola Statale d'Arte, che si avvale della presenza nella direzione di due ceramisti non sardi di rinomata scuola, Vincenzo Urbani e il suo successore Arrigo Visani, per i quali la Sardegna e il suo patrimonio culturale furono fonte di ispirazione. Specie il Visani introdurrà nella scuola la ricerca progettuale e sperimenterà con argille da cuocere ad alte temperature e nuovi smalti dando un vero impulso innovatore all'insegnamento. Questi sviluppi continuano ad essere ignorati dalla maggioranza dei figoli che persistono nel rifiutare le innovazioni tecniche. Chi invece ne trae vantaggio è Antonio Manis il quale, pur cresciuto nella bottega di un vasaio oristanese, si forma poi alla scuola di Urbani e di Visani acquistando pratica di nuove materie prime e delle tecniche degli smalti e del decoro. Fondata la propria bottega,[58] egli nelle sue opere "tornerà" in certo modo alla tradizione oristanese realizzando i suoi manufatti – spesso forme dell'antico repertorio – in argilla comune rivestita di ingobbio sotto vetrina. In un contesto che tratta della produzione della terracotta campidanese può sembrare improprio ricordare anche Angelo Sciannella, nato a Castelli d'Abruzzo, formatosi in scuole della Penisola, docente per anni di progettazione ceramica all'Istituto d'Arte e da anni «caparbio autore di numerosi tentativi verso la realizzazione di grès e porcellane».[59] Ma egli è anche «attento classificatore e indagatore della tradizione locale»[60] che ha molto contribuito a far conoscere presso un vasto pubblico ottenendo prestigiosi riconoscimenti. Ai figoli egli si è avvicinato con rispetto collegiale, ne ha frequentato le botteghe con umiltà e curiosità, traendo ispirazione dalla tradizione per la sua opera nella quale spesso "rivisita" con gusto sicuro le antiche forme, realizzandole sia con la terra oristanese, sia con argille più "nobili" come grès e porcellana – rigorosamente da suoli sardi – e decorandole con grande varietà di smalti coi quali egli ama sperimentare.[61]



247



248



249



250

247. *Brocchetta*, Oristano, metà sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 13,7 cm, Nuoro, collezione privata.

248. *Brocchetta*, Oristano, metà sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 14 cm, Nuoro, collezione privata.

249. Sisinnio Cau, *Anforetta*, Oristano, inizio sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 9,7 cm, Roma, collezione privata, già parte della raccolta popolare di Duilio Cambellotti.
Sul fronte è inciso il nome dell'autore: *Cau Sisinnio*.
Si tratta del proprietario del laboratorio oristanese più importante negli anni Trenta e Quaranta (cinque torni e due forni).

250. *Brocchetta*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata, h 12 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.



251



252

251. *Versatore*, Oristano, inizio sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 23 cm,
Sassari, collezione privata.
Questo manufatto è chiamato *pizzudu*.

252. *Versatore*, Oristano, inizio sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 24,7 cm,
Dorgali, collezione privata.

253. *Versatore*, Oristano, fine sec. XIX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 35 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".



253

Oggi sono numerosi i ceramisti attivi nella città e nell'oristanese formatisi presso l'Istituto Statale d'Arte "Carlo Contini" di Oristano, che tra i suoi progetti ha fortunatamente anche il recupero della tradizione.[62] Il loro modo di produzione è quello del laboratorio individuale o della cooperativa[63] e i manufatti appartengono alla sfera della ceramica detta "artistica", destinata a una società nella quale il rapporto uomo-oggetto è completamente mutato.[64] Materiali, tecniche e prodotti pertinenti all'antica tradizione oristanese appartengono al passato. Tuttavia nel repertorio formale e decorativo si avvertono alcuni specifici richiami a un patrimonio culturale che si evolve, come è naturale, ma non va perduto. La custodia di esso, oggi che la scuola ha sostituito la bottega, è compito dell'insegnamento, mentre la protezione sociale ed economica dei ceramisti non è più cura e responsabilità del Gremio o della Società della SS. Trinità, ma delle autorità locali e regionali competenti.[65]



254



255

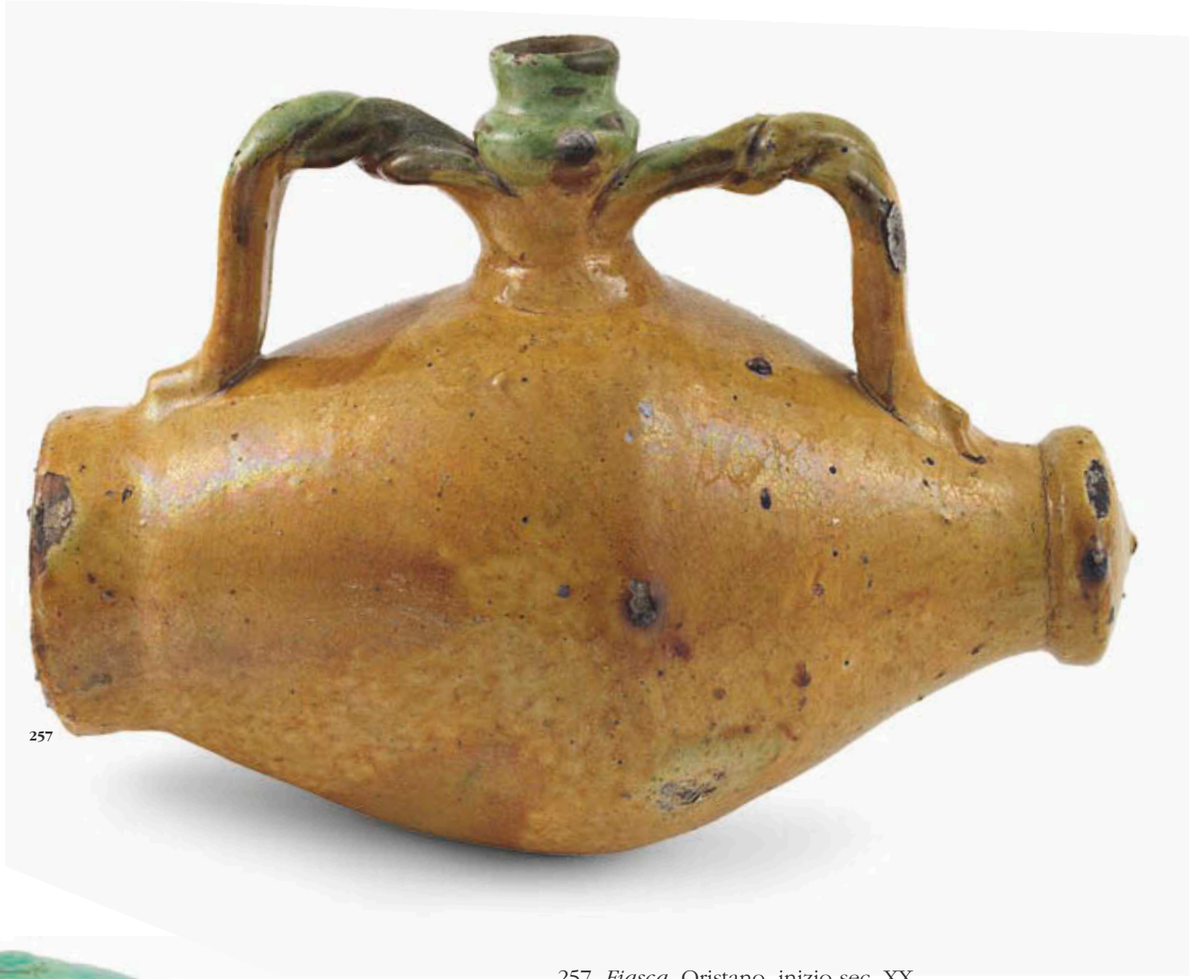
254. *Versatore*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata, h 13,5 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
L'invetriatura estesa e la forma non molto funzionale, denunciano questi manufatti come privi di funzione, esclusivamente o quasi decorativi.

255. *Versatore*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata, h 22 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
Questo particolare tipo di versatore, utilizzato nelle occasioni festive per il vino, è chiamato *caragou*.

256. *Anfora anulare*, Oristano, anni Venti sec. XX
terracotta ingobbiata, graffita e invetriata, h 26 cm, Mamoiada, collezione privata.



256



257



258

257. *Fiasca*, Oristano, inizio sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 24,3 cm,
Mamoiada, collezione privata.

258. *Fiasca*, Oristano, anni Trenta-Quaranta sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 22 cm,
Cagliari, collezione privata.
I manufatti invetriati, chiamati per questo motivo *faîa istangiada* o anche *faîa bidri*, venivano utilizzati fuori dall'ambito quotidiano in occasioni festive (da qui l'ulteriore denominazione *arrobb'e festa*).



259



260

259. *Fiasca*, Oristano,
anni Trenta-Quaranta sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata,
h 34,8 cm, Nuoro, collezione privata.
Si tratta di un manufatto appartenuto
all'artista Melkiorre Melis.

260. *Fiasca*, Oristano, *ante* 1908
terracotta parzialmente ingobbiata
e totalmente invetriata, h 19,5 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti
e Tradizioni Popolari.



261



262

261. *Brocca*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata, h 27 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

262. *Brocca*, Oristano, prima metà sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 31 cm,
Nuoro, collezione privata.

263. *Brocca*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata, h 27,5 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.



263



264. Raffaele Cau, *Brocca della sposa*, Oristano, anni Cinquanta sec. XX terracotta con aggiunte plastiche, ingobbiata, graffita e invetriata, h 56 cm, Oristano, collezione privata. È una brocca ornata (*pintada*), che il vasaio poteva aggiungere, anche come omaggio, quando gli veniva commissionato un ricco corredo per un matrimonio. La tornitura e la cottura sono state realizzate da Giovanni Sanna.

264



265. Raffaele Cau, *Brocca della sposa*, Oristano, anni Cinquanta sec. XX terracotta con aggiunte plastiche, ingobbiata, graffita e invetriata, h 42,3 cm, Oristano, collezione Istituto Statale d'Arte "C. Contini". Raffaele Cau e Giovanni Sanna, entrambi formatisi nella bottega di Sisinnio Cau, collaborarono strettamente. Sanna era infatti un ottimo torniante e Cau, che non possedeva una sua bottega, collaborava spesso con lui.

265





266-267. *Brocca della festa*, Oristano, fine sec. XIX
terracotta con aggiunte plastiche, ingobbiata, graffita e invetriata, h 65 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Questo particolare manufatto era detto *brocca a quattru maîgas* o *brocca pintada*. Il tappo della ricca brocca, raffigurante l'Ultima Cena, è trattenuto alle anse con dei nastri colorati. Uno dei quattro manici è solitamente privo di decorazioni per consentire la presa.

266

267



268-269. *Brocca della festa*,
Oristano, *ante* 1908
terracotta con aggiunte plastiche,
ingobbiata e invetriata, h 58 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti
e Tradizioni Popolari.
Si tratta di un manufatto particolarmente
ricco di decori, sul tappo è rappresentata
l'Ultima Cena (tema piuttosto diffuso in
questo genere di manufatti) mentre sulle
anse e sulla pancia si trovano figure di
anime penitenti (legate alle catene) e
fiori di melograno.

268



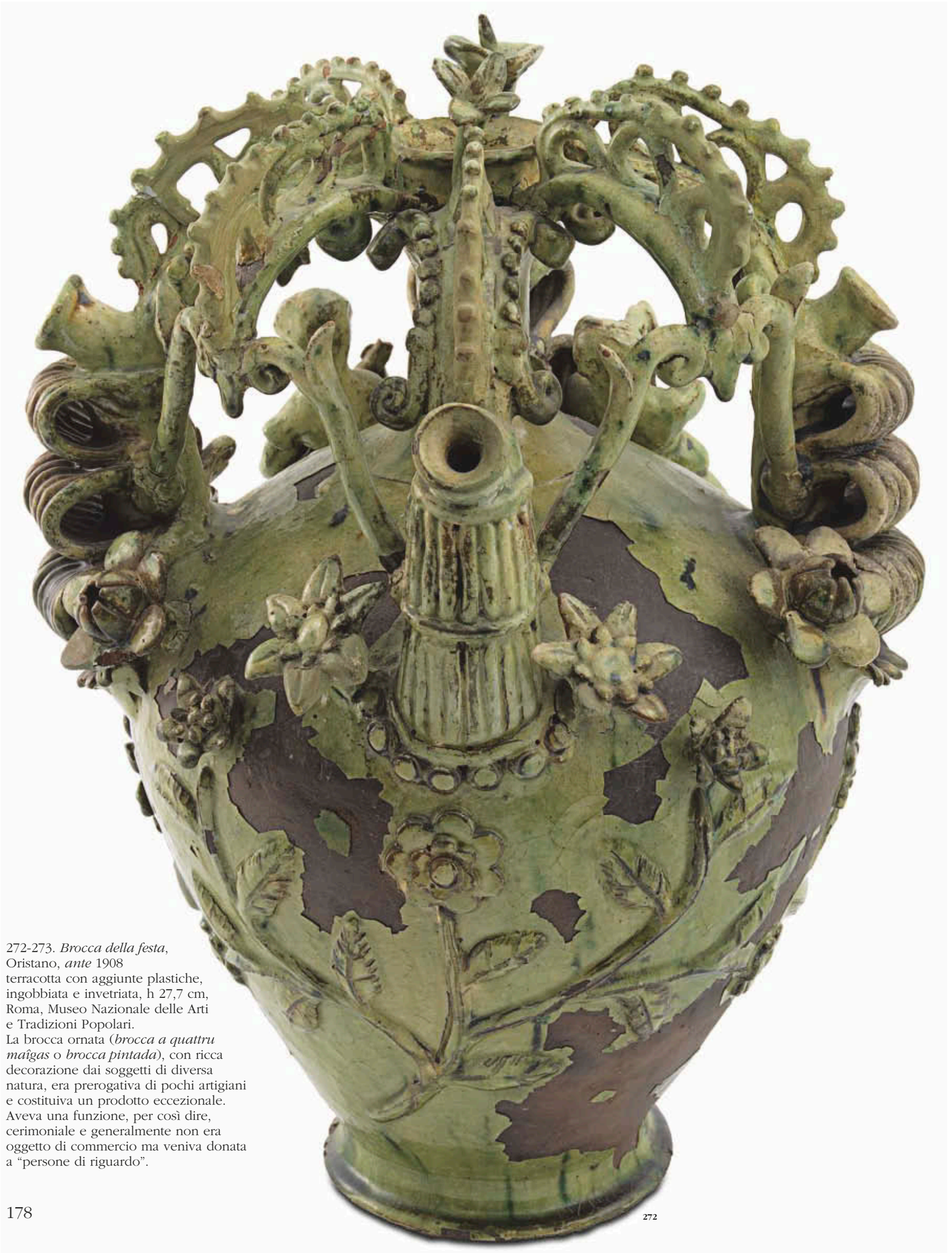


270. Giovanni Solinas, *Brocca della festa*, Oristano, 1931 terracotta con aggiunte plastiche, ingobbiata, graffita e invetriata, h 64,7 cm, Oristano, collezione Istituto Statale d'Arte "C. Contini". La brocca è firmata: *Solinas 1931*. Il figolo non sembra essere pratico nella realizzazione di questo genere di manufatto, che era solitamente prerogativa di poche famiglie di vasai di antica tradizione che possedevano degli appositi stampi per le plastiche. Appare insolito anche il soggetto del tappo, Cristo benedicente.



271. *Brocca della festa*,
Oristano, *ante* 1908
terracotta con aggiunte plastiche,
ingobbiata e invetriata, h 64 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti
e Tradizioni Popolari.
Sul tappo è raffigurata Eleonora
d'Arborea, emblema oristanese,
unico soggetto "laico" a comparire
nel repertorio iconografico di
questo genere di manufatti.

271



272-273. *Brocca della festa*,
Oristano, *ante* 1908
terracotta con aggiunte plastiche,
ingobbiata e invetriata, h 27,7 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti
e Tradizioni Popolari.
La brocca ornata (*brocca a quattru maîgas* o *brocca pintada*), con ricca decorazione dai soggetti di diversa natura, era prerogativa di pochi artigiani e costituiva un prodotto eccezionale. Aveva una funzione, per così dire, cerimoniale e generalmente non era oggetto di commercio ma veniva donata a "persone di riguardo".

272





274-275. *Brocca della festa*, Oristano, *ante* 1908
terracotta con aggiunte plastiche, ingobbiata e invetriata, h 51 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
Le figure angeliche (di probabile derivazione bizantina) sono tra i motivi decorativi più utilizzati in queste brocche, insieme ai fiori di melograno. Alcune delle plastiche (i fiori) sono infilate in appositi fori lasciati nel corpo della brocca.

274

275





276-278. Giuseppe Pinna, *Brocca della festa*, Oristano, *ante* 1908
terracotta con aggiunte plastiche, ingobbiata, graffita e invetriata,
h 70 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
Sul fronte è incisa in pasta la firma: *Pinna Giuseppe Oristano figolo*.
Solo alcune famiglie di figoli si dedicavano alla realizzazione di
questo tipo di brocche, i Pinna erano tra queste. In loro possesso
erano gli stampi per la realizzazione delle parti plastiche, come i
volti classici applicati alla base dei manici. Particolarmente ben
realizzata la figura di Sant'Efiso, rivela un artigiano abile con una
qualche pratica nella realizzazione di piccole plastiche.



277



278



279

279-280. *Brocca della festa*,
Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata,
h 55,7 cm, Roma, Museo Nazionale
delle Arti e Tradizioni Popolari.
Il tappo, frammentario, sembra raffigurare
l'arcangelo Michele che schiaccia il drago.







281-282. *Brocca della festa*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata, h 70 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. Sul tappo la corona mariana.

282



283. *Brocca della festa*,
Oristano, inizio sec. XX
terracotta con aggiunte plastiche,
ingobbiata e invetriata, h 20 cm,
Nuoro, collezione privata.
Inciso in pasta: *P. Oristano*.
Alla confezione della *brocca a quattru maîgas* venivano dedicate molte ore di lavoro nelle serate invernali. Esse momentaneamente potevano anche non avere un destinatario, finché non si presentava l'occasione di donarle.

283



284. Raffaele Cau, *Brocca della festa*, Oristano, inizio sec. XX
terracotta con aggiunte plastiche, ingobbiata, graffita e invetriata, h 29,5 cm, Nuoro, collezione privata.
La brocca ha inciso in pasta: *Cau Raffaele*.
Probabilmente la brocca è stata realizzata da Raffaele Cau, eccellente decoratore, in collaborazione con Giovanni Sanna, abile torniante, che si potrebbe essere occupato della fattura e della cottura della brocca.

284



285-286. *Brocca della festa*,
Oristano, metà sec. XX
terracotta graffita, ingobbiata e invetriata,
h 62,5 cm, Sassari, collezione privata.
Negli anni Cinquanta i soggetti folklorici,
ballo sardo, suonatori, coppie a cavallo,
sostiutiscono i soggetti sacri.

285





287



288



289



290



291



292



293

287. *Scaldino in forma di frate*, Oristano, inizio sec. XX
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 34 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".

288. *Scaldino in forma di suora*, Oristano, inizio sec. XX
terracotta parzialmente ingobbiata e invetriata, h 30 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".

289. *Scaldino in forma di frate*, Oristano, anni Ottanta sec. XX
terracotta invetriata, h 25 cm, Oristano, collezione privata.

290. *Scaldino in forma di frate*, Oristano, anni Ottanta sec. XX
terracotta invetriata, h 26 cm, Oristano, collezione Istituto Statale
d'Arte "C. Contini".

291. *Cavallo e cavaliere*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata, lungh. 21 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
Si tratta di un oggetto a valenza apotropaica, interamente realizzato
al tornio, che veniva collocato sul colmo del tetto per scacciare
gli influssi malefici.

292. *Cavallo e cavaliere*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata, lungh. 25,5 cm,
Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

293. *Cavallo e cavaliere*, Oristano, *ante* 1908
terracotta ingobbiata e invetriata, lungh. 28,5 cm,
Oristano, collezione Istituto Statale d'Arte "C. Contini".



294



295



296



297

294. *Quadrelle*, Oristano, 1980
(foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).
Si tratta della produzione di tegole invetriate (*ragiollas*), realizzate per la copertura della cupola del campanile della chiesa di Terralba dal figolo Giovanni Sanna. Si incontravano notevoli difficoltà nella realizzazione, in quanto le tegole tendevano a spaccarsi o deformarsi durante la cottura. La confezione delle quadrelle, così come per la *brocca a quattru maîgas*, era prerogativa di poche famiglie di vasai di antica stirpe che possedevano gli appositi stampi.

295. *Quadrella*, Oristano, sec. XIX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 26 cm,
Cabras, collezione privata.
La tegola veniva fermata sulla copertura con della malta (essa aveva un leggero incavo per accoglierla sul lato non invetriato) e assicurata ulteriormente con un chiodo.

296. *Elemento per costolone*, Oristano, sec. XIX
terracotta invetriata, h 47 cm,
Cabras, collezione privata.
Si tratta di un elemento di copertura utilizzato per segnare gli "spicchi" della cupola.

297. *Quadrella*, Oristano, sec. XIX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 29 cm, Oristano, collezione Istituto Statale d'Arte "C. Contini".
È una delle quadrelle di copertura della chiesa di Santa Sofia a San Vero Milis.

298. Torre campanaria della cattedrale di Santa Maria, Oristano, sec. XVIII.

298





299



300



301



302



303



304

299. *Tegola*, Oristano, inizi sec. XX
terracotta, h 35 cm, Sanluri, collezione privata.

300. *Tegola*, Oristano, sec. XIX
terracotta con tracce di ingobbio, h 33 cm,
Oristano, collezione privata.

301. *Condotta*, Oristano, metà sec. XX
terracotta parzialmente invetriata, lungh. 42 cm,
Nuoro, collezione privata.
Alcune tipologie di manufatti sono prerogativa solo di certi vasai appartenenti a famiglie di antica tradizione: tra questi i tubi di noria (*tuv'e moîu*), i doccioni di gronda (*cannoî*) e le quadrelle invetriate per le cupole dei campanili (*ragiolla*), che nel quadro della produzione rappresentano l'aspetto per così dire "industriale".

302. *Recipiente per la noria*,
Oristano, inizio sec. XX
terracotta, lungh. 27,6 cm,
Cagliari, collezione privata.

303. *Fornello*, Oristano, fine sec. XIX
terracotta, h 13 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Sul bordo interno è applicata una rosa.

304. *Fornello*, Oristano, *ante* 1908
terracotta, h 18,5 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

305. *Fornello*, Oristano, fine sec. XIX
terracotta, Ø 17 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".



305



306



307



308

306. *Pitale*, Oristano,
prima metà sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata
internamente, h 27,2 cm,
Nuoro, collezione privata.

307. *Pitale*, Oristano, *ante* 1908
terracotta parzialmente ingobbiata e
invetriata, h 16,5 cm, Roma, Museo
Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

308. *Pitale*, Oristano, *ante* 1908
terracotta graffita, ingobbiata e invetriata
internamente, h 15,5 cm, Roma, Museo
Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

ASSEMINI

Il centro produttore

Assemini era negli anni Venti e Trenta dello scorso secolo un grosso borgo agricolo del Campidano meridionale che, per essere dotato di terreni irrigui e colture specializzate come l'orticoltura e la viticoltura, godeva di notevole prosperità in un contesto isolano dove la ceralicoltura e la pastorizia dominavano. La pesca nelle vicine lagune e la produzione di sale erano altre fonti di introito che favorivano l'economia del villaggio.[66] Anche ad Assemini, come in tutta la Sardegna, si assiste nel corso di due generazioni a una notevole crescita della popolazione: da circa 4000 anime nel 1920 a circa 7000 nel 1951, a 16.727 nel 1984.

Le materie prime: provenienza e caratteristiche

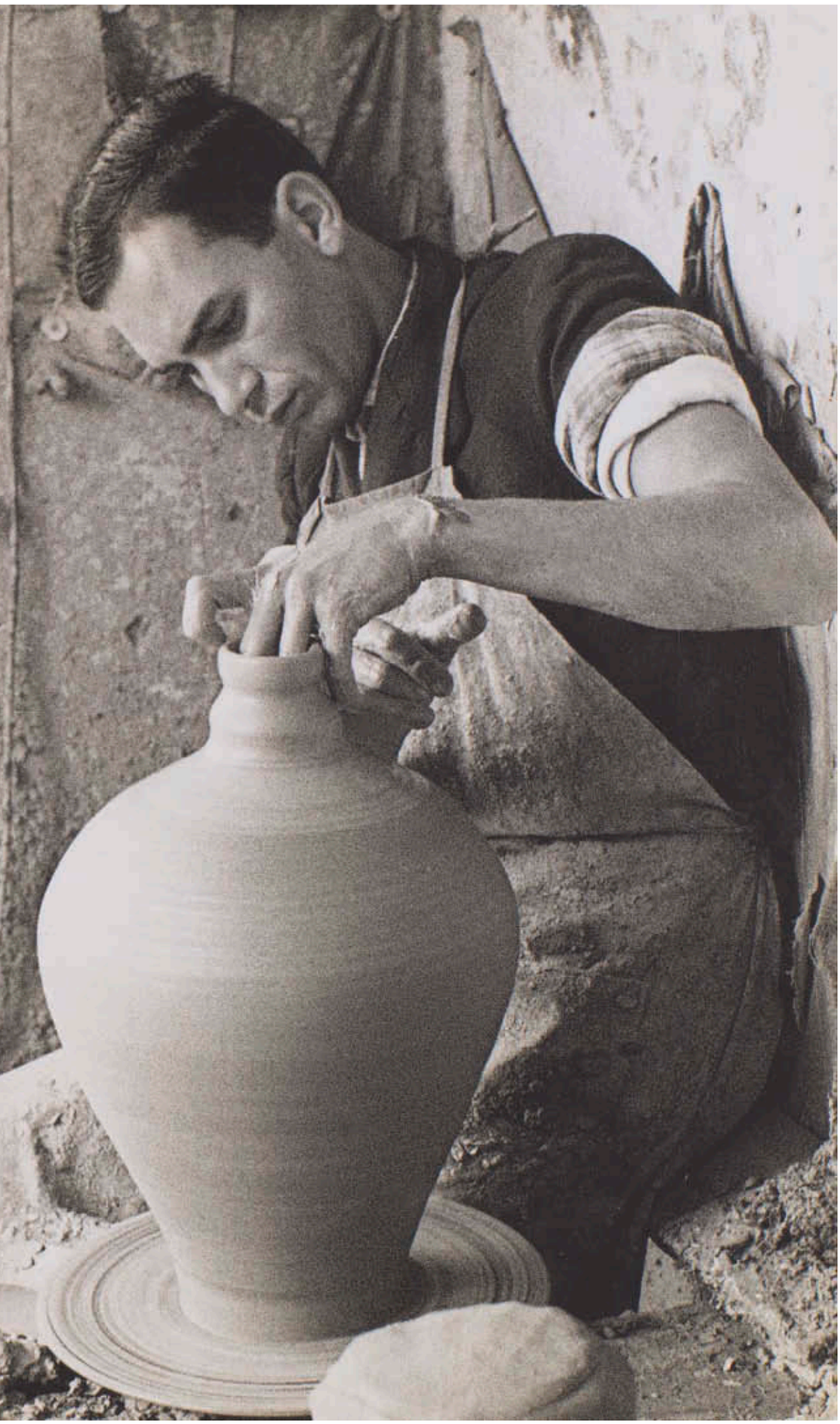
Secondo le testimonianze raccolte, fino alle soglie degli anni Trenta dello scorso secolo i vasai di Assemini cavavano l'argilla dentro il paese (*terra de aintr'e Assemini*) e tutti sono d'accordo nell'affermare che quella era materia di ottima qualità, così come quella di colore rosso che si otteneva in zona *Piri Piri* in direzione di Iglesias. Successivamente, sotto la spinta della crescita dell'attività, si cercarono e si acquistarono terreni per nuove cave nella zona *Su Carroppu*, tra Assemini e Decimo. Qui però la qualità dell'argilla era inferiore, soprattutto per la presenza in essa di grossi grumi di calcare, che infatti costrinsero a introdurre nella preparazione dell'impasto la fase della grigliatura con acqua. In genere, come per ogni materia prima, la qualità dell'argilla non è costante neanche nello stesso sedimento e l'artigiano di volta in volta giudica le miscele da fare se l'argilla è troppo grassa o troppo magra, in relazione agli oggetti che vuole realizzare. Più recenti sono alcune cave in direzione di Uta dove però per trovare argilla ben lavorabile bisogna spesso scavare non solo oltre i tre metri di cappellaccio durissimo, ma anche oltre il primo strato di argilla grassa che, avendo un ritiro di circa 13%, non può usarsi da sola per la manifattura dei vasi.[67] Pure relativamente recente, forse da mettere in relazione con le nuove cave dove l'argilla prevalentemente grassa è molto plastica, è l'uso di una terra di un colore rosso vivace che si trova in giacimenti superficiali a ovest del paese e che, essendo magra, cioè siltosa e sabbiosa, funge da degrassante. Le proporzioni delle miscele sono di 3/4 di terra di base e 1/4 di degrassante. Gli artigiani più ligi alla tradizione però preferiscono non ricorrere a tale miscela e per il resto c'è un generale consenso sulla buona qualità dell'argilla asseminese. Questa ha un'ottima plasticità, il che se da un lato permette di modellare delle grandi forme, dall'altro esige dall'artigiano particolare

309. Laboratorio ceramico, Assemini, 1956
(foto Marianne Sin-Pfältzer).
Brocche ad asciugare dopo la formatura; a questa operazione segue l'attaccamento delle appendici e poi l'essiccazione che esige una particolare attenzione e ha luogo all'interno.



309





310





311

310-311. Tornitura di una brocca, Assemini, 1958.
Il torniante Giovanni Andrea Usai sta completando l'esecuzione di una brocca con la realizzazione del collo (*su tutturigu*).

312. *Brocca prima della cottura*, Assemini, 2007,
Collezione Comunale Ceramiche Artistiche.
Quando il manufatto è sufficientemente asciutto riceve una parziale invetriatura a base di silice e galena in soluzione di acqua di farina a cui talvolta si aggiungono l'ossido di rame o di ferro per dare colore (*ingavantsai*, da *gavanza*, galena). Il miscuglio si applica direttamente sull'argilla. La brocca è stata realizzata da Giuseppe Locci.



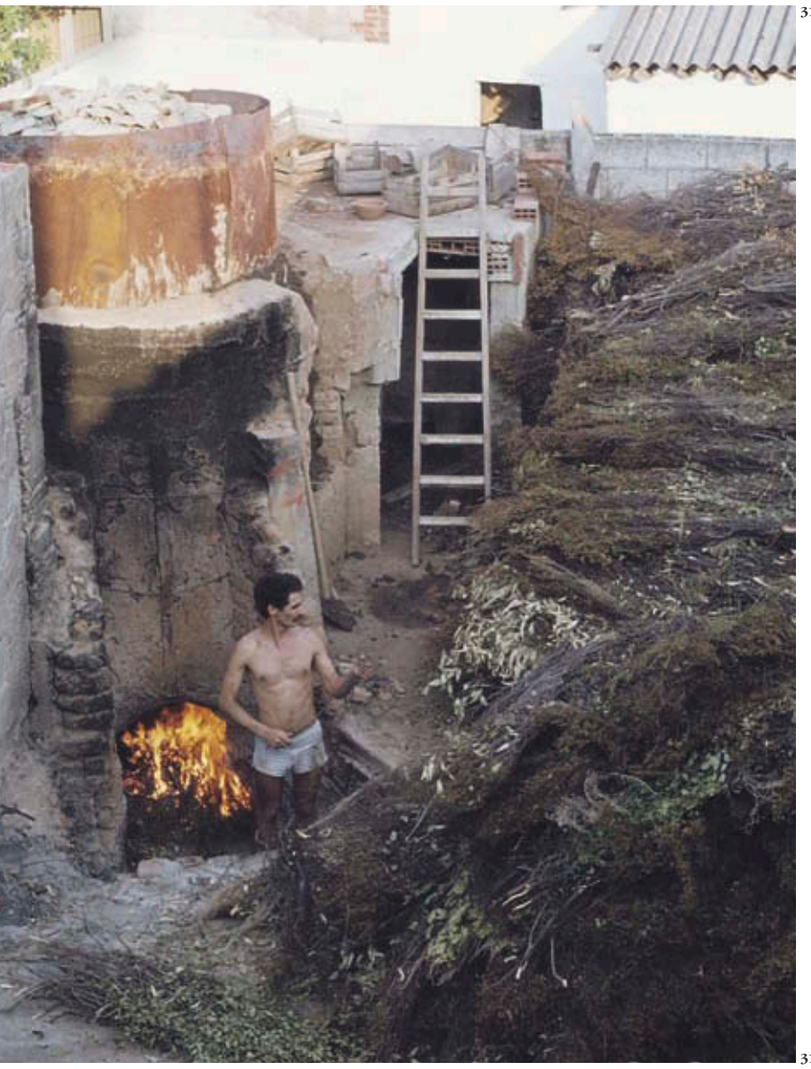
312



313



314



315



316



317



318



319



320



321



322

313-322. Cottura dei manufatti nel forno a legna,
Assemini, laboratorio Deidda, 1979
(foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).
Il carico, opera sapiente guidata dal maestro, ma alla quale tutta la famiglia collabora, si effettua in gran parte entrando nella camera di cottura dalla porta, solo l'ultima parte (*cuccuru*), che può sopravanzare l'altezza della camera, si carica dall'alto e si copre con grossi cocci che fungono da cupola. La cottura comincia e finisce con un segno della croce e si svolge nelle tre fasi canoniche: il riscaldamento (*accallentai*) lento e a fuoco basso; l'alimentazione in un ritmo crescente (*assidai*), durante la quale avviene la trasformazione ceramica; il raggiungimento della massima temperatura e del calore bianco mediante colpi di fuoco (*cardas*) ravvicinati, in questa fase l'alimentazione del forno è forte e continua. A seconda della qualità dell'impasto la cottura può durare fino a 12 ore e si effettua in genere nelle ultime ore della giornata e nelle prime della notte. Il combustibile preferito è il cisto, ma non si escludono altri tipi di legna come il lentischio, il corbezzolo e l'asfodelo, il cui uso è però limitato all'ultima fase della cottura perché bruciando a fiamma alta sarebbero pericolosi nelle prime fasi, mentre nell'ultima cacciano via il fumo dal forno e dai manufatti (*asciummai*). Lo scaricamento del forno avviene con grande ordine e attenzione; le brocche che – per essere state in basso nel forno dove l'atmosfera è fortemente riducente – diventavano scure venivano chiamate *fiudas* (vedove).



323

324





323. Produzione di brocche, Assemini, anni Quaranta sec. XX. La foto ritrae Raimondo Collu nel suo laboratorio, in primo piano la figlia Rosa (futura moglie di Gaetano Deidda).

324. Il controllo delle brocche dopo la cottura, Assemini, 1979 (foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis). Rosa Collu controlla le brocche dopo la cottura. Era questo uno degli incarichi normalmente svolti dalle donne.

325. *Brocca*, Assemini, metà sec. XX terracotta parzialmente invetriata, h 35 cm, Cagliari, collezione privata. Si tratta di una brocca d'uso quotidiano, *mariga*, invetriata al collo e ai manici, senza prima essere ingobbiata, a differenza di come era uso a Oristano.

325



326. *Brocca festiva*, Assemini, inizio sec. XX terracotta graffita e parzialmente invetriata, h 38 cm, Sassari, collezione privata.

326



327

327. *Brocca festiva*, Assemini, inizio sec. XX terracotta graffita e parzialmente invetriata, h 34 cm, Roma, collezione privata, già parte della raccolta popolare di Duilio Cambellotti.



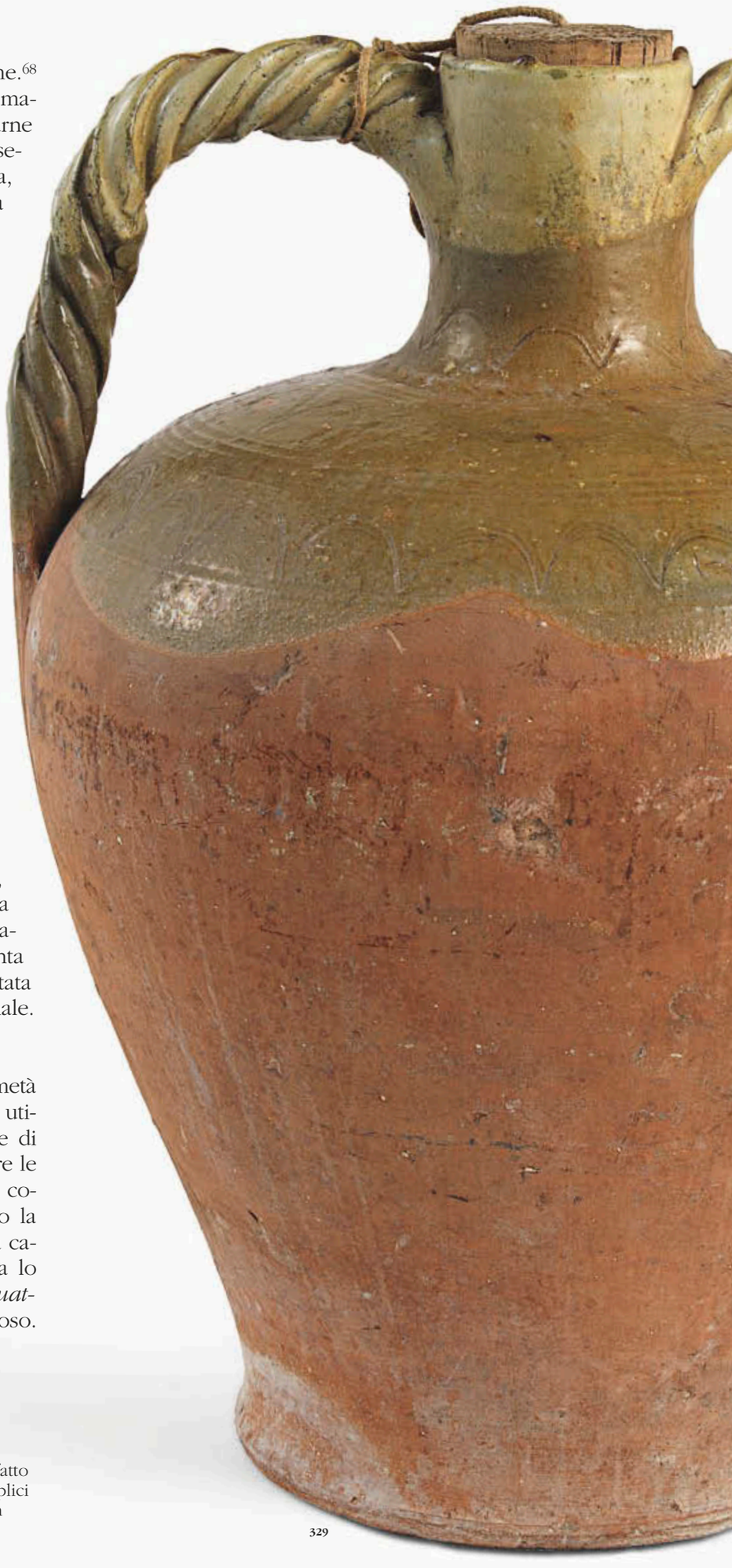
328. *Brocca festiva*,
Assemini, prima metà sec. XX
terracotta graffita e parzialmente
invetriata, h 35 cm, Assemini,
collezione privata.

328

destrezza e anche determinate caratteristiche fisiche.[68] Non tutti infatti sono in grado di modellare questa materia assecondandone le qualità in modo da sfruttarne tutto il potenziale. Nelle parole di un vasaio di Assemini: «Per domare la terra non bisogna farle violenza, bisogna ascoltarla. La terra è come la musica, se la ascolti la "senti" e allora puoi farne ciò che vuoi senza sforzo». Un'argilla con queste proprietà esige anche grande cura durante l'asciugatura e la cottura: entrambe devono essere lente e regolari. Se usata pura, cioè non miscelata con l'argilla rossa, la terra di Assemini assume una volta cotta un colore arancio tendente al giallo che denuncia una composizione ferroso-calcarea.
Le analisi mineralogico-petrografiche effettuate su alcuni campioni attestano nell'argilla di Assemini, come anche in quelle di Oristano e Pabillonis, la presenza di inclusi che ben si accordano per la loro qualità non molto varia con la litologia del Campidano.[69] Le argille di Assemini contengono però un numero di inclusi minore e di inferiore granulometria rispetto a quelli presenti nei frammenti di Oristano e Pabillonis. Soprattutto le prime si differenziano dalle seconde per una massa di fondo di grana finissima e priva di inclusi e per la presenza di pori allungati indicativi di una materia plastica.[70] Le analisi tecnologiche confermavano la maggiore plasticità dell'argilla asseminese che inoltre, a differenza delle altre due, non è tixotropica. Un'altra differenza è che, mentre le argille oristanesi e pabillonesi rigettano gli smalti, quelle di Assemini invece li accettano, grazie alla presenza di carbonato di calcio nella sua composizione. Quest'ultima proprietà si rivela fondamentale per lo sviluppo, a partire dagli anni Trenta del Novecento, di una produzione di ceramica smaltata e decorata accanto a quella della terracotta tradizionale.

I manufatti

Fino agli anni dei profondi mutamenti sociali della metà del Novecento quella di Assemini è una produzione utilitaria. Realizzata in serie e rifinita con applicazione di vetrina parziale e funzionale, essa è volta a soddisfare le necessità di base di una società agropastorale e non conosce spazio per il superfluo. Sotto questo aspetto la tradizione si differenzia da quella oristanese, dove la categoria della *faîa bidri* o *arrobb'e festa* rappresenta lo straordinario non necessario, mentre *sa brocca a quattru maîgas* simboleggia l'aspetto cerimoniale-religioso.



329. *Brocca festiva*, Assemini, 1956 ca.
terracotta graffita, parzialmente ingobbiata e invetriata, h 41 cm, Assemini, collezione privata.
Si tratta di una brocca realizzata da Basilio Mameli, regalata all'attuale proprietaria in occasione delle nozze. A questo manufatto si dedicava una cura particolare che si esprimeva con delle semplici decorazioni, incise sulla spalla e sul ventre delle brocche con un giunco o una canna tagliata, e abbondando con la vetrina.

329

330. Luigi Mameli, *Brocca della sposa*, Assemini, anni Quaranta sec. XX
terracotta graffita e invetriata, h 32 cm, Nuoro, collezione privata.
Inciso in pasta: *Mameli Luigi Assemini prov. Cagliari*.
Nel caso di un corredo ricco per una sposa benestante si aggiungeva questo tipo di brocchetta ornata con una decorazione plastica a uccellini (*sa marighedda pintara a pilloneddus in pitzus*), motivo del pane decorato (*coccoi pintau*) usato per le nozze e per le feste. Questa brocca proviene dalla collezione del pittore Giuseppe Biasi.



330

ASSEMINI: MÀRIGAS									
Unità di vendita e capacità						Prezzi in lire			
Categoria	Numero pezzi della serie	Aumento del numero per serie	Capacità delle brocche in litri	Diminuzione in litri per brocca	Capacità totale della serie in litri	Prezzo per serie in lire	Prezzo per brocca in centesimi	Prezzo per litro in centesimi	Particolari
I	2		25		50	1	50,00	2,00	eccezionale
	3	+1	22	-3	66	1	33,00	1,50	provvista
	4	+1	20	-2	80	1	25,00	1,25	provvista
II	5	+1	18	-2	90	1	20,00	1,10	ordinario
	6	+1	14	-4	84	1	16,66	1,20	ordinario
	8	+2	10	-4	80	1	12,50	1,25	trasporto
	10	+2	5	-5	50	1	10,00	2,00	trasporto
III	20	+10	2	-3	40	1	5,00	2,50	"2x1 soldo" piccolo, fatto
	30	+10	1	-1	30	1	3,33	3,30	"3x1 soldo" dalla massa

TAVOLA III. Assemini, periodo tra le due guerre: unità di vendita, capacità e prezzi delle brocche (*màrigas*). Numeri e prezzi delle serie sono equivalenti a un quinto di quelle di Oristano (Tav. I).

Ad Assemini come a Oristano il prodotto per eccellenza è la brocca, *sa mariga*, di diverse misure, destinata alla provvista e al trasporto dell'acqua nelle abitazioni, mentre barilotti (*frascus*) e fiasche (*stangiadas*) si usavano in campagna per dissetarsi, specie nei mesi caldi. In numero considerevole si producevano, principalmente in autunno, le giare (*brugnas*) per la conservazione dei cibi, in particolare le olive in salamoia, e le conche (*sciveddas*), adibite, come è noto, a diversi usi, dalla preparazione del pane e di altri cibi al lavaggio della biancheria. Tipica di Assemini è una variante di *scivedda* bassa con delle incisioni sul fondo che si usa per fare *sa fregua* (figg. 351, 354).[71] Ciotole, scodelle, boccali, bottiglie, scolapasta, vasi da fiori, salvadanai, scaldini facevano pure parte dei corredi domestici. Per usi edili si facevano le mattonelle per la copertura delle cupole (*tebia 'e campanili*) e i doccioni di gronda (*tuvus*), mentre per l'irrigazione degli orti erano molto richiesti dai contadini i tubi di noria (*tuvus de moîu*). In particolare dalle carceri, infine, c'era una forte domanda di vasi da notte (*bassinus*). In caso di corredo nuziale si dedicava a *su strexiu* una cura particolare che si esprimeva con delle semplici decorazioni, incise sulla spalla e sul ventre delle brocche con un giunco o una canna tagliata, e abbondando con la vetrina. Nel caso di un corredo ricco per una sposa benestante si aggiungeva una brocchetta ornata con una decorazione plastica a uccellini (*sa marighedda pintara a pilloneddus in pitzus*),[72] motivo del pane decorato (*coccoi pintau*) usato per le nozze e per le feste.[73]

La tecnica di manifattura

La tecnica di manifattura non si differenzia se non in alcuni particolari da quella oristanese e, più in generale, gli strumenti e i procedimenti sono quelli noti, e spesso descritti, in questo tipo di produzioni nel bacino del Mediterraneo.[74] Pertanto, come già per Oristano, la mia esposizione si limiterà ai punti più rilevanti della sequenza operativa, sottolineando piuttosto quelli che, grazie anche alle analisi archeometriche e tecnologiche, mettono in evidenza certe caratteristiche del "dialetto" rappresentato in Sardegna dalla tradizione asseminese.

L'argilla si cava con scavo a galleria (*sa grutta*) per il fabbisogno annuale, si ammassa nei cortili delle case-laboratorio o anche presso le cave dove avviene una prima asciugatura delle zolle e un primo processo di depurazione naturale grazie agli agenti atmosferici. Essa si ammucchia quindi al coperto e al momento dell'uso si fanno le miscele e se ne separa una certa quantità che si sparge in uno spiazzo, precedentemente ben nettato, perché asciughi completamente. Si pulisce quindi con cura prima di essere messa in ammollo in acqua, originariamente dentro fosse profonde una sessantina di centimetri scavate nel cortile (*oripetzus*), dove si lascia per almeno una notte. Un apprendista, calandosi nella fossa, la lavora accuratamente coi piedi. Al momento in cui la materia è della giusta consistenza si solleva e si stende ad asciugare per essere poi calpestata a lungo (*accracangiada*) per ben amalgamarla e renderla libera dalle bolle d'aria. Si raccoglie quindi in una massa e si lascia riposare, coperta da sacchi di juta inumiditi perché rimanga omogeneamente umida. Poco prima della messa in opera c'è la fase della lavorazione al banco di porzioni d'impasto per togliere le ultime impurità rimaste ancora nascoste nella massa. Infine viene il momento importante della preparazione delle palle da centrare sul tornio. Si separa dal mucchio una certa quantità di materia e mediante strappi, torsioni e colpi battuti col pugno e con manate schioccanti si degassa l'impasto prima della messa in opera sul tornio (*fai su cuccu*). Questi *cuccus* vengono accatastati su un ripiano accanto al tornio perché il torniante possa utilizzarli uno dopo l'altro senza perdere tempo. Il modo in cui prepara *su cuccu* mette in evidenza la capacità dell'aiutante e le palle, misurate a occhio, sono di una sorprendente precisione.[75] Quest'ultima fase non esisteva ad Oristano dove le porzioni di materiale necessarie non potevano essere preparate in anticipo, ma dovevano essere impastate di volta in volta, in quanto l'argilla magra e tixotropica oristanese si sarebbe asciugata troppo assumendo una consistenza collosa.[76]

Presumibilmente intorno agli anni Trenta dello scorso secolo s'introduce ad Assemini la grigliatura a umido. Come ho già spiegato e illustrato nel capitolo dedicato a Oristano, dove la grigliatura viene introdotta più tardi pure in relazione a un'argilla di qualità inferiore per un cambiamento di cave, questa operazione facilita e

331. Saverio Farci, *Brocca della sposa*, Assemini, 1981
terracotta invetriata, Assemini, collezione privata.
L'autore, Saverio Farci, ha tornito la brocca secondo l'antica forma tradizionale asseminese. Si tratta di una *marighedda pintara a pilloneddus in pitzus*.





332

332-333. *Fiasca*, Assemini, anni Cinquanta sec. XX terracotta invetriata, h 27 cm, Assemini, collezione privata. Questo manufatto, *stangiada*, è stato realizzato da Gaetano Deidda.

334. Donna con fiasca asseminese, 1959 (foto Marianne Sin-Pfältzer).



333

334

snellisce notevolmente la lunga e faticosa preparazione della terra.[77]

La foggiatura al tornio (*triballai de arroda*) è descritta in modo eccellente, assieme alle caratteristiche dello strumento asseminese, da Maria Gabriella Da Re. Di questa descrizione minuta e sapiente cito la prima parte che esprime l'essenza della tecnica: «La foggiatura con il tornio è un processo complesso, una veloce sequenza di azioni diverse, in ognuna delle quali si combinano variamente la posizione del corpo, la velocità del tornio, le azioni a mano nuda (interdigitali e digitopalmari) e le azioni a mano attrezzata (mano in motilità diretta). Ogni tipo di oggetto richiede una gestualità pertinente alla sua forma ed è perciò sempre diversa, anche se esiste una sequenza di base comune».[78] Anche ad Assemini gli oggetti di grande e medio calibro si modellano da una sola palla d'argilla, mentre quelli piccoli si tirano su dalla massa e così pure le anse e le appendici. Come a Oristano, il vasaio sta semiseduto su una tavola fissata obliquamente al muro e appoggia la schiena contro il muro. In genere egli imprime gli impulsi al volano col piede sinistro facendolo ruotare in senso antiorario mentre la gamba destra è tesa e ferma. La brocca è la prova di abilità sia per chi apprende l'arte, sia per giudicare il bravo maestro. Quest'ultimo però, come negli



altri centri produttori, deve anche conoscere le terre e ammaestrare il fuoco.
Alla foggiatura segue l'attaccamento delle appendici e poi l'essiccazione, che, come ho già detto, con l'argilla asseminese esige una particolare attenzione e ha luogo all'interno. Quando il manufatto è sufficientemente asciutto, esso riceve una parziale invetriatura con una vetrina a base di silice e galena in soluzione di acqua di farina a cui talvolta si aggiungono l'ossido di rame o di ferro per dare colore (*ingavantsai*, da *gavanza*, galena). Il miscuglio si applica direttamente sull'argilla. In merito, i vasai giudicano non necessario e addirittura peccato frapporre un ingobbio chiaro tra corpo ceramico e vetrina, come fanno a Oristano, perché «l'argilla e la vetrina devono fare all'amore creando sempre nuovi effetti di colore».
Il forno verticale senza cupola, costruito dagli stessi vasai in mattoni crudi con qualche rinforzo di laterizi e rivestito di un impasto grossolano di argilla, limo, sabbia e paglia, consta di una camera di combustione con prefurnio (*lavantera*) seminterrata, separata dalla sovrastante camera di cottura cilindrica da una grata forata i cui elementi arcuati si appoggiano a un pilastro. La camera di cottura è dotata di una porta (*s'ecca*) che si chiude murandola a carico terminato.[79] Il carico, opera sapiente guidata dal maestro, ma alla quale tutta la famiglia collabora, si effettua in gran parte entrando nella camera di cottura dalla porta, solo l'ultima parte (*cuccuru*),

335. *Fiasca*, Assemini, prima metà sec. XX
terracotta parzialmente invetriata, h 31 cm,
Cagliari, collezione privata.
Questa tipologia di fiasca (*frasku*),
a fondo largo, tipica di Assemini,
era particolarmente apprezzata in
Campidano; anche i figoli oristanesi
copiarono la forma per far fronte
alle richieste del mercato.



335



336

336. *Fiasca*, Assemini, anni Venti-Trenta sec. XX terracotta parzialmente invetriata, h 22 cm, Assemini, collezione privata.
Si tratta di un manufatto realizzato dallo stovigliaio (*strexiaiu*) Efisio Carboni.

che può sopravanzare l'altezza della camera, si carica dall'alto e si copre con grossi cocci che fungono da cupola (fig. 314). Il forno, una volta costruito, si fa durare a lungo, anche 20 anni, e si ripara e si migliora continuamente perché un forno vecchio si conosce meglio e funziona meglio. «Io, quando sogno, sogno il forno a legna – dice un vasaio asseminese – quello elettrico me lo dimentico».
La cottura è unica. Essa comincia e finisce con un segno di croce e si svolge nelle tre fasi canoniche: il riscaldamento (*accallentai*) lento e a fuoco basso, l'alimentazione in un ritmo crescente (*assidai*), durante la quale avviene la trasformazione ceramica, il raggiungimento della massima temperatura e del calore bianco mediante colpi di fuoco (*cardas*) ravvicinati in cui l'alimentazione del forno è forte e continua (figg. 315-316). A seconda della qualità dell'impasto la cottura può durare fino a 12 ore e si effettua in genere nelle ultime ore della giornata e nelle prime ore della notte. Anche questo è un particolare legato alle proprietà dell'argilla asseminese. Il combustibile preferito è anche ad Assemini il cisto, ma non si escludono altri tipi di legna come il lentischio, il corbezzolo e l'asfodelo il cui uso è però limitato all'ultima fase della cottura perché bruciando a fiamma alta sarebbero pericolosi nelle prime fasi, mentre nell'ultima cacciano via il fumo dal forno e dai manufatti (*asciummai*).
Alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, quando per la prima volta visitai Assemini, la macchina aveva sostituito l'uomo nella cavatura e in tutta la preparazione



337



338



339

337. *Orcio*, Assemini, inizio sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata internamente, h 20 cm, Assemini, collezione privata.

338. *Orcio*, Assemini, 1905
terracotta invetriata internamente, h 15 cm, Assemini, collezione privata.
Si tratta di un piccolo recipiente utilizzato per la raccolta dello sgocciolamento del vino sotto le botti; con il vino raccolto si faceva l'aceto. Realizzato dallo stovigliaio Luigi Corona.

339. *Orcio*, Assemini, 1905
terracotta ingobbiata internamente e invetriata, h 19,7 cm, Assemini, collezione privata.
Questo contenitore era utilizzato per la conservazione dei pomodori secchi.

340. *Orcio*, Assemini,
prima metà sec. XX
terracotta graffita e invetriata internamente, h 26 cm, Assemini, collezione privata.

341. *Orcio*, Assemini, 1905
terracotta invetriata, h 33 cm, Assemini, collezione privata.
Recipiente per la conservazione del cibo, denominato *brugna*. È stato realizzato dallo stovigliaio Luigi Corona per un corredo di nozze, come attesta anche l'invetriatura completa.



340



341

della terra e alcuni artigiani addirittura non disdegnavano l'argilla pronta industriale di provenienza toscana. I torni venivano azionati da un motorino elettrico e per formare i manufatti più andanti, come i vasi da fiori, si usava la pressa; i forni a nafta, a gas e elettrici si trovavano nei laboratori accanto alla fornace a legna, spesso soppiantandola del tutto. L'ingresso della macchina nella produzione asseminese comincia negli anni Trenta e si sviluppa nel tempo con nuove acquisizioni entrando in tutti i laboratori, anche in quelli che continuano a produrre la terracotta tradizionale. Sulle origini di questo sviluppo c'è un consenso tra gli informatori: questo si deve al vasaio, Giuseppe Farris, che fu attivo principalmente tra le due guerre. In particolare i due fratelli ceramisti Vincenzo e Saverio Farci, ma con loro anche la maggioranza dei vasai da me intervistati, non esitano a definire il Farris "un gigante" nell'arte ceramica e colui alla cui enorme inventiva Assemini deve la sua fortuna e la sua importanza in Sardegna. Nelle parole di Vincenzo Farci: «Si semina per avere un prato verde con i fili d'erba tutti uguali, ma può capitare che per caso nasca un fiore che spunta su tutti gli altri». Da vero innovatore egli avrebbe introdotto la griglia azionata elettricamente, il motorino per il tornio, la macina per macinare la silice, di cui cominciò anche a fare un piccolo commercio. Fu lui a cambiare la griglia del forno modificando il tipo "a ragno" in una grata a buchi e fu lui ad anticipare il riscaldamento del vasellame già durante il carico. Sembra che al Farris si debba il mutamento della forma della brocca perché meglio rispondesse alle modifiche che egli apportò al carico. La brocca ottocentesca aveva le anse a nastro, era meno panciuta dell'attuale e col suo lungo collo che fluiva in una spalla non troppo accentuata aveva una forma assai più fluida e snella, esteticamente più bella, ma meno adatta alla sistemazione nel forno come la voleva il Farris per ridurre le perdite. Egli pensò di addossare le brocche alla parete del forno, inclinandole leggermente con la base contro la parete e il collo verso il centro e disponendole torno torno un giro sull'altro. Spalla e ventre prominenti danno maggior sostegno che una forma snella come era quella della vecchia brocca. Il centro del carico, *su pilloni*, così denominato perché poggiava sul pilone della camera di combustione, si doveva "inventare" ogni volta. Il Farris aveva chiaramente colto e raccolto la sfida dei tempi nuovi in una Sardegna che negli anni successivi alla prima guerra mondiale entrava a far parte di un contesto più vasto e diveniva sensibile alla modernizzazione. Un adattamento tempestivo che portò un cambiamento di mentalità con una percezione assai minore del rischio e che progredì in una sempre più avanzata meccanizzazione del lavoro e nella sofisticazione degli strumenti e dei mezzi consoni alla produzione della ceramica smaltata e decorata che oggi domina nella produzione asseminese. La tecnica della maiolica fece il suo ingresso ad Assemini nel 1927 con "La bottega d'arte ceramica" di Federico Melis il quale, come è noto, associò alle sue sperimentazioni il giovane vasaio asseminese Vincenzo Farci.[80] Inizialmente i produttori della ceramica artistica e quelli della terracotta si ignorarono,

342. *Orcio*, Assemini, anni Trenta sec. XX
terracotta invetriata internamente, h 38 cm,
Assemini, collezione privata.

343. *Giara*, Assemini, 1956-57
terracotta invetriata internamente, h 65,5 cm,
Assemini, collezione privata.
Si tratta di una grande giara (*ziru*) senza manici sul tipo di quelle importate da Marsiglia, realizzata da Luigi Nioi nella bottega paterna.



342



343

i primi per convinzione,[81] gli altri per diffidenza nei confronti dello sconosciuto. Gli *strexiaius* chiamavano ironicamente Federico Melis *su tziu de is santixeddus*, lo "zio dei santocchi", alludendo evidentemente alla produzione di statuette a stampo dell'artista.[82] Vincenzo Farci successivamente fondò ad Assemini una manifattura moderna, dove varie tecniche venivano impiegate per la formazione e la cottura di manufatti di diverso tipo.

Organizzazione della produzione e condizioni di lavoro
Intorno alla metà dell'Ottocento, quando Vittorio Angius scrive le sue relazioni sui paesi sardi per il *Dizionario* curato da Goffredo Casalis, trattando di Assemini egli qualifica il paese come industrioso e dice che i suoi abitanti, al tempo 2025, erano dediti all'agricoltura, alla pastorizia, alla pesca e alla caccia e aggiunge che «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 delle festività della Vergine del Carmine,

dove concorrono coi decimesi, che in gran numero sono applicati a questi lavori. Se avessero metodi migliori potrebbe scemar di molto in loro profitto il quantitativo, che ogni anno si sborsa per terraglie straniere». Lo stesso autore, trattando di Decimomannu, che all'epoca contava 1194 abitanti, riferisce che questo era un centro di fabbricazione di «terraglie grossolane, a che danno opera circa settanta persone». Secondo l'Angius questi manufatti vengono smerciati in tutto il Campidano e nella capitale Cagliari, dove se ne tiene un deposito e «dove ne portano sempre grandissimi carichi, per la solennità della Vergine del Carmine».[83]

Nel primo quarto del XX secolo, negli anni in cui Federico Melis riceveva dalla Società Ceramica Industriale di Cagliari l'incarico di creare una sezione artistica che per un certo periodo ebbe sede ad Assemini, i vasai asseminesi avevano decisamente soppiantato quelli decimesi e contavano trenta artigiani contro i due-tre di Decimo.[84]
Alla luce di queste notizie sembra di poter affermare che alla metà dell'Ottocento ad Assemini solo pochi vasai con le loro famiglie si dedicavano all'arte figulina. La loro attività si svolgeva accanto all'agricoltura, alla pesca e alla caccia, probabilmente solo stagionalmente, ed era complementare a quella assai più importante di Decimo.



344

344. *Orcio*, Assemini, anni Trenta sec. XX terracotta invetriata internamente, h 36 cm, Cagliari, collezione privata.



345

L'argilla, come abbiamo visto, si prendeva dentro il paese e i cortili delle case di coloro che esercitavano l'arte erano i luoghi della produzione. Una forma organizzativa che David Peacock classifica come *nucleated part-time rural workshop industry*,[85] cioè un tipo di artigianato rurale, con una certa agglomerazione di botteghe, in un villaggio dove gli artigiani, avendo altre fonti di reddito, non lavorano a tempo pieno, vengono aiutati dai familiari e possono usufruire di certi servizi ausiliari disponibili nel paese. Dopo tre generazioni la situazione Assemini-Decimo è ribaltata. Come abbiamo visto ad Assemini gli artigiani sono trenta, a Decimo solo due-tre.[86] L'attività tanto cresciuta dei figoli asseminesi prende ovviamente uno spazio molto più rilevante nell'economia del paese e sembra probabile, anche se di ciò non abbiamo testimonianze, che l'importanza dell'arte sia cresciuta anche nella vita dei vasai stessi estendendosi presumibilmente a tutte le stagioni, pur con la solita flessione invernale. Questa forzata inattività però non crea problemi agli artigiani i quali possono contare su altre fonti di reddito. Qui è d'obbligo una riflessione sulla differenza tra questa situazione e quella dei vasai oristanesi i quali, non possedendo altro "bene" che l'arte, spesso nella bassa stagione avevano difficoltà a sbarcare il lunario.[87] Il vasaio asseminese è inoltre proprietario dei terreni dai quali si procura la terra, è abbastanza benestante da potersi permettere investimenti in tecnologia, dispone di danaro liquido e il suo status sociale non è basso. Tutto ciò ha delle conseguenze per la sopravvivenza, ancora oggi, di Assemini come vivace centro di produzione ceramica, anche se il numero degli artigiani è fortemente diminuito e il modo di produzione è diventato "individuale", nel senso che ogni vasaio cerca le proprie soluzioni tecniche e commerciali.[88] All'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, quando a Oristano solo pochi maestri erano ancora attivi e a Pabillonis l'attività era estinta da anni, ad Assemini troviamo ancora 10 laboratori individuali con 15 artigiani attivi e una "manifattura"[89] con l'impiego di operai salariati e una netta divisione dei compiti. Poche sono le case-bottega rimaste nel paese.

345-346. *Conca*, Assemini, prima metà sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 68 cm,
Nuoro, collezione privata.



346



347

347-348. *Conca*, Assemini, prima metà sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 60 cm,
Assemini, collezione privata.
Si tratta di una *scivedda* utilizzata per l'impasto del pane.



348



349-350. *Conca*, Assemini, anni Trenta sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 47 cm,
Assemini, collezione privata.
Questa *scivedda* bassa veniva utilizzata per fare
la fregola e dunque denominata *freguera*.





351. *Conca*, Assemini, 1972
terracotta graffita e invetriata, Ø 47 cm, Assemini, collezione privata.
Scivedda istoriata per fare la fregola (*freguera*), solitamente inclusa
nei corredi nuziali, realizzata dallo stovigliaio Gaetano Deidda.



352



353



354

352. Invetriatura delle *sciveddas*, Assemini, 1930 ca.
Il figolo Raimondo Collu, la figlia Greca e due aiutanti.

353. Invetriatura delle *sciveddas*, Assemini, 1937.
Il figolo Raimondo Collu provvede all'invetriatura interna delle *sciveddas* coadiuvato dalla figlia Greca.

354-355. *Conca*, Assemini, inizio sec. XX terracotta graffita e invetriata, Ø 51 cm, Sassari, collezione privata.
Sul fondo è graffita la scritta: *Medda Anna Garau Daniele*.
Si tratta di una *scivedda* istoriata per fare la fregola (*freguera*). Vi sono incisi i nomi dei due sposi; infatti questo tipo di manufatto solitamente era incluso nel corredo nuziale.



355





356

356. *Scolapasta*, Assemini, prima metà sec. XX
terracotta invetriata, Ø 23,5 cm, Assemini, collezione privata.

357. *Scolapasta*, Assemini, prima metà sec. XX
terracotta invetriata, Ø 26,5 cm, Assemini, collezione privata.
Manufatto realizzato dallo stovigliaio Efisio Carboni.

358. *Scolapasta*, Assemini, 1972
terracotta invetriata internamente, Ø 30 cm, Assemini, collezione privata.
Manufatto realizzato dallo stovigliaio Gaetano Deidda.



357



358

359. *Imbuto*, Assemini, prima metà sec. XX
terracotta, h 18,5 cm, Assemini, collezione privata.

360. *Fiscella*, Assemini, metà sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, Ø 17,5 cm, Assemini, collezione privata.
Si tratta di una forma per il formaggio, solitamente realizzata in legno, ma per un consumo interno al paese prodotta anche in ceramica dagli stovigliai e denominata *discu*.

361. *Fiscella*, Assemini, metà sec. XX
terracotta invetriata, Ø 13,5 cm, Assemini, collezione privata.

Più ambite sono le località fuori paese, lungo le strade provinciali, talvolta in prossimità delle cave, dove non si hanno limiti di spazio e dove si è più facilmente raggiungibili dai clienti. Colpisce tuttavia che in un contesto così mutato rispetto al passato, i protagonisti siano ancora tutti vasai di vecchia tradizione familiare e che l'organizzazione domestica del lavoro sia sempre viva.

La distribuzione

Fino agli anni Quaranta del Novecento Assemini distribuiva i suoi manufatti di terracotta in modo particolare nel Campidano meridionale, nell'Iglesiente, nel Sulcis, nel Sarrabus e nel Gerrei anche se, come ho già detto altrove, le zone di distribuzione non erano rigide. Nel periodo bellico la richiesta era tale che, non riuscendo i vasai oristanesi a soddisfarla del tutto, spesso gli intermediari dovevano far ricorso ad Assemini e quindi i prodotti asseminesi cominciarono a diffondersi di più in zone per tradizione servite da Oristano. Fu nello stesso periodo che, sempre a causa della carenza di stoviglie, i vasai di Assemini e di Oristano cominciarono a cimentarsi nella manifattura di pentole e casseruole le quali però, per ammissione degli stessi artigiani, non potevano competere con quelle di Pabillonis. Quando poi, a cominciare dalla metà del Novecento, la produzione oristanese andò diminuendo fino ad avere un crollo drammatico negli anni Settanta, i grossisti si rivolsero ad Assemini dove la produzione era ancora viva. Fu così che le stoviglie asseminesi si diffusero in zone prima "oristanesi" come la Marmilla, la Trexenta, la zona delle Giare e la Barbagia.

I prodotti asseminesi, in particolare le brocche, si apprezzavano per la loro capienza e la resistenza agli urti, ma meno per la funzione di raffreddare l'acqua o mantenerla fresca e per la sua depurazione che permetteva di conservarla a lungo.

La vendita poteva aver luogo direttamente a pezzo singolo, quando i clienti venivano alla bottega, o quando i vasai in occasione di feste religiose – la festa della



359

Madonna del Carmine a Cagliari rimase a lungo frequentata – portavano la loro mercanzia. In genere però il vasaio era legato alla sua bottega e al lavoro e doveva ricorrere a intermediari. Questi erano diversi e di diverso calibro. C'erano delle donne che venivano dal circondario a piedi o con un carrettino tirato da un asinello per portar via qualche serie da rivendere al paese. Queste ambivano molto le stoviglie appena sbeccate (*strexiu inzimmiau*) che i vasai dovevano vendere a poco prezzo o quelle brocche che, per essere state in basso nel forno dove l'atmosfera è fortemente riducente, diventavano nere e si chiamavano *fiudas*, vedove.[90] Anche coloro che riparavano le stoviglie (*acconcia cossu*) venivano a portar via i vasi guasti che aggiustavano e rivendevano a maggior prezzo. C'erano poi i venditori ambulanti e i negozianti che compravano all'ingrosso e trasportavano il materiale con il carro o, più tardi, col camioncino (fig. 322).



360



361



362

362. *Coperchio*, Assemini, seconda metà sec. XX
terracotta invetriata, Ø 32 cm, Assemini, collezione privata.

363. *Coperchio*, Assemini, prima metà sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, Ø 23,3 cm, Assemini, collezione privata.

364. *Padella*, Assemini, inizio sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 29,7 cm, Assemini, collezione privata.
Manufatto realizzato dallo stovigliaio Luigi Corona.



363



364



365

365. *Pentola*, Assemini, metà sec. XX
terracotta invetriata internamente, h 27 cm,
Assemini, collezione privata.

366. *Pentola*, Assemini, prima metà sec. XX
terracotta invetriata internamente, h 30 cm,
Assemini, collezione privata.





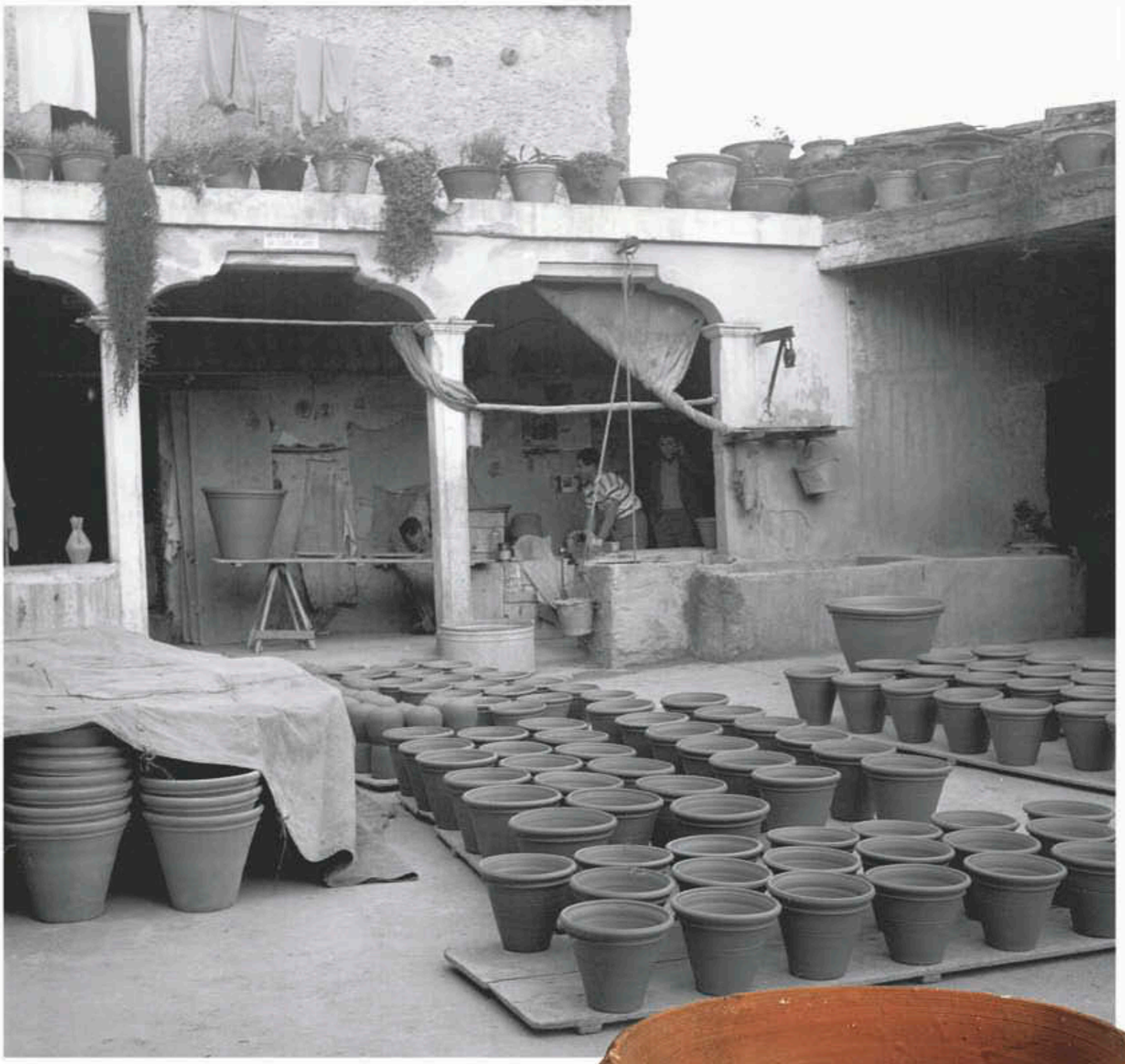
366



367

Le serie asseminesi hanno delle capacità superiori a quelle di Oristano. Per esempio, la brocca più grande di Oristano ha una capacità massima di 18 litri, quella di Assemini di 25 litri o più. Se però si guarda ai numeri, che rappresentano la quantità dei pezzi costituenti la serie, si vedrà che questi sono molto più bassi. Questi due fenomeni sono, a mio avviso, da mettere in rapporto rispettivamente alle doti di lavorabilità dell'argilla e alla zona della distribuzione assai più ridotta di quella oristanese. Quando, nel dopoguerra, il calo rapido della domanda si sentì come crisi, due vasai, considerati "traditori", per accattivarsi i clienti alzarono i numeri delle serie per lo stesso prezzo così che, per esempio, il numero sei delle brocche (14-15 litri) divenne otto (circa 20 litri) e via salendo. Ciò corrisponde a un vero deprezzamento perché non solo materiale e lavoro sono superiori, ma, quel che più conta, il posto preso nel forno dalle nuove serie è molto maggiore.

Oggi un'azione del genere sarebbe impossibile perché come è mutato il modo di produzione, così non sono più validi i canoni della vendita e i modi di distribuzione. La produzione della ceramica artistica predomina, essa ovviamente non è più anonima e le mostre, le fiere e i premi sono determinanti per la fortuna di un ceramista le cui opere varcano facilmente i confini dell'Isola e della Penisola. Anche il vaso di terracotta, prodotto ormai solo in piccole quantità, è soggetto alle stesse regole di mercato della ceramica d'arte.



368



369

367. Foggiatura dei vasi, Assemini, 1960
(foto Marianne Sin-Pfältzer).
Il figolo Luigi Nioi al lavoro nel laboratorio paterno.

368. Asciugatura dei vasi, Assemini, 1960
(foto Marianne Sin-Pfältzer).
Il laboratorio della famiglia Nioi.

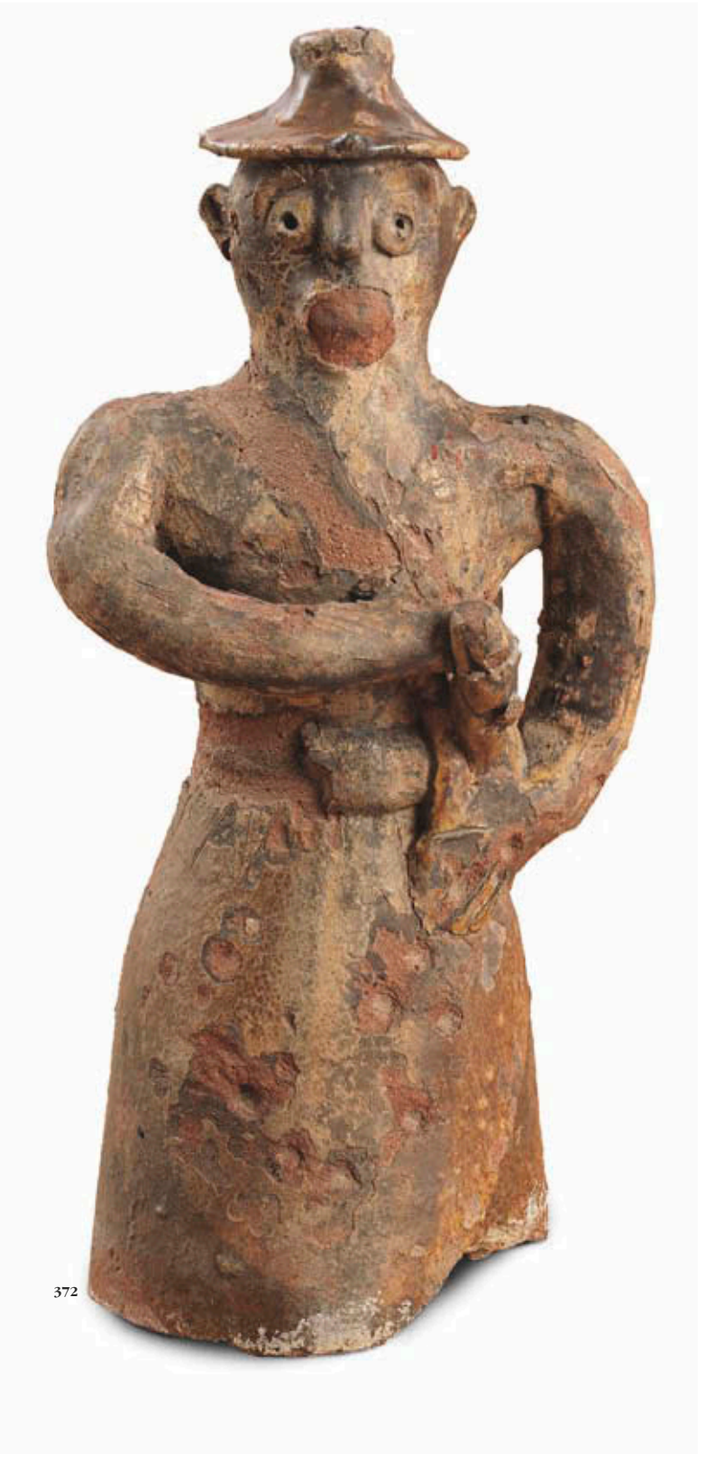
369. *Vaso*, Assemini, seconda metà sec. XX
terracotta graffita, h 17 cm, Cagliari, collezione privata.



370



371



372

370. *Quadrella*, Assemini, metà sec. XX
terracotta invetriata, h 33,5 cm, Assemini, collezione privata.

371. *Quadrella*, Assemini, metà sec. XX
terracotta invetriata, h 22 cm, Assemini, collezione privata.

372. *Figura acroteriale*, Assemini, sec. XVIII-XIX
terracotta invetriata, h 27 cm, Assemini, collezione privata.
Manca della parte inferiore. Il corpo, realizzato al tornio,
è riempito di malta.



373



374



375



376

373. Tetto di un'abitazione con cavallo acroteriale, Assemini, anni Ottanta sec. XX.

374. *Cavallo acroteriale*, Assemini, fine sec. XIX terracotta invetriata, Assemini, collezione privata. Il cavaliere sembra assumere la posizione di *sa remada*, compiuta da *su componidori* durante la *sartiglia* di Oristano.

375-376. *Cavallo acroteriale*, Assemini, fine sec. XIX terracotta invetriata, lungh. 25,5 cm, Assemini, Collezione Comunale Ceramiche d'Arte.

PABILLONIS

Il centro produttore

Tra gli anni Venti e l'inizio degli anni Settanta dello scorso secolo[91] Pabillonis era ancora considerato in Sardegna il centro produttore di ceramica da fuoco per antonomasia: *sa bidda de is pingiadas*. Il villaggio è situato al centro del Campidano su terrazze quaternarie e suoli alluvionali recenti, fiancheggiati a est dalle montagne dell'Iglesiente e a sud dalle colline della Marmilla. Specie prima delle opere di bonifica del comprensorio Guspini-Pabillonis, la natura acquitrinosa del luogo, attraversato da diversi corsi d'acqua, offriva un ambiente adatto alla crescita di una folta vegetazione palustre.[92] Questa caratteristica, assieme alla presenza di suoli argillosi e limo-argillosi e di una rigogliosa macchia mediterranea da usare come combustibile, creava le condizioni naturali per il sorgere di due piccole industrie: la lavorazione di fibre palustri e la produzione ceramica di vasi da fuoco, tegole e mattoni. Introiti e rapporti di lavoro derivanti da queste due attività erano importanti da un punto di vista economico e sociale, non solo per gli artigiani, ma per l'intero villaggio, la cui base economica derivava da un'agricoltura in massima parte cerealicola, che ancora in tempi recenti si fondava su sistemi arcaici di sfruttamento comunitario delle terre.[93]

Le materie prime

Uno dei principali interrogativi della ricerca su Pabillonis riguardava le qualità compositive e artigianali delle materie prime usate nella manifattura dei vasi alle quali si doveva l'eccezionale resistenza al fuoco dei manufatti che rendevano questo centro unico nell'Isola.[94] La risposta alle diverse domande poteva venire da un'accurata analisi tecnologica che mettesse in luce le relazioni tra le proprietà delle materie prime, la tecnica di manifattura e la funzione dei prodotti.[95]



377

I campioni e il loro reperimento

Al momento in cui iniziava lo studio, la produzione fittile di Pabillonis si era estinta da diversi anni.[96] Non essendoci più laboratori attivi, per risolvere il problema del reperimento dei campioni da analizzare fu fondamentale la possibilità di accedere a uno dei due più importanti laboratori del paese, chiuso da anni, ma conservato dai proprietari praticamente intatto, quello di Giuseppe Piras. Qui, in una sorta di situazione semi-archeologica, furono rinvenuti e campionati, oltre a un certo numero di frammenti di vasi, anche una balla di argilla pronta per la modellazione e una miscela di minio e silice per la vetrina. L'importanza di questo rinvenimento fu completata grazie all'eccezionale cortesia di due persone, entrambe un tempo direttamente attive nella produzione, che procurarono sufficienti quantità di argilla e degrassante per effettuare i nostri esperimenti.[97]
Avendo in passato già fornito tutti i dettagli tecnici delle indagini,[98] in questa sede mi limiterò per ovvie ragioni a un resoconto abbreviato riportando i risultati più significativi.

Le analisi

Due erano le "terre" adoperate per la confezione di pentole e tegami, le quali in termini artigianali venivano denominate *terra de orbezzu* o *terra de istrexiu* e *terra de pistai*. La prima era l'argilla di base e la seconda veniva aggiunta alla prima come degrassante, onde ottenere i miscugli idonei sia alla manifattura che alla funzione dei vasi.
L'analisi tecnologica da noi effettuata fu focalizzata, oltre che sul cosiddetto contenuto mineralogico qualitativo e quantitativo delle due sostanze,[99] sul grado di plasticità e lavorabilità dell'impasto, la resistenza a rotture e deformazioni in fase di essiccatura, il ritiro e il comportamento in cottura e infine la resistenza a shock e stress termici, cioè a esposizione diretta al calore e successivo raffreddamento e a ripetuti cicli di riscaldamento e raffreddamento. Anche sulla vetrina vennero eseguiti dei test per stabilirne sia la compatibilità col corpo ceramico che il comportamento termico. Di alcuni frammenti ceramici infine si esaminò il contenuto mineralogico, fu ricostruita la tecnica di modellazione e vennero stabilite la porosità e la temperatura di cottura.

Legami tra materie prime, manifattura e funzione

I risultati ottenuti furono interessanti in primo luogo da un punto di vista strettamente tecnologico, in quanto furono effettivamente definiti quei legami che si cercavano tra le proprietà delle materie prime, la tecnica di manifattura e la funzione dei vasi. Ma non solo. Un confronto tra le informazioni raccolte e quanto risultava dalle indagini, oltre a confermare l'attendibilità degli informatori, spiegava anche i "perché" della sequenza operativa e

apriva inoltre una finestra su certi fenomeni di natura sociale e economica che verranno illustrati in seguito.
L'analisi mineralogico-petrografica eseguita su alcuni frammenti di vasi e su argilla e degrassante mostrava la presenza in essi di minerali e rocce di tipo comune, propri di una litologia non molto variata quale è quella del Campidano.[100] Le prove al forno eseguite sull'argilla indicavano per questa un'ideale temperatura di cottura tra gli 850 e i 900 °C fino a un massimo di 950 °C, temperatura intorno alla quale cominciava la sua fusione. Queste caratteristiche corrispondono perfettamente a quelle delle cosiddette "argille rosse comuni", di larga diffusione in natura, che non esigono alte temperature di cottura e che perciò vengono usate per la manifattura di ceramica chiamata comunemente "terracotta".[101] Le doti "speciali" dei prodotti per le quali *sa bidda de is pingiadas* era nota nell'Isola non erano dunque attribuibili a proprietà eccezionali della materia prima e dovevano essere spiegate piuttosto attraverso la tecnica di manifattura.[102]
Secondo le informazioni, le due terre dovevano essere ammassate all'asciutto, in ambienti il cui nome indicava appunto una precisa funzione: *sa domu de sa terra de orbezzu* e *sa domu de sa terra de pistai*. Le analisi indicano che ciò era necessario perché entrambe le materie non dovevano inumidirsi per poter essere meglio frantumate, ripulite e setacciate. In questo modo le varie impurità e molti dei più grossi granuli di sabbia venivano eliminati. L'argilla di base veniva quindi immersa in acqua in quantità sufficiente per un giorno di lavoro e rimaneva nella vasca di sedimentazione dalla sera alla mattina seguente, quando era sufficientemente solida da poter esser tirata su con le mani e stesa per terra, isolandola dall'impiantito con uno strato di *terra de pistai*, perché perdesse l'eccesso di umidità. La preparazione del degrassante, prima frantumato con una mazza di legno e quindi setacciato fino a ridurlo in polvere fine, veniva considerata un'operazione particolarmente pesante e malsana anche perché, data la presenza di argilla nella sua composizione, doveva svolgersi all'interno dove la polvere silicea si inalava in dosi massicce con gravi danni per la salute.[103] Il degrassante veniva quindi gradualmente aggiunto all'argilla umida. Per 50 kg di argilla si aggiungevano 10 kg di degrassante.[104] Le due sostanze venivano accuratamente amalgamate lavorandole coi piedi e la massa di impasto così ottenuta si lasciava riposare per qualche ora. Si tagliavano quindi dei pezzi che, a uno a uno, si mettevano su un banco di legno di castagno per essere ulteriormente lavorati. L'operazione della lavorazione al banco era lunga e stancante perché si trattava di rimuovere a mano i granuli troppo grossi ancora presenti nell'impasto. Una piccola parte del pezzo reciso dalla massa veniva spinta in avanti col palmo della mano e quindi ritirata indietro a poco a poco con la punta delle dita per eliminare le inclusioni indesiderate. Ciò per due o tre volte. Dalla quantità d'impasto così pulito si tagliavano quindi delle fette che a loro volta si dividevano in salamini,


378

377. *Pentolino*, Pabillonis, prima metà sec. XX terracotta invetriata internamente, h 10 cm, Nuoro, collezione privata.

378. *Pentola*, Pabillonis, prima metà sec. XX terracotta invetriata internamente, h 19,1 cm, Nuoro, collezione privata.

379. *Pentola*, Pabillonis, prima metà sec. XX terracotta invetriata internamente, h 17,3 cm, Nuoro, collezione privata.


379



380

380-381. *Pentola*, Pabillonis, inizio sec. XX terracotta invetriata internamente, Ø 29,5 cm, Bitti, collezione privata.

i quali poi si tagliavano a pezzetti. Questi ultimi venivano con mossa energica battuti sul tornio e accuratamente allisciati per eliminare eventuali bolle d'aria, per arrivare a una quantità di circa 20 kg, fino a un massimo di 25 kg, di materiale pronto per la modellazione.
Al momento dell'esame al microscopio dei frammenti dei vasi ci si era domandati perché nell'impasto fossero contenuti dei granuli di dimensioni e forme tali che sia nella tornitura di pareti relativamente sottili che in cottura potevano creare dei problemi.[105] Le analisi dell'argilla resero chiaro che la presenza di questi inclusi era dovuta a una specifica proprietà dell'argilla di base la quale è altamente tixotropica. Essa cioè, messa in acqua, forma in stato di riposo una sorta di densa fanghiglia gelatinosa nella quale gli inclusi rimangono in sospensione invece che depositarsi sul fondo della vasca, come avviene di norma.[106] Ciò spiega il lungo e faticoso lavoro di pulitura a mano dell'impasto, nonostante il quale però non si riusciva ad eliminare completamente i grossi inclusi di cui l'argilla era naturalmente ricca.[107]
I vasi venivano modellati al tornio veloce tirandoli su l'uno dopo l'altro da un unico blocco d'argilla.[108] Essi venivano torniti capovolti, cioè con l'orlo in basso e il fondo in alto, il che consentiva di ottenere delle pareti di spessore uniforme e una base senza angoli, qualità efficaci dal punto di vista funzionale. Oltre che uniformi le pareti erano sottili, carattere anche questo importante non solo per la funzione[109] ma anche per il peso e dunque il trasporto dei vasi. Le pentole di Pabillonis erano infatti note anche per la loro leggerezza: una serie di quattro pentole di diverse misure non doveva superare i 2 kg di peso, e questo è il motivo per cui gli spessori variavano pochissimo nelle diverse misure di pentole e tegami. Dagli esperimenti è risultato che per

ottenere spessori così sottili con un materiale come quello di Pabillonis, le pentole di misure più grandi (10-12 e 8 litri) dovevano essere tornite con un impasto più asciutto possibile, aiutandosi con la stecca per evitare di raschiare troppo l'interno delle mani contro la superficie ruvida. Le misure inferiori potevano invece anche essere modellate con argilla più morbida, ma in ogni caso nel tornire si doveva evitare il più possibile l'uso dell'acqua in quanto l'impasto raggiungeva presto il suo punto di saturazione. Per questo motivo, oltre che per tenere un ritmo regolare e rapido, le pentole si tornivano una appresso all'altra, misura per misura e inoltre il torniante guadagnava ancora tempo modellando in una giornata solo pentole o solo casseruole.

Il vaso, separato dalla massa con un filo di refe,[110] veniva sollevato dal tornio nella stessa posizione capovolta e si appoggiva su una tavola di legno dove cominciava a rassodarsi. Poiché l'impasto asciugava rapidamente, poche ore dopo era già possibile battere leggermente il fondo dei vasi con una larga spatola.

Nella buona stagione, dopo circa dodici ore il vaso era pronto per la rifinitura, operazione che in genere veniva effettuata come prima, la mattina di buon'ora. Rivoltato il vaso col fondo a terra, facendo pressione con un sasso di fiume, o un pestello di legno per le misure piccole, se ne appiattiva accuratamente il fondo al fine di rinforzarlo, cancellando così quella sorta di "ombelico" formatosi al momento della chiusura. Il vaso tornava quindi sul tornio dove si incuneava entro un cilindro di argilla fresca isolandolo con delle strisce di tela di cotone onde evitare attaccature. A questo punto se ne rifiniva l'orlo e si attaccavano le anse o i manici, pure formati al tornio. La completa asciugatura del vaso, che nella stagione umida poteva durare fino a una settimana, veniva seguita con molta attenzione. Questa doveva infatti essere lenta e omogenea, al riparo da correnti e dunque il più possibile all'interno.[111]

I manufatti si infornavano due volte e, tra la prima (*s'iscottadura*) e la seconda cottura (*sa cottura*), si riparavano i vasi con dei piccoli guasti e si applicava la vetrina. A quest'ultima operazione seguiva la terza fase di asciugatura.[112] La seconda cottura aveva una durata doppia e la quantità di legna necessaria era tre volte maggiore.[113] I nostri esperimenti mettevano in evidenza



381

che per trasformare l'argilla di Pabillonis in un prodotto sufficientemente ceramico e allo stesso tempo abbastanza assorbente per essere poi invetriato, una temperatura di circa 500 °C sarebbe già stata sufficiente. Probabilmente però la temperatura raggiunta durante la biscottatura era superiore, tuttavia empiricamente i vasai sapevano quando dovevano sospendere il fuoco per non sprecare legna, tempo e fatica. La perizia in questo senso risulta nella seconda cottura, quando si doveva toccare ma non superare una temperatura di circa 850 °C per portare la vetrina a fusione senza che si liquefacesse. L'ultima fase della lavorazione era la limatura delle attaccature causate dalle colature di vetrina.

Tornando alla resistenza al fuoco dei manufatti, tutti gli artigiani erano d'accordo nell'affermare che l'operazione lunga, faticosa e dannosa alla salute che caratterizzava la preparazione della *terra de pistai* era assolutamente necessaria per ottenere le pentole e i tegami per i quali il paese era famoso. Condizione, pienamente confermata dai nostri esperimenti, era un miscuglio di giuste proporzioni: 50 kg di argilla per 10 di degrassante. L'argilla base rivelava a crudo una resistenza a rotture e deformazioni ottima per un'argilla comune. Tale resistenza implica che essa, una volta cotta, potrà essere esposta a forti sbalzi di temperatura e inizialmente resisterà bene agli shock termici, ma, col ripetersi dei cicli di riscaldamento e raffreddamento (stress termico), si apriranno presto delle fratture profonde e lunghe che renderanno il manufatto inservibile. Per ottenere la resistenza allo stress termico l'argilla di Pabillonis doveva dunque essere corretta, paradossalmente rendendola più debole con l'aggiunta del degrassante. La *terra de pistai*, col suo contenuto di sabbia fine e molta mica, aumentava la porosità dell'argilla, favorendo le minifratture, cioè delle piccole filature che si interrompono al momento in cui trovano un ostacolo e che quindi sono funzionali per la resistenza agli stress termici in quanto evitano la propagazione delle rotture.[114] L'aggiunta del degrassante era un'operazione delicata: la frazione dei granuli doveva essere fine e le proporzioni precise. Come ho già detto, dei granuli troppo grossi sarebbero stati di intralcio nella tornitura e pericolosi in cottura e inoltre una quantità eccessiva di degrassante avrebbe ridotto la plasticità dell'argilla di base – che risultava buona ma non eccellente – e indebolito il vaso.[115] Gli artigiani affermavano che senza l'aggiunta di *oru e pratta* la resistenza al fuoco dei vasi sarebbe stata assai minore.[116] La mica infatti, grazie alla sua sfaldatura lamellare, era importante nella modellazione perché favoriva la coesione dell'impasto e, inoltre, per la sua refrattarietà, l'alto coefficiente di elasticità e la proprietà di attutire gli urti, era ideale sia nella manifattura che, successivamente, nell'uso dei recipienti.[117]

Un'ultima osservazione riguarda la vetrina. Questa, vista la porosità del corpo ceramico, era necessaria. Un alto grado di porosità del recipiente al momento della sua esposizione al fuoco porta all'evaporazione dei liquidi contenuti in esso attraverso i pori della parete impedendo al contenuto di giungere a bollore. La vetrina interna, chiudendo i pori, promuove la conduzione termica[118] e inoltre nell'uso facilita la pulitura del vaso.

Riassumendo, la proverbiale resa sul fuoco delle pentole e dei tegami di Pabillonis non era dovuta alle particolari doti compositive delle materie prime. Al contrario, argilla di base e degrassante mostrano caratteristiche compositive molto comuni, analoghe a quelle degli altri due centri di produzione del Campidano, Oristano e Assemini. La preparazione e la miscelatura delle terre, la forma fluida e senza angoli, gli spessori sottili dei vasi e il rivestimento vetroso, in altre parole la tecnica di manifattura e la destrezza degli artigiani, sono le qualità alle quali *sa bidda de is pingiadas* doveva la sua fama in tutta la Sardegna.



382

382. *Padella*, Pabillonis, prima metà sec. XX terracotta invetriata internamente, Ø 29 cm, Pabillonis, collezione privata.



383. *Padella*, Pabillonis,
anni Quaranta-Cinquanta sec. XX
terracotta invetriata internamente,
Ø 31,5 cm, Oristano, collezione privata.

383

I manufatti

La produzione di Pabillonis non era articolata, come quella di Oristano, in diverse categorie di vasi per diversi scopi e occasioni. In effetti si producevano quasi solamente pentole (*pingiadas*) e casseruole (*tianus*) ed erano questi gli unici manufatti oggetto di scambio e di commercio. Ciò si accorda con la funzione base del prodotto e la sua qualità che nell'Isola non aveva rivali, fattori che erano alle origini di una domanda forte e costante proveniente da una vasta area. La pressione del mercato era tale che non si aveva tempo di dedicarsi alla manifattura di *gioghittus*, come venivano chiamati dagli artigiani i manufatti diversi da quelli ordinari, non prodotti in serie. Pentole e casseruole venivano invece fatte e vendute in serie. La serie, *sa cabiddada*,[119] era costituita da quattro o cinque pezzi di diverse capacità e denominazioni. La produzione era razionalizzata e dunque le capacità dei vasi costituenti la serie erano fisse, anche se potevano variare a seconda della mano. Le misure con maggiori variazioni si riscontrano nelle pentole di maggiore capienza: *sa manna* o *sa prima*, dai 10 ai 12 litri, e *sa secunda* o *coia dusu*, dai 6 agli 8 litri. Seguivano quella da 3 litri (*sa terza* o *coia tresi*), quella da 1 litro, *sa quarta* o *coia quattru*. A richiesta si faceva anche quella da 1/4 di litro, *sa quinta* o *coia cinqui*.[120] La razionalizzazione e la standardizzazione risultano anche dal peso complessivo dei vasi che non doveva superare i 2 kg e dal fatto che le pentole stavano perfettamente l'una dentro l'altra, mentre le casseruole, avendo lunghi manici, venivano accatastate a due a due: la terza dentro la prima e la quarta dentro la seconda. Questo sistema di accatastamento era efficace nel carico del forno, nel trasporto e nelle cucine. Su ordinazione si facevano pentole e tegami di misure eccezionalmente grandi: *sa pingiada a quattru maigas* e *su tianu a quattru maigas* che potevano contenere fino a 18 litri. Anche *su tianu ciattu* o *a fundu ladu*, tegame con fondo particolarmente largo, che si usava in genere per friggere *sas zippuas*, aveva un prezzo elevato perché la sua modellazione comportava più tempo, maggior abilità e maggior rischio. I coperchi erano considerati una rifinitura che si aggiungeva a richiesta. La doppia invetriatura interna e esterna e qualche decorazione incisa si riservavano ai corredi da sposa: queste pentole non venivano usate, ma solo messe in mostra nelle cucine sopra *sa taba de is pingiadas*.
Una forma di pentola più panciuta ma di capacità inferiore, più stretta alla bocca e con l'orlo rivoltato, le anse più larghe e più curvate aveva il nome di "Sicilia" o

"Siciliana". L'uso di questa si attesta dopo la metà degli anni Trenta a imitazione di pentole di importazione.[121] Questa forma divenne di moda e conobbe molta fortuna specie in certi villaggi come Gonnosfanadiga, nonostante fosse più cara delle *pabillonesas*: la serie corrente era di tre pezzi (cominciava con una capacità di 6 litri) con una quarta a richiesta e aveva inoltre lo svantaggio di non potersi accatastare, ma solo appaiare (*duas in duas*) come le casseruole, così che prendeva più spazio nel forno e nel trasporto.
Manufatti non di serie e destinati piuttosto ad uso locale erano le giare (*bronias*), che si usavano per la conservazione delle olive in salamoia o dello strutto; in momenti di necessità si producevano anche fiasche da acqua (*arillas*).[122]
Seppur molto ridotta, esisteva anche una produzione "speciale" a cui sporadicamente e nei pochi momenti liberi si dedicavano in genere i proprietari di bottega: pentoline in miniatura per bambini, servizi da caffè, boccaletti per scaldare il vino, bottiglie in forma di preti, bicchierini per liquore, zuppiere, vasi da fiori, salvadanai. Questi erano pezzi singoli, destinati a un mercato locale, ma più spesso offerti in dono.

Aspetti sociali ed economici

Forme organizzative della produzione: 1920-1970[123]
Fino alla metà circa degli anni Venti del Novecento a Pabillonis, che allora contava circa 1800 anime, erano attivi 13 laboratori a conduzione familiare divisi in due categorie: quelli con un solo tornio e quelli con due torni.[124] Nei primi il capobottega, *su mestu*, lavorava da solo aiutato dalla famiglia e talvolta da un apprendista addetto prevalentemente alla preparazione delle terre; nei secondi a questi aiuti si aggiungeva quello di un aiutante, in genere un familiare, che conosceva l'arte, ma il cui compito principale era piuttosto la tornitura dei vasi. Conoscere l'arte significava avere competenza delle terre e della loro preparazione e ammaestrare il tornio e il fuoco. Particolarmente l'uso del tornio veloce, che in genere è segno di specializzazione del vasaio, esigeva a Pabillonis, come si è visto, una notevole destrezza e infatti i tornianti godevano nel gruppo di un certo prestigio di cui andavano fieri.[125] Le altre operazioni, come la lunga e faticosa preparazione delle terre e degli ingredienti per la vetrina, la sorveglianza dell'asciugatura e varie altre mansioni erano invece lavori non specialistici che venivano svolti in gran parte da donne, fossero esse familiari o aiutanti. In termini generali questa forma organizzativa della produzione può definirsi come un'attività rurale prevalentemente maschile, svolta a tempo pieno in officine che costituiscono un complesso industriale più o meno agglomerato e la cui produzione è destinata a un mercato.[126] Le due categorie di laboratori riflettono le diverse condizioni economiche dei proprietari. Per i vasai che lavoravano da soli l'arte costituiva in pratica l'unica fonte di guadagno e nella stagione umida, quando l'attività scemava, si era spesso costretti ad integrare gli introiti andando a

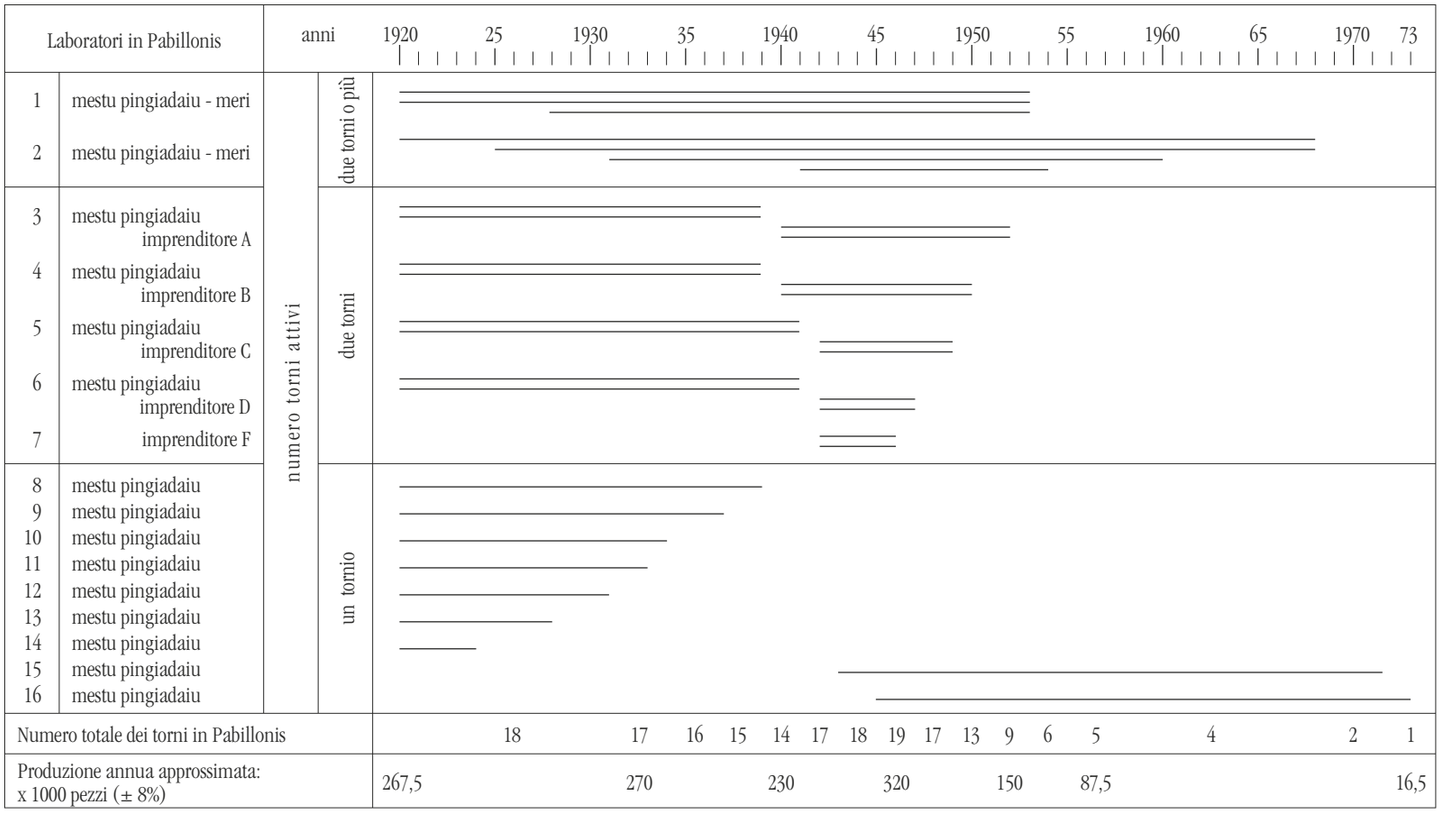


TAVOLA IV. Pabillonis, numero torni attivi e produzione annua negli anni 1920-1970.



384

lavorare a giornata. I proprietari dei laboratori più grandi invece possedevano anche un po' di terra e di bestiame così che la loro dipendenza dall'arte non era completa, anche se non avrebbero potuto fare a meno di essa. Ogni officina era in genere organizzata su basi familiari e costituiva un'unità autonoma nel senso che non c'erano forme fisse di collaborazione o obblighi vicendevoli nell'esercizio dell'attività tra gli artigiani. Questa autonomia delle botteghe è rispecchiata dalla loro ubicazione sparsa, cioè senza stretta agglomerazione, e ciascuna con un proprio forno. Per l'acquisizione delle materie prime e la loro raccolta, per ottenere il combustibile e per la distribuzione dei prodotti i vasai dipendevano invece dai proprietari di terreni e da altri servizi ausiliari presenti nel paese. Le ceramiche da fuoco da essi prodotte erano destinate a una popolazione isolana, in essenza agropastorale, che viveva concentrata in villaggi distribuiti sul vasto territorio dell'Isola.[127]
Nel periodo 1925-35 cinque piccoli laboratori smettono l'attività, mentre nello stesso decennio due dei vasai proprietari di laboratori con due torni si espandono aggiungendo un terzo tornio e aumentando la capacità dei forni di una volta e mezzo. Essi, investendo in terreni e bestiame, si erano resi indipendenti per l'argilla e inoltre non dovevano più fare uso dei servizi ausiliari perché, possedendo carri e potendo prendere persone a servizio, provvedevano da sé alla raccolta e al trasporto di terre e combustibile. Per aumentare la produzione anche nella stagione umida (da novembre ad aprile) i forni, che tradizionalmente erano scoperti, furono dotati di una cupola.
Le premesse per questi cambiamenti sono da ricercarsi nella crescente integrazione della Sardegna con il resto dell'Italia che caratterizzò gli anni successivi alla prima guerra mondiale quando ci fu non solo un progressivo aumento della popolazione, ma anche un miglioramento delle condizioni di vita e dunque anche un certo cambiamento di mentalità. Ciò portò inizialmente a una crescita della domanda.[128] In genere si può dire che tutti i paesi della Sardegna occidentale crebbero divenendo mercati interessanti per grossisti e negozianti. Poiché si richiedevano quantità maggiori di prodotti durante tutto l'anno, per poter soddisfare il nuovo tipo di domanda, era necessaria una maggiore efficienza nella manifattura. Così, coloro che erano in grado di investire in mezzi di produzione, strumenti di lavoro e forza lavoro poterono rafforzare sensibilmente la loro posizione, mentre quelli economicamente più deboli che non erano in grado di concorrere sui prezzi dovettero chiudere bottega impiegandosi nei laboratori grandi o cercando lavoro nell'agricoltura o in miniera, due settori all'epoca in espansione.
Nella seconda parte degli anni Trenta ci fu un calo nella domanda nonostante che la popolazione continuasse a crescere. Questo fatto sembra sia da attribuire al progresso dell'integrazione culturale con la Penisola che portò alla diffusione di moderni strumenti di cottura per cui materiali quali il ferrosmalto, l'alluminio e le pentole

384. Manufatti della produzione del laboratorio Piras, Pabillonis, 1979 (foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).



385

di argille refrattarie erano più adatti. C'è da notare che in questo periodo il più forte aumento di popolazione ebbe luogo nelle città, Cagliari, Sassari e Nuoro, dove appunto le novità venivano introdotte, e che si assistette inoltre a fenomeni migratori dalle zone periferiche ai centri più importanti.
Venne quindi la seconda guerra mondiale, che per l'Isola significò un severo isolamento. Se a ciò si aggiunge che si ebbe una migrazione inversa della popolazione dalle città alle campagne per paura dei bombardamenti, non fa meraviglia che a Pabillonis, come del resto in tutti i centri produttori di terracotta, si registrasse un forte aumento della domanda. Fu allora che in uno dei due laboratori più grandi si aggiunse un quarto tornio e in tutti e due i grandi laboratori fu costruito un secondo forno più piccolo e al coperto, in modo da poterlo usare più spesso stando al riparo dalla pioggia, mentre lo spazio antistante si utilizzava per asciugare i vasi.[129] Anche la superficie delle due grandi officine si era estesa

385. *Fiasca*, Pabillonis, *ante* 1908
terracotta invetriata, h 15,3 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

386. *Fiasca*, Pabillonis, anni Quaranta-Cinquanta sec. XX
terracotta parzialmente invetriata, h 21,3 cm, Pabillonis, collezione privata.
Si tratta di una sorta di borraccia che i lavoratori portavano in campagna, soprattutto nel periodo della mietitura; veniva avvolta con uno straccio bagnato e messa al riparo dal sole all'ombra di cespugli o covoni per conservare l'acqua fresca.

387. *Fiasca*, Pabillonis, prima metà sec. XX
terracotta parzialmente invetriata, h 19,2 cm,
Busachi, *Su collegiu*, collezione Civica di Etnografia.

388. *Fiasca*, Pabillonis, anni Quaranta sec. XX
terracotta graffita e invetriata, h 15 cm, Nuoro, collezione privata.

e comprendeva ora numerosi ambienti intorno a una corte, la funzione dei quali rifletteva il nuovo status del proprietario: vasaio e contadino. L'appellativo dei proprietari non era più *mestu*, ma *meri*, padrone.
Nel frattempo, negli anni 1939-40, due piccoli commercianti del paese rilevarono due dei laboratori con due torni. Questa iniziativa fu seguita nel periodo bellico da quattro altri imprenditori, spronati dalla grande domanda di stoviglie, ma che nulla avevano a che fare con l'arte. In queste botteghe tutti i mezzi di produzione venivano forniti dagli impresari e inoltre erano stabilite le ore di lavoro, le quantità di produzione e la divisione dei compiti. I vasai impiegati dovevano soltanto produrre il più possibile: si ha dunque una forma di organizzazione capitalistica che potrebbe definirsi "manifattura".[130] È indicativo che il tornio azionato da un motorino elettrico s'introduce per la prima volta in una di queste officine.
Nel periodo post-bellico tale forma organizzativa, che era sorta a causa di una situazione accidentale e non per motivi strutturali, sparisce contemporaneamente al crollo della domanda appena torna la normalità. Nella Sardegna degli anni Cinquanta, quando cominciano a prendere forma le profonde trasformazioni sociali ed economiche interrotte dalla guerra, rimangono ancora attivi quattro laboratori, due grandi e due con un solo tornio. Questi chiudono l'uno dopo l'altro tra l'inizio degli anni Cinquanta e i primi anni Settanta, non perché mancassero le richieste, al contrario, gli artigiani, rimasti ormai in quattro, non riuscivano a soddisfare il mercato, ma per mancanza di successori e di aiuti. I giovani preferivano optare per le possibilità di lavoro offerte dalla società che si rinnovava o per l'emigrazione. La forma organizzativa più "resistente" risulta quella del laboratorio individuale, la singola officina in cui il vasaio provvede da solo a tutto, un modo di produzione che, essendo meno complesso, è più flessibile.[131]

La distribuzione

Le principali fonti per ricostruire i modi di distribuzione delle stoviglie furono senza dubbio le informazioni fornite dagli artigiani e dai distributori. Esse non furono però le uniche fonti informative. Nel laboratorio Piras fu rinvenuta infatti una parte dell'amministrazione tenuta da Giuseppe Piras, fabbricante di stoviglie in terracotta, gentilmente messa a nostra disposizione da sua figlia Ausilia.[132] Si tratta di fatture rilasciate agli intermediari tra il 1930 e il 1947 e dell'amministrazione del personale e delle loro retribuzioni tra il 1940 e il 1943. Le fatture sono quasi 300, messe in ordine numerico in tre libri, e per la maggior parte rilasciate a venditori ambulanti, grossisti e negozianti. Questa amministrazione è assai lacunosa[133] e non può quindi dare un'idea precisa della produzione giornaliera del laboratorio e delle relative vendite, tuttavia dall'attento studio di essa si sono potuti dedurre alcuni dati indicativi sulla distribuzione e l'organizzazione interna del laboratorio a cui si farà cenno nel corso di questa parte del contributo.

Unità di vendita
L'unità di vendita di pentole e casseruole era *sa cabiddada*. Questo termine indica due diverse unità a seconda degli ambienti in cui viene usato e a seconda degli anni ai quali ci si riferisce.
Originariamente si trattava di una serie di 5 pezzi di diverse capacità:

Pingiadas (pentole)

10-12	litri	*sa prima – sa manna*
6-8	litri	*sa secunda – coia dusu*
3	litri	*sa terza – coia tresi*
1	litro	*sa quarta – coia quattru*
1/4	di litro	*sa quinta – coia cinqui*

Tianus (casseruole)

8	litri	*su primu*
6	litri	*su secundu*
2	litri	*su terzu*
3/4	di litro	*su quartu*
1/4	di litro	*su quintu*

A un certo punto – quasi certamente si trattò di una misura amministrativa – fu stabilito che i distributori del paese avessero un trattamento di favore: l'unità di vendita divenne per loro una doppia serie, cioè dieci pezzi, ma il nome rimase sempre *cabiddada*. Fu probabilmente a questo punto che i produttori ridussero la serie da cinque a quattro pezzi rendendo la quinta non compresa nel prezzo. Per ambulanti e grossisti pabillonesi *sa cabiddada* era dunque una doppia serie di otto pezzi e poteva constare di tutte pentole, tutte casseruole oppure di quattro pentole e quattro casseruole. Ciò era diverso per i distributori forestieri per i quali *sa cabiddada* era una serie di quattro pezzi che essi pagavano due terzi del prezzo pagato dai distributori pabillonesi per una serie doppia. Così era anche per gli acquirenti privati.
Per i tornianti *sa cabiddada* era pure di otto pezzi ed essi venivano rimunerati in base a questa unità. In seno a questo gruppo sorse infatti un secondo termine, *sa croba*, per indicare una serie di quattro pezzi.
Nel periodo bellico, quando sempre più si vendeva a commercianti forestieri, *sa cabiddada* da otto divenne sempre meno usuale e nel dopoguerra *cabiddada* indicava di norma una serie di quattro pezzi.

Organizzazione
Pentole e casseruole venivano vendute sia in modo diretto che attraverso intermediari. La vendita diretta non era limitata agli abitanti del paese o dei paesi limitrofi. Pastori transumanti e abitanti delle zone montane dell'interno, che usavano scendere in Campidano coi carri per offrire i loro prodotti e comprare cereali, erano clienti che acquistavano direttamente dai vasai. Alcuni di essi compravano spesso una certa quantità di vasi con lo scopo di rivenderli al paese. I produttori distinguevano


386


387


388



389



390

due categorie di intermediari: gli abitanti di Pabillonis e i forestieri, questi ultimi erano per lo più negozianti che avevano delle rivendite nel loro paese d'origine. Come ho appena detto al paragrafo precedente, i due gruppi avevano un diverso trattamento per quanto riguardava i prezzi e gli abitanti di Pabillonis venivano sensibilmente favoriti.[134] Un altro vantaggio che i distributori pabillonesi avevano sugli altri era il modo di pagamento. Essi potevano pagare "a merce venduta", seppure con una certa scadenza, trattamento che, come risulta dalle fatture del Piras, era riservato anche agli importanti grossisti pabillonesi Francesco Fanari e Battista Montis.[135] I commercianti forestieri dovevano invece saldare il conto "all'arrivo della merce".

Gli intermediari di Pabillonis non erano tutti dello stesso calibro. Le quantità più modeste di vasi venivano distribuite da un certo numero di donne che viaggiavano a piedi. Nel periodo considerato il loro numero variava da 20 a 30. Esse, generalmente in coppia, compravano all'ingrosso per approfittare del prezzo più vantaggioso, depositavano la merce nelle loro case e la distribuivano a poco a poco in un raggio di 12-15 km che eccezionalmente poteva toccare i 20 km. Uscendo in genere a giorni alterni esse si muovevano in piccoli gruppi e portavano in una cesta o dentro un sacco *una cabiddada e mesu*, cioè due serie di quattro pentole e una di casseruole.[136] Questo tipo di distribuzione diminuiva, ma non si fermava, nei mesi invernali, mentre era particolarmente intenso da maggio a luglio, in concomitanza con la vendita del raccolto e la stagione dei matrimoni, e in autunno, specie quando si avvicinava l'uccisione del maiale. Le differenze nelle quantità distribuite si devono a diversi fattori. Le due regioni meglio servite sono le colline dell'Iglesiente e quelle della Marmilla: la prima, zona mineraria caratterizzata da centri abitativi non numerosi ma relativamente grossi; la seconda squisitamente agricola e punteggiata di numerosi piccoli villaggi. Le quantità diminuiscono, oltre che con la distanza dal centro produttore, anche in relazione all'altezza dei diversi paesi sul livello del mare. I villaggi nelle immediate vicinanze del paese risultano relativamente poco serviti in quanto si fornivano direttamente a Pabillonis. Le stoviglie venivano, oltre che vendute, spesso barattate con cereali e legumi, farina, lardo, formaggio, pollame e olio d'oliva, quest'ultimo molto ambito.

La seconda categoria di intermediari era costituita di venditori ambulanti: 25-30 uomini che per il trasporto si servivano di carri a cavallo, quasi sempre presi in affitto dai contadini. Un carro con le sponde rialzate e al di sopra di esse *sa cerda*[137] conteneva tra 100 e 120 *cabiddadas* di quattro pezzi, il che corrisponde più o meno al contenuto di un forno di media grandezza. Più frequente sembra fosse però un carico di 50-60 serie di quattro pezzi. La proporzione era in genere 3 pentole per 1 tegame. Gli ambulanti potevano affittare il carro per un solo giorno tornando al paese la sera e limitandosi a vendere in villaggi relativamente vicini. Tragitti abituali

389-391. *Fiasca*, Pabillonis, anni Cinquanta sec. XX
terracotta parzialmente invetriata, h 14 cm, Cagliari, collezione privata.
Frascus e *ariglias* non venivano realizzati in grande quantità e in maniera abituale ma solamente dietro specifica richiesta per un esclusivo mercato interno al paese.



391

erano, per esempio, Sanluri, Furtei, Segariu, Guasila, Selegas, oppure Ortacesus, Senorbì, San Basilio, Goni. Quando invece le destinazioni erano distanti, si viaggiava col carro fino al paese più lontano scaricando lungo il viaggio, a mano a mano, le pentole in case amiche – che ricevevano un compenso in natura o in merce – dove spesso si trovava anche ospitalità per la notte. Giunti a destinazione, il carro tornava a Pabillonis e per chi restava cominciava il ritorno a piedi ripercorrendo il tragitto paese per paese, portando a spalla nella bisaccia tre serie di 4 pentole e due di tegami, e smerciando i vasi anche nei dintorni dei diversi centri. Ciò fino ad esaurimento della merce, il che poteva durare anche un intero mese. Questo modo di distribuzione era dunque a piedi, includeva anch'esso il baratto e si differenziava da quello femminile solo per il fatto che era a tempo pieno, mentre le donne lo esercitavano accanto agli impegni familiari e domestici. Acquistando dal vasaio *cabiddadas* di 8 pezzi che rivendevano in serie di 4 pezzi, o anche a pezzo singolo, i venditori pabillonesi facevano un profitto lordo almeno del 100%.[138]

La terza categoria di intermediari erano i grossisti, un numero esiguo di abitanti di Pabillonis, che sembra siano comparsi sul mercato intorno al 1925. Questi erano economicamente e socialmente superiori agli altri intermediari e avevano stabilito dei depositi di vasellame in paesi della Sardegna centrale e settentrionale – i più importanti erano Macomer, Anela e Sassari – dai quali ridistribuivano la merce. Si può affermare che fino agli anni della guerra l'intera distribuzione era in mano ai pabillonesi. Le cose cambiarono con la grande richiesta del periodo bellico, quando alcuni negozianti forestieri cominciarono a venire al paese per acquistare molta merce e rivenderla al loro paese. Per il trasporto dei vasi grossisti e negozianti usavano in genere i propri carri, ma talvolta li prendevano in affitto. Durante la guerra, e specie negli anni successivi, i carri vennero sostituiti da autocarri o dal treno. Questi mezzi di trasporto però erano considerati troppo cari ed erano alla portata di pochi.

Densità

Confrontando quanto ho potuto ricostruire del sistema della distribuzione negli anni Trenta e Quaranta del Novecento con la densità media abitativa delle varie regioni nel 1936, si vede che, per quanto riguarda il raggio e la densità della distribuzione, il fattore positivo della domanda e il bisogno dei distributori giocavano un ruolo molto più determinante che il fattore negativo della distanza e del precario stato viario dell'Isola.[139] Le zone meglio servite risultano quelle più densamente popolate. Delle tre capitali di provincia Sassari era diventata il più importante centro di ridistribuzione nel Nord, mentre Cagliari e Nuoro praticamente non venivano servite. Perché Nuoro non costituisse un mercato non è chiaro. Per quanto riguarda la capitale, sappiamo che Cagliari era un centro di ridistribuzione verso la metà dell'Ottocento,[140] mentre nel periodo qui preso in esame le cose erano evidentemente mutate. Una delle ragioni del cambiamento potrebbe essere l'introduzione nella capitale isolana prima che in altri luoghi di cucine moderne e dunque l'importazione di tegami fatti di materiali più adatti alle nuove tecniche.

Considerazioni conclusive

Alcuni aspetti della produzione ceramica di Pabillonis colpiscono particolarmente e il loro esame contribuisce a spiegare le ragioni del declino e infine del tramonto di questa lunga tradizione. Innanzi tutto la forte pressione alla quale gli artigiani erano sottoposti nello svolgimento del loro lavoro, la fatica e i rischi per la salute che questo comportava. Evidentemente, per soddisfare la quantità della domanda il numero dei vasai sarebbe dovuto essere maggiore, ma il fatto che un vaso di terra, in quanto soggetto a rompersi, non era considerato oggetto di pregio e quindi veniva pagato poco impediva la crescita del gruppo: il guadagno era appena sufficiente per pochi e anzi nella bassa stagione si doveva spesso integrare il magro bilancio con altri lavori. Lo status sociale dei figoli era basso: essi erano considerati nel paese gente che "aveva soldi" e li spendeva permettendosi nella vita quotidiana più di quanto un contadino, sempre a corto di liquidi, poteva permettersi, ma ciò non contribuiva alla loro posizione sociale. Perciò essi consideravano il loro mestiere quasi transitorio e la loro aspirazione era di acquistare terre e bestiame e divenire *messaiu*. Per diminuire la fatica e i rischi del lavoro alcuni accorgimenti tecnici sarebbero stati sufficienti,[141]

ma il cambiamento avrebbe comportato un investimento di tempo, danaro e rischio che gli artigiani non si potevano permettere. Sullo sfondo il contesto sociale: una piccola comunità agricola che nella coltivazione della terra impiegava ancora metodi arcaici ricavandone scarsi proventi. Condizioni tutte queste che non favoriscono un'attitudine innovativa. L'innovazione tecnica invece avrebbe permesso ai vasai di liberarsi degli aspetti più ingrati del lavoro adeguandosi anche dal punto di vista dei tempi alle esigenze della nuova società industriale. In questo modo avrebbero potuto continuare la produzione tradizionale, per la quale c'era ancora sufficiente domanda, e inoltre far fronte alle nuove richieste di una società che cambiava. Non solo, ma rendendo l'arte più consona alle condizioni di vita dei tempi nuovi non si sarebbero privati dei successori, che in essa avrebbero trovato gratificazione economica e sociale, e della manodopera esterna, che invece non si poteva più impiegare a causa delle nuove leggi sociali e della scuola d'obbligo. Un tale adeguamento non poteva naturalmente aver luogo senza i consigli di tecnici esperti[142] e l'aiuto materiale delle istituzioni amministrative e finanziarie che invece furono assenti.

Epilogo

Su becciu no intendiat ca moriat cantu ca imparau no aiat

(Efisio Pani, anziano vasaio oristanese)

All'inizio dello scorso secolo i centri di produzione della terracotta in Sardegna erano approssimativamente una decina. I tre più importanti erano situati nel Campidano e la loro produzione constava di vasi per diversi usi domestici, tegole e mattoni destinati alla popolazione essenzialmente agro-pastorale dell'Isola. La porcellana e la ceramica da tavola, così come i grandi orci per la conservazione delle derrate e parte dei materiali da costruzione venivano importati, nonostante la presenza in Sardegna di argille di ottima qualità e i diversi tentativi di introdurre la manifattura della ceramica fine da mensa e di quella artistica.[143] Nei tre centri le forme organizzative della produzione variarono nel tempo relativamente ai contesti ambientali e socio-economici. Oggi la produzione secondo i canoni "tradizionali" della ceramica detta popolare può considerarsi scomparsa, mentre sono numerosi i laboratori, in prevalenza individuali, che si dedicano alla manifattura di diversi tipi di ceramica "artistica" o comunque "colta".[144]

Abbiamo visto, seppur schematicamente, alcune delle possibili cause all'origine di questo profondo mutamento che, cominciato negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale, assunse una velocità drammatica a partire dagli anni Cinquanta del Novecento.

A conclusione della mia esposizione vorrei dedicare qualche riflessione al significato di "tradizione ceramica", termine frequentemente usato in riferimento a modi ripetitivi di produrre, trasmessi di generazione in generazione, che si costituiscono in regole. L'approccio a lungo termine, sia del mio lavoro etnografico che dei miei studi archeologici,[145] mi ha portato a riflettere sul significato del termine e sul concetto di tradizione, sia da un punto di vista generale che da quello specifico della produzione ceramica. Cominciando con la definizione del termine, l'*Oxford Latin Dictionary*[146] dà per il verbo latino *tradere* e il sostantivo *traditio* due significati: uno più attivo, "dare", "consegnare" cose materiali e immateriali come beni, possedimenti, conoscenza, e uno più passivo come "tramandare", "trasmettere", generalmente riferito a cose immateriali come qualità, convinzioni e anche retaggi spirituali. Questo consegnare, trasmettere, affidare viene spesso visto come continuità di comportamento quasi in opposizione all'innovazione. Ma le tradizioni come noi le percepiamo oggi non sono "tutto" il passato, sono solo frammenti di esso. Le scelte che i protagonisti fanno continuamente, siano esse consce o inconsce, vengono fatte in situazioni particolari, tra varie possibilità a disposizione, pensando non solo al presente, ma anche al domani. Gli artigiani che lavorano nel presente in una località specifica, con un'arte ereditata dal passato e pensando al futuro, fanno delle selezioni che sono in relazione al loro tempo e luogo e che quindi come tali hanno significato storico. L'antropologo Pietro Clemente giustamente afferma che in questo processo di selezione anche i "pezzi scartati", vale a dire ciò che è stato abbandonato, sono ugualmente importanti e, specie nel caso di contatti tra differenti culture, come conquiste e colonizzazioni, sono rilevanti anche quei fenomeni che Clemente definisce in senso metaforico "pezze", "rimasugli", "giunture"[147] in quanto essi indicano co-presenza e generano nuovi valori e nuove pratiche.[148] Parlare quindi di tradizione è parlare di processi dinamici, ma questi vengono spesso trascurati per mettere in rilievo una supposta "stabilità". Facendo riferimento alle mie esperienze in Sardegna, più volte ho sottolineato che nella ricerca di continuità o di cambiamenti nell'ambito di una tradizione ceramica, anche di quella popolare, non si deve guardare soltanto alle situazioni ambientali e materiali, ma anche a fattori di natura economica, sociale, politica e addirittura ideologica. In merito ho avuto più volte occasione di segnalare che ho riscontrato delle forti analogie tra la produzione della terracotta sarda e quella spagnola contemporanea, non solo in termini di forme, tecnologia e strumenti di lavoro, ma anche nella razionalizzazione della produzione e nel sistema della distribuzione in unità di vendita. Ciò non pare si debba a una sorta di *koiné* mediterranea, ma a determinate cause storiche legate alle preferenze o anche alle imposizioni dei ceti dominanti. In merito sono interessanti le osservazioni stilistiche e le ricerche sulle fonti scritte di Marco Marini e Maria Laura Ferru relative alle ceramiche, datanti dalla metà del XIV all'inizio del XVIII secolo, rinvenute nel convento di Santa Chiara a Oristano.[149] Durante il governo giudicale la ceramica oristanese mostra delle strette relazioni, nelle forme e ancor più nella decorazione – i cui contenuti hanno un



392


393


394

chiaro significato simbolico-religioso –, con la tradizione bizantina. I giudici arborensi si sentono diretti e legittimi eredi di Bizanzio e guardano, anche esplicitamente, a quelle origini, pur essendo aperti a contatti con diverse regioni dell'Italia tardo medievale.[150] Dopo il definitivo imporsi della dominazione spagnola nell'Isola e l'assorbimento del marchesato di Oristano nella Corona di Aragona e Castiglia, nell'ultimo quarto del XV secolo, si assiste all'introduzione di modelli spagnoli nella manifattura ceramica i quali nel XVI secolo soppiantarono quasi del tutto gli antichi modelli greci e italici.[151] Fu a quell'epoca che la terracotta oristanese divenne ceramica "rustica" in quanto i dominatori preferivano per le loro tavole la maiolica ligure e montelupina decorata in turchino e quella lustrata ispanica,[152] una cesura che si protrasse per secoli anche a causa delle proprietà dell'argilla oristanese che rifiuta gli smalti.

392-394. Laboratorio Piras di Pabillonis, 1979
(foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).
Pianta dell'azienda con funzioni degli ambienti (rilievo F. Annis); cortile (ambiente n. 25 della pianta) e laboratorio principale con tre torni (n. 12). Le immagini attestano la situazione del 1979.

Tornando ai tre centri del Campidano esaminati, penso che per essi si possa parlare di un'unica tradizione, per lo più trasmessa da padre in figlio. Per quanto riguarda le proprietà delle materie prime e la loro preparazione, la manifattura dei vasi, il repertorio formale e funzionale dei manufatti e il loro modo di distribuzione, la terracotta campidanese differisce poco nei tre centri. Tuttavia alcuni dettagli, sui quali di volta in volta mi sono soffermata nella mia esposizione, variano e sono indicativi di particolari strategie, quelle che Gloria London e Rüdiger Vossen[153] definiscono "dialetti" di una lingua comune che ci permettono di distinguere una certa tradizione da un'altra e che trovano anche dei parallelismi nella terminologia tecnica. Come ho fatto rilevare, le argille alluvionali del Campidano sono assai omogenee per la loro composizione mineralogica e, per quanto riguarda le loro proprietà artigianali, esse non si differenziano nell'essenza. La più grande diversità sta nel loro grado di plasticità: a Oristano e Pabillonis le argille sono piuttosto "corte" e tixotropiche, ad Assemini sono invece "lunghe" e, per la loro capacità di assorbire acqua, più adatte per la lavorazione al tornio veloce. Chiaramente

ciò influenza tutta la sequenza operativa e, come è norma nell'esercizio di ogni arte, la materia prima non solo offre delle possibilità, ma pone anche dei limiti che devono essere superati con metodi specifici per ottenere i prodotti desiderati. A parte tali metodi specifici, che sono quelli che caratterizzano ogni tradizione,[154] nella mia indagine ho potuto stabilire che ciascun vasaio aveva in un certo senso le proprie soluzioni tecniche dipendenti dalle proprie caratteristiche fisiche e mentali, il carattere, la situazione lavorativa e socio-economica. Nei diversi centri lo spazio per le innovazioni imposte dai nuovi tempi variava. Ad Oristano un freno al rinnovamento fu il ruolo conservatore della Società della SS. Trinità che sanzionava chi voleva rinnovarsi; a Pabillonis era la condizione lavorativa e sociale dei vasai che non incoraggiava il rischio; ad Assemini invece la maggiore libertà dei singoli e la loro relativa prosperità in un contesto dinamico e innovatore favorivano la modernizzazione. Illustrative in tal senso sono le parole di un giovane artigiano asseminese erede di una famiglia di vasai: «Io amo il mio mestiere che mi dà benessere e rispetto. Sono libero dalla fatica della preparazione della terra perché ho le macchine; non sono legato alla brocca come era mio padre, ma posso decidere io gli articoli da realizzare e da offrire ai clienti. La brocca è bella e ancora richiesta, ma nel forno elettrico prende troppo spazio e al suo posto possono starci tanti altri oggetti che si accatastano meglio e rendono di più. Anche l'uva da tavola è bella, ma rende poco, quella da vino invece è meno bella ma rende meglio. È come con i vestiti: l'uomo moderno si veste come vuole, gli antichi erano legati al costume». La conclusione è dunque che continuità e mutamenti in una tradizione sono strettamente legati ai contesti sociali e perché si verifichino delle essenziali trasformazioni nei modi di produzione, oltre alla necessità, deve essere presente anche la possibilità.


395

395. *Caffettiera con coperchio*, Pabillonis, 1908
terracotta invetriata, h 17,2 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

396. *Caffettiera con coperchio*, Pabillonis, 1908
terracotta graffita e invetriata, h 14,6 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.


396

Ringraziamenti

Uno studio come quello condotto non può portarsi a buon fine senza l'aiuto di molti: a tutti va la mia più viva riconoscenza.
Al mio collega e compagno di vita Herman Geertman devo la documentazione grafica e fotografica. Discussioni e incoraggiamento devo anche a Henk Franken, fondatore dell'Istituto di Tecnologia Ceramica dell'Università di Leiden, al collega Abraham van As e al ceramista Loe Jacobs.
Desidero ricordare i figoli oristanesi: Domenico Carta, Carmine Incani, Giovanni Manca, Efisio e Piero Pani, Giovanni Sanna; e anche i ceramisti Antonio Manis e Angelo Sciannella. A Pabillonis ricordo e ringrazio: Ausilia Piras, il marito Giuseppe Frau e la figlia Annarella; il vasaio Antonio Pinna e, inoltre, Francesco e Peppina Porcu, Dario Frau, Pinuccio Caboni, Virginia Cara, Enrico Casula, Germina Cherchi, Giovanna Frau, Giorgio Galliero, Germano Grussu, Giuseppe (Pino) Mamusa, Fernando Marroccu, Franco e Graziella Massa, Giovanni Melis, Maria Annica Melis, Assunta Montis, Angelo Murgia, Vitalia Murgia, Elisa Onali, Luigia Pia, Anna Pilloni, Antonio Pisanu, Pinuccio (Ugo) Porcu, Nicolangelo Saba, Fiorenzo Serpi, Mena Serra, Luciano Sois, Giuseppe Steri, Giovanni Vinci, le socie della "Cooperativa Ceramisti".
Ad Assemini, con affetto ricordo la famiglia Deidda: Gaetano, sua moglie Rosa Collu e i figli Giorgio, Giovanni e Teresa, Salvatore e Antonio Carboni, Efisio Carboni, Giuseppe Locci e suo padre Anton Efis, Efisio Usai, Elvio Usai, Giordano Usai, Saverio Farci e suo figlio Francesco, Vincenzo Farci, Luigi Nioi.

Note

1. La ricerca si è svolta presso il Department of Pottery Technology Faculty of Archaeology, Leiden University (Paesi Bassi) dove hanno avuto luogo le indagini archeometriche e tecnologiche sulle materie prime. I risultati dello studio sono stati regolarmente pubblicati nella rivista *Newsletter Department Pottery Technology Leiden* e, occasionalmente, altrove.

2. Per una rassegna dei principali studi di etno-archeologia ceramica vedi C. Kramer, "Ceramic ethnoarchaeology", in *Annual Review of Anthropology*, a cura di B.J. Siegel, vol. 15, Palo Alto 1985, pp. 77-102. Vedi anche P.M. Rice, *Pottery Analysis. A Sourcebook*, Chicago 1987, pp. 274-306 e *Ceramic Ethnoarchaeology*, a cura di W.A. Longacre, Tucson 1991.

3. Per una relazione sullo scavo, la storia, la problematica e gli studi sui reperti ceramici vedi H. Geertman, M.B. Annis, "San Sisto Vecchio: indagini topografiche e archeologiche", in *Roma dall'antichità al medioevo II: contesti tardoantichi e altomedievali*, a cura di L. Paroli, L. Vendittelli, Milano 2004, pp. 517-541.

4. M. Brigaglia 1976; M. Brigaglia 1987.

5. Negli ultimi decenni l'importanza di un approccio antropologico allo studio della ceramica viene messo sempre più in evidenza: A. Appadurai 1986; C.C. Kolb, "The current status of ceramic studies", in *Ceramic ecology: Current research on ceramic material*, a cura di C.C. Kolb, BAR Int. Series 513, Oxford 1989, pp. 377-421; H.L. Loney, "Society and technological control: a critical review of models of technological change in ceramic studies", in *American Antiquity*, n. 65, Washington 2000, pp. 646-668; B. Mater, M.B. Annis, "Some reflections on the meaning of pottery within landscape and settlement archaeology", in *New Developments in Italian Landscape Archaeology*, BAR Int. Series 1091, Oxford 2002, pp. 155-168. In Italia nel 1997 si è costituita a Roma l'Associazione Italiana di Etnoarcheologia con lo scopo di promuovere questi studi nelle università e in altre istituzioni coinvolte nella ricerca archeologica.

6. Cfr. P. Lemonnier, *Technological choices*, London-New York 1992. I concetti di *milieu technique* e di *technologie culturelle* furono introdotti da A. Leroi-Gourhan, *Evolution et Technique*, Paris 1943-45 e sono stati adottati e sviluppati dalla sua scuola: H. Balfet, "Ethnographical observations in North Africa and archaeological interpretation: the pottery of the Maghreb", in *Ceramics and Man*, a cura di F.R. Matson, Chicago 1965, pp. 161-177; P. Lemonnier, *Technological* cit. Esempi di studi più recenti su una problematica analoga: M.A. Dobres, *Technology and Social Agency. Outlining a Practice Framework for Archaeology*, Oxford 2000; H.L. Loney, "Society" cit.

7. Un modello sui modi di produzione da applicare allo studio della ceramica di età romana è stato sviluppato da D.P.S. Peacock (1982) e precedenti proposte si devono a H. Balfet, "Ethnographical" cit., e a S.E. van der Leeuw, "Towards a study of economics of pottery making", in *Ex Horreo*, a cura di B.L. van Beek, R.W. Brandt, W. Groeman-van Waateringe, Amsterdam 1977.

8. Un ampio quadro su Oristano e la sua provincia si trova nella pubblicazione curata da A. Oppo (*La Provincia di Oristano* 1991).

9. Il periodo al quale risale la ricerca sul campo per questo studio.

10. Nella Sardegna agro-pastorale il valore delle cose dipendeva dalla loro durata. Ciò aveva addirittura delle implicazioni etiche: pagare un alto prezzo per qualcosa destinata a rompersi come un vaso di terra sarebbe stato "immorale" (vedi B. Bandinu, G. Barbiellini Amidei 1976, p. 70). Per un genere di prima necessità come la ceramica d'uso vi era inoltre il controllo delle autorità. Si conosce una lettera del 1906 inviata dalla Società dei figoli al sindaco di Oristano nella quale si chiedeva di poter aumentare i prezzi per Oristano e i borghi. Il Comune rifiuta e pubblica un manifesto confermando i vecchi prezzi che erano uguali a quelli convenuti nel 1777 (F. Virdis, *I gremi di Oristano*, tesi di laurea, Cagliari, Università degli Studi, a.a. 1959-60, p. 59). Controversie tra autorità e vasai sui prezzi dei manufatti si conoscono anche nel Sette-Ottocento: vedi M. Marini, M.L. Ferru 2003, pp. 164-167.

11. Sono conservati gli statuti dei ferrari (1524), dei sarti (1608), dei muratori (1615), dei vasai (1692), dei falegnami (1693), degli scarpari (1721): G. Dore 1991, p. 70.

12. Sul gremio dei figoli di Oristano e il suo statuto: F. Loddo Canepa 1961, pp. 254-256; vedi anche M. Marini, M.L. Ferru 1993, pp. 130-136, 162; M. Marini, M.L. Ferru 2003, pp. 155-161. Dopo l'abolizione dei gremi nel 1864 si sentì la necessità di istituzioni sostitutive che tutelassero la produzione e continuassero l'attività assistenziale (F. Virdis, *I gremi* cit., pp. 58-59, 73-74).

13. M. Marini, M.L. Ferru 1993, p. 80 e nota 92 a p. 84; M. Marini, M.L. Ferru 2003, pp. 39-40 e nota 1 a p. 63. Precedente alla redazione dello Statuto del Gremio dei Figoli, nel 1692, è anche la testimonianza del Fara, corografo del secolo XVI, secondo il quale a Oristano si trovava un «suburbiulum figulorum ubi fiunt opera figulina» (J.F. Fara 1838, p. 73). Nel Seicento fonti d'archivio confermano l'esistenza rispettivamente di un «borgo dels congiolarios» e nel Settecento menzionano un «borgo dels alfareros» (M. Marini, M.L. Ferru 2003, p. 40 e note 9-10 a p. 63). Alla metà del secolo scorso Vittorio Angius parla del quartiere "Vasai" e di «officine tutte in fila rimpetto alla chiesa di S. Sebastiano» (V. Angius, 1833-56, s.v. *Oristano*, vol. XIII, 1845, pp. 248, 269). Negli stessi anni il Della Marmora: «I fabbricanti di queste terraglie si chiamano *congiolargius*; essi occupano un posto in uno dei sobborghi» (1860, p. 286). In merito vedi anche M. Marini, M.L. Ferru 2003, pp. 39-40 e nota 1 a p. 63.

14. Sono incline a pensare che la forte nucleazione di via Figoli rispecchiasse ancora la situazione dell'antico quartiere "Vasai" menzionato dalle fonti. Le numerose case-bottega sparse nei sobborghi potrebbero indicare una situazione di maggior libertà creatasi dopo l'abolizione del gremio nel XIX secolo (M.B. Annis 1985, "Resistance", p. 253; 1988, "Modes", pp. 53-56), tanto più che a quell'epoca il quartiere del Borgo fu oggetto di una certa attenzione urbanistica: M. Falchi, "Oristano, la traccia urbanistica", in *Oristano, la Storia le Immagini*, Oristano 1994, pp. 88-89. Ciò però dovrà essere dimostrato da opportune ricerche. Diversi documenti datanti dal periodo Sabaudio ai giorni nostri esaminati e citati da M. Marini, M.L. Ferru (2003, pp. 163-173, 175-191) tacciono in merito.

15. Il toponimo si trova nelle mappe catastali del 1849 e del 1926 conservate al Municipio di Oristano. Il Cav. Giuseppe Maria Carta (*Brevi notizie sulla città d'Oristano (in Sardegna) e le sue adiacenze*, Torino 1869; edizione anastatica, Bologna 1983, p. 55) ci dice che tali cave si trovavano appunto nella zona tra la chiesa benedettina di S. Nicolò, il Camposanto e la chiesa di S. Giovanni detto dei Fiori. Tra il 1929 e il 1949 le antiche cave furono in parte abbandonate e l'argilla si prendeva in zona Ortu Busachi dove essa era di ottima qualità. Esauriti quei terreni, nel 1949 si tornò in zona S. Nicolò, dove però la qualità dell'argilla si rivelò inferiore.

16. Ciò significa che, nonostante una crescita più che raddoppiata della popolazione sarda e un significativo incremento economico tra il 1921 e il 1941 (*Atlante della Sardegna* 1980, pp. 163-167, tavv. 52-53), il numero dei vasai rimase pressoché inalterato. Ciò può interpretarsi come stabilità della domanda, ma, visto nel quadro generale dell'Isola, si tratta piuttosto di un ristagno dell'attività che solo nel periodo bellico conobbe una certa rifioritura. Anche il fatto che secondo le antiche regole gremiali il numero degli artigiani venisse tenuto sotto controllo dalla Società che favoriva l'ammissione alla professione dei figli dei maestri e scoraggiava quella di estranei, non è forse da sottovalutare. Ancora nel 1949 in una seduta del consiglio della Società, datata 20 settembre, si delibera «dopo animata discussione» che la «tassa di mestiere» che deve pagare alla società un apprendista «non figlio di maestro» per essere ammesso all'esercizio dell'arte sia di lire 12.000 rispetto alle lire 1000 dovute da un «figlio di maestro». Anche l'Angius (1833-56, s.v. *Oristano*, vol. XIII, 1845, p. 269) parla di un numero di 30 vasai, ma la popolazione cittadina era allora di 6041 anime (censimento 1845), mentre la popolazione isolana non arrivava alle 500.000 anime (*Atlante della Sardegna* 1980, p. 163).

17. Ciò non è caratteristico di Oristano e della comunità dei vasai, è fenomeno noto nell'apprendimento di mestieri in genere nelle società pre-industriali (cfr. G. Angioni 1984). Eloquente in proposito è la confessione di un vasaio asseminese: «Quando ero bambino mio padre mi ha buttato in un mucchio di terra senza dire una parola e oggi sto ancora là cercando ogni volta di migliorare la mia tecnica e il mio lavoro». In merito vedi anche l'aneddoto citato da M.G. Da Re 1983, p. 188 nel suo lavoro sui ceramisti di Assemini.

18. Rimaneva l'uso gremiale dell'esame, seppur molto semplificato, cfr. M. Marini, M.L. Ferru 2003, p. 156.

19. L'ingobbio (*stangiu*), un'argilla bianca di cui i figoli ricoprivano le parti del vaso che dovevano poi ricevere la vetrina, veniva portato da Nurallao e spesso scambiato con vasi. La galena (*cabanza*) veniva acquistata dal "maggiorale" – nome antico gremiale rimasto ufficialmente in uso per indicare il presidente della Società – e tutti i maestri erano tenuti ad acquistarla da lui per un prezzo di poco maggiorato. Il ricavato era per la cassa della Società. Alla raccolta della selce (*pedr'e fogu*) – altro ingrediente base della vetrina – pensava ciascun maestro nei mesi invernali di inattività.

20. L'"invidia" sembra una caratteristica delle società contadine in genere, come risulta dalla vastissima letteratura antropologica in merito. Un compendio della discussione sulle cause del fenomeno con riferimento al gruppo sociale dei vasai si trova in D.A. Papousek, *The peasant-potters of Los Pueblos; stimulus situation and adaptive processes in the Mazahua region in Central Mexico*, Assen 1981.

21. D.P.S. Peacock 1982, pp. 38-43.

22. D.P.S. Peacock 1982, p. 31.

23. Commenti noti e spesso citati sono, nell'Ottocento, quelli di V. Angius 1833-56, s.v. *Oristano*, vol. XIII, 1845, p. 269; A. Della Marmora 1860, p. 286. Nel Novecento A. Imeroni 1928, p. 57; G.U. Arata, G. Biasi 1935, p. 96, parlano di arretratezza di tecniche e di rozzezza dei manufatti. Una rassegna dei commenti di autori italiani e stranieri dal XVI al XX secolo sull'arte ceramica oristanese si trova in M. Marini, M.L. Ferru 2003, pp. 257-269.

24. Basterà citare in merito, a mo' di esempio, gli ormai classici R. Hampe, A. Winter, *Bei Töpfern und Töpferinnen in Kreta, Messenien und Zypern*, Mainz 1962; R. Hampe, A. Winter, *Bei Töpfern und Zieglern in Süditalien, Sizilien und Griechenland*, Mainz 1965 e J.L. Combès, A. Louis, *Les Potiers de Djerba*, Tunis 1967. Studi più recenti sono: R. Vossen, *Töpferei in Spanien*, Hamburg 1972; R. Vossen, N. Seseña, W. Köpke, *Guía de los alfares de España*, Madrid 1981; N. Cuomo di Caprio, *Ceramica rustica tradizionale in Puglia*, Galatina 1982; R. Vossen, *Reisen zu Marokkos Töpfern*, Hamburg 1990; R. de Sousa Martins, *A cerâmica modelada feminina dos Açores*, Cascais 1999; G. London, *Töpfrei auf Zypern damals-heute. Traditional Pottery in Cyprus*, Mainz am Rhein 1990; I. Ionas, *Traditional Pottery and Potters in Cyprus. The disappearance of an ancient craft industry in the 19th and 20th centuries*, Aldershot 2000.

25. Ovviamente questa non fu l'unica causa del declino dell'arte. La situazione è come sempre assai più complessa e sfumata e in ogni caso da situare nell'intero contesto sociale. Vedi in proposito l'analisi fornita in M.B. Annis 1985, "Ethnoarchaeological", pp. 72-89.

26. La foggiatura dei vasi al tornio veloce esige, come è noto, oltre a un periodo di apprendimento della tecnica, anche un continuo esercizio, grazie al quale è possibile mantenere e sviluppare quegli automatismi motori che garantiscono il rendimento, cioè una foggiatura celere dei manufatti. Si vedano in merito, per esempio, gli articoli di H. Balfet, "A propos du tour de potier, l'outil et le geste technique", in *L'homme hier et aujourd'hui. Recueil d'etudes en homage à André Leroi-Gouran*, Paris 1973; 1984. Una profonda indagine etnoarcheologica su questo aspetto condotta in India (V. Roux, *The potter's wheel. Craft specialization and technical competence*, Oxford-New Delhi-Bombay-Calcutta 1989) dimostra che, non solo non tutti gli individui hanno le doti fisiche adatte all'uso efficace del tornio veloce, ma anche che in ogni caso l'uso di questo strumento esige dedizione e continuo esercizio. Ciò implica un ambiente sociale nel quale deve esserci lo spazio economico necessario al mantenimento di artigiani specialisti.

27. Gli strumenti usati erano il piccone (*piccu*) per la cavatura, e la cesta (*crobi de cadrilloî*) per la raccolta dell'argilla cavata. La pala a lama larga (*marroî ladu*) si usava per la spargitura e la frantumazione delle zolle. Cfr. per questo tipo di cavatura J.L. Combès, A. Louis, *Les Potiers* cit., pp. 35-36.

28. Il nome *terr'e coru* indica appunto che questa stava nel cuore del sedimento; *srebestia* significa invece che tale argilla "selvatica" era difficile da domare: le nostre indagini di laboratorio (M.B. Annis, L. Jacobs 1986) hanno dimostrato che essa non può essere usata da sola a causa di un ritiro eccessivo in asciugatura e cottura. Tuttavia, se aggiunta in giuste quantità, quest'argilla, essendo grassa (*drucci*), poteva essere un buon correttivo di quella di base che spesso era troppo magra. La terra *arenosa* era, come dice il termine, ricca di sabbia finissima. Anch'essa veniva usata come correttivo per ottenere dei miscugli più adatti alla manifattura di certi prodotti.

29. Questa operazione particolarmente faticosa (cfr. R. Hampe, A. Winter, *Bei Töpfern und Zieglern* cit., p. 27, fig. 16) fu eliminata quando, alla fine degli anni Trenta, le fosse furono sostituite con vasche di cemento.

30. L'argilla oristanese era tixotropica (per la definizione di questo termine vedi p. 242 e nota 106), una proprietà che essa condivideva, sebbene in grado assai inferiore, con l'argilla di Pabillonis. A causa di questa caratteristica essa diviene presto "collosa" e per ridarle la giusta consistenza deve essere lavorata energicamente poco prima di essere modellata. La tornitura dei vasi deve inoltre avvenire usando una minima quantità d'acqua e con rapidità.

31. Cfr. J.L. Combès, A. Louis, *Les Potiers* cit., p. 49; R. Hampe, A. Winter, *Bei Töpfern und Zieglern* cit., tavv. 1, 4.

32. La letteratura sul tornio veloce (tipi e funzionamento) è vasta. Lo studio di V. Roux (*The potter's wheel* cit.) è un'ampia trattazione che menziona anche studi precedenti. Proprietà essenziali del tornio veloce sono lo sviluppo di sufficienti forza centrifuga, momento d'inerzia e la rotazione regolare. Di particolare impegno per il torniante è la fase iniziale in cui egli deve vincere l'inerzia dello strumento e contemporaneamente centrare l'argilla. Il tornio usato dai figoli oristanesi fino al secondo dopoguerra era, come si è detto, assai rudimentale. Nonostante ciò, neanche nel periodo bellico in cui il lavoro fu intensissimo si pensò di adottare un tornio più evoluto. Ciò avvenne soltanto dopo la seconda guerra mondiale sebbene non solo il tornio metallico con cuscinetti a sfera, ma addirittura quello elettrico, fossero noti in Sardegna dalla seconda metà degli anni Venti (M.G. Da Re 1983, p. 178; M. Marini, M.L. Ferru 1993, pp. 215-221). Sulle possibili cause per cui innovazioni tecnologiche possono essere accolte o respinte esiste una vasta letteratura antropologica. Classico in merito è il lavoro dell'antropologo statunitense G.M. Foster, "The sociology of pottery: questions and hypotheses arising from contemporary Mexican work", in *Ceramics and Man* cit. Più recenti alcune importanti considerazioni di D. Arnold che sono basate su un vasto numero di ricerche (1985, pp. 202-224) e di D. Papousek ("Technological change as social rebellion", in *What's New? A Closer Look at the Process of Innovation*, a cura di S.E. van de Leeuw e R. Torrence, London 1989, pp. 140-166).

33. *Su arraidori* era la verga che si passava sulle misure per aridi per livellare il contenuto. In questo modo si misurava *arrasu*, cioè raso all'orlo. Si poteva anche misurare *a cuccuru*, cioè con la misura colma a monticello (vedi G. Angioni 1976, pp. 131-135).

34. Sulla costruzione del forno tradizionale e sulle modifiche che esso subì e in quali circostanze vedi M.B. Annis 1985, "Resistance", p. 247.

35. Il verde si otteneva con la ramina (*iscatta de arramini*), fornita in passato dai ramai di Isili, il bruno con la ferraccia (*iscatta de ferru*), fornita dai fabbri. L'ingobbio (*stangiu*) era un'argilla chiara di Nurallao che aveva un'ottima compatibilità con quella oristanese (M.B. Annis, L. Jacobs 1986, pp. 76-78). Questa si scioglieva in acqua, si filtrava due volte attraverso un crivello di giunco (*cibiru*) e la giusta densità si giudicava a occhio provandola sulla mano o su un coccio. La galena (*cabanza*), solfuro di piombo, veniva invece dalle miniere di Monteponi o da quelle di Montevecchio, l'ultima era preferita. Dopo l'abolizione della cooperativa essa fu sostituita dal minio, ossido di piombo, che si acquistava nei negozi cittadini. La composizione della vetrina (*ammestu-ramentu*) constava di tre parti di galena (o minio) e una parte di silice (*perd'e fogu*) a cui si aggiungevano i colori e come collante si usava la farina di frumento lungamente bollita in acqua (*acqua de scetti*). L'argilla di Oristano rigettava gli smalti, come hanno sempre affermato i vasai e come hanno dimostrato alcuni esperimenti da noi fatti in laboratorio.

36. Di queste stesse specialità parlano sia l'Angius (1833-56, s.v. *Oristano*, vol. XIII, 1845, p. 269) che il Della Marmora (1860, p. 286). Nel periodo da me considerato la produzione delle tegole aveva luogo nella vicina Silì. Nella fabbrica fondata da Diego Contini, che prosperò nei primi anni del secolo, si fabbricavano tegole e specialmente mattoni. Nel 1926 sorse a Oristano un'industria meccanica di laterizi che fu iniziativa lombarda, finanziata con capitali lombardi.

37. Cfr. M. Marini, M.L. Ferru 1993, pp. 224-232.

38. Anche M.G. Da Re 1983, p. 179, cita quest'uso per la brocca ornata. Cfr. M. Marini, M.L. Ferru 1993, p. 227.

39. La trattazione non può qui essere completa. Per una esposizione più ampia vedi M.B. Annis 1985, "Ethnoarchaeological".

40. Su questa reazione chimica vedi particolarmente M.B. Annis 1984, pp. 36-38 e M.B. Annis 1985, "Ethnoarchaeological". Per assolvere queste due funzioni i vasi da acqua oristanesi vengono considerati dai consumatori di gran lunga i migliori. Contro gli urti e l'usura invece si prediligevano i prodotti asseminesi.

41. La problematica dell'acqua in Sardegna è da anni oggetto di studi di varia natura e comprende un'ampia letteratura. Qualche esempio: M. Le Lannou 1941, pp. 27-56; *Atlante della Sardegna* 1980, pp. 226-248, tavv. 72-73; G. Angioni, A. Sanna 1988, pp. 101-112.

42. D.E. Arnold 1985, pp. 1-19, 225-237; D.E. Arnold, *Ecology and ceramic production in an Andean community*, Cambridge 1993, pp. 236-240.

43. Cfr. *Le opere e i giorni* 1982, fig. 218; V. Mossa 1957, p. 70; G. Angioni 1976, tav. 23, p. 187.

44. M.G. Da Re 1990, pp. 101-105.

45. A Seneghe, paese del Montiferru, nell'ordine prescritto per trasportare il corredo alla casa dei promessi sposi, le brocche stavano al primo posto, precedute solo da alcune offerte squisitamente simboliche di un canestro con del grano, un bicchiere di vino e una gallina bianca pronta a far l'uovo. Un analogo corteo è testimoniato ad Arbus dove le brocche venivano inghirlandate di fiori di pervinca, erba connessa a riti propriziatori della pioggia (A. Cuccu 2003, p. 17, note 11-12).

46. Si pensi alle mostre nazionali e internazionali alle quali dall'Ottocento a oggi i vasai oristanesi parteciparono esponendo generalmente questo genere di prodotti (cfr. M. Marini, M.L. Ferru 1993, pp. 198, 201, 212; M. Marini, M.L. Ferru 2003, pp. 175-226).

47. Le regioni particolarmente servite, quelle cioè dove la distribuzione era regolare e intensa erano, fino al dopoguerra, oltre al Campidano settentrionale e centrale, parte dell'Iglesiente, la Marmilla, il Sarcidano, il Mandrolisai, la Barbagia, il Nuorese, il Montiferru, la Planargia, il Marghine, il Goceano, il Logudoro e il Sassarese.

48. Indicativo il fatto che per alcune zone, servite generalmente da Assemini, Oristano producesse una forma di barilotto, *frascu a fundu ladu*, che riproduceva la forma del *frascu* asseminese.

49. Per un'analisi approfondita delle serie e per il loro significato nella classificazione dei vasi, vedi M.B. Annis 1985, "Ethnoarchaeological", pp. 58-69.

50. La razionalizzazione della produzione trova dei significativi paralleli in analoghe manifatture contemporanee spagnole, che anche dal punto di vista morfologico e delle tecniche mostrano delle strette analogie con la produzione sarda. Vedi, per esempio, J. Llorens Artigas, J. Corredor-Matheos, *Cerámica popular española actual. Spanish folk ceramics of today*, Barcelona 1974; R. Vossen, *Töpferei* cit.; R. Vossen, "Prinzipien der Benennung sowie Bewertungsysteme spanischer Gebrauchskeramik", in *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg*, vol. 4, Bonn 1974; R. Vossen, N. Seseña, W. Köpke, *Guìa* cit.; R. Vossen, "Towards building models of traditional trade in ceramics: case studies from Spain and Morocco", in *The Many Dimensions of Pottery. Ceramics in Archaeology and Anthropology*, a cura di S.E. van der Leeuw, A.C. Pritchard, Amsterdam 1984. Le ricerche di Marini e Ferru riconducono infatti nomi e forme della terracotta sarda a tradizioni catalane (M. Marini, M.L. Ferru 1993, p. 207; M.L. Ferru, "I figoli oristanesi dal XVI al XX secolo", in *La ceramica* 1995).

51. Ricerche condotte in collaborazione con L. Jacobs, ceramista addetto alle ricerche di laboratorio presso l'Istituto di Tecnologia Ceramica dell'Università di Leiden (M.B. Annis, L. Jacobs 1986) e col geologo Geerten Blessing (M.B. Annis 1996-97). Sugli obiettivi e i metodi di ricerca dell'Istituto vedi: H.J. Franken, "Scope of the Institute's research work. A short introduction", in *Newsletter Department Pottery Technology University of Leiden*, vol. 1, Leiden 1983; L. Jacobs, "A summary of the research methods", in *Newsletter* cit.; A. van As 1984; A. van As 1992.

52. M.B. Annis, L. Jacobs 1986, pp. 70-76. Gli studiosi Marini e Ferru, basandosi su una precisa descrizione del 1885 e su alcune immagini dell'epoca, deducono un cambiamento nella forma della brocca oristanese che ebbe luogo negli ultimi anni dell'Ottocento (M. Marini, M.L. Ferru 1993, p. 187 e figg. 116, 120 e 132; M. Marini, M.L. Ferru 2003, pp. 176-178). La forma allungata e spigolosa, ancora in uso per quasi tutto il secolo XIX, ben si addiceva alle proprietà dell'argilla descritte sopra per cui il problema maggiore, come si è detto, era l'allargamento del ventre.

53. Negli ultimi anni non potendo più cavare personalmente l'argilla per mancanza di aiuti, alcuni vasai utilizzavano argilla proveniente da scavi effettuati in cantieri edilizi.

54. M.B. Annis 1985, "Ethnoarchaeological", pp. 83-88.

55. A. Cuccu 2003, pp. 29-35.

56. Si tratta di Raffaele (noto Liccu) Cau e di Giovanni Sanna.

57. Indicativo per questa mentalità intraprendente è che Giovanni Sanna non era figlio di un vasaio, ma di un commerciante.

58. Oggi la società "Ceramiche Manis" assieme ai figli che lo hanno seguito nell'arte.

59. A. Cuccu 2003, p. 14.

60. A. Cuccu 2003, p. 14.

61. M.L. Ferru 1999.

62. B. Casagrande, "Oristano: dalle botteghe artigiane all'istituzione delle scuole di istruzione artistica", in *La ceramica* 1995; A. Cuccu 2003, p. 144; M. Marini, M.L. Ferru 2003, pp. 215-217.

63. A. Cuccu 2003; *Il tornio di via Figoli* 2005.

64. Sul cambiamento nelle relazioni uomo-oggetto nelle ultime generazioni vedi B. Bandinu, G. Barbiellini Amidei 1976, pp. 93-106. Sul significato e il ruolo dell'arte popolare nella società industriale e postindustriale da un punto di vista socio-antropologico vedi A. Giarrusso 2002-03.

65. Nel 2001, per richiesta del Comune, Oristano ha ottenuto dal Ministero dell'Industria, del Commercio e dell'Artigianato l'attestato di "zona di affermata tradizione ceramica" al fine di tutelare col marchio di "ceramica artistica e tradizionale" sia le ceramiche prodotte secondo i canoni del proprio "patrimonio storico e culturale", sia quelle realizzate secondo "innovazioni ispirate alla tradizione" (M. Marini, M.L. Ferru 2003, pp. 227-229).

66. M. Le Lannou 1941, pp. 240-247, tav. XXIV A. Alla fine degli anni Settanta del Novecento l'industria chimica entra a far parte dell'economia del paese.

67. Questa argilla grassa viene denominata *sapoi santu* e veniva utilizzata per il bucato in mancanza di sapone e anche per curare certe irritazioni della pelle, specie dei bambini.

68. V. Roux, *The potter's wheel* cit. Vincenzo Farci considerava di non possedere queste doti fisiche e nella sua manifattura affidava la modellazione di grandi forme a tornianti dotati per questo lavoro.

69. Cfr. più avanti p. 242 e nota 106.

70. M.B. Annis 1996-97.

71. *Sa fregua* è un tipo di pasta, una sorta di cuscus.

72. M.G. Da Re 1983, p. 179.

73. *Pani tradizionali arte effimera in Sardegna*, a cura di A.M. Cirese, Cagliari 1977; *Pani* 2005.

74. L'antropologa M.G. Da Re (1983) descrive con precisione la tecnica di manifattura e gli strumenti del lavoro dei vasai asseminesi aggiungendo delle interessanti riflessioni di tipo socio-antropologico.

75. I migliori aiutanti erano conosciuti e nei laboratori ci si disputava il loro aiuto.

76. La produzione giornaliera del vasaio asseminese è sensibilmente superiore a quella dell'oristanese: in una giornata di circa 10 ore di lavoro, un bravo torniante asseminese riusciva a modellare dalle 80 alle 100 brocche da 5 (capacità 18 litri), mentre il torniante oristanese faceva 60 brocche da 30 (capacità 15 litri).

77. Quanto descritto per la preparazione della terra è basato unicamente sulle testimonianze dei figoli. Alla fine degli anni Settanta-inizio Ottanta la preparazione della terra era già completamente affidata alle macchine (vedi oltre e M.G. Da Re 1983).

78. M.G. Da Re 1983, p. 187.

79. M.G. Da Re (1983) presenta nel suo articolo un'assonometria del forno asseminese con la terminologia delle diverse parti (p. 181, fig. 248) e una precisa descrizione del procedimento della cottura (p. 188). Il forno asseminese è molto simile a quello di Pabillonis quando quest'ultimo era ancora scoperto. I vasai di Assemini considerano "primitivo" il forno oristanese perché non ha una camera di cottura fissa. La grata "a ragno", che ho potuto ancora documentare a Oristano, era quella originale in tutt'e tre i centri e fu dovunque modificata perché causava troppe perdite.

80. M. Marini, M.L. Ferru 1990.

81. M.G. Da Re (1983, p. 178) riporta un'affermazione di Dionigi Scano contenuta nella presentazione dell'opera di Federico: «La ceramica in Sardegna non ha tradizioni alle quali possano ispirarsi i nostri artisti».

82. A. Cuccu 2003, pp. 55-74.

83. Cfr. V. Angius 1833-56, s.v. *Assemini*, vol. I, 1833; s.v. *Decimomannu*, vol. VI, 1840.

84. M. Marini, M.L. Ferru 1993, pp. 202-203.

85. D.P.S. Peacock 1982, pp. 3, 38-42.

86. Suppongo si tratti, come sempre, di capibottega, quindi in questo numero non sono comprese le famiglie e gli aiutanti e apprendisti. In un paese di circa 4000 abitanti si può parlare di *village industry* (S.E. van der Leeuw, "Towards" cit.).

87. Ho spesso sentito dire dai vasai asseminesi che i loro colleghi oristanesi erano "poveri".

88. D.P.S. Peacock 1982, pp. 3, 31.

89. D.P.S. Peacock 1982, pp. 9, 43-46.

90. In certi paesi, per esempio San Vito nel Gerrei, queste erano considerate porta sfortuna.

91. Nel 1973 l'ultimo vasaio, Antonio Pinna, chiudeva bottega.

92. Negli anni Venti del secolo scorso il numero degli abitanti era di circa 1800 anime; negli anni Trenta oscillava tra 1900-2000; nel 1951 era di 2539; nel 1967 di 2674; nel 1971 di 3100 e così ancora nel 1984.
Notizie generali sulla litologia del Campidano si trovano in G. Pecorini 1971, pp. 9-11 e R. Exel 1986.
I lavori di bonifica comprendenti un'area di 34.290 ettari di territorio iniziarono nel 1934 e furono completati dopo la guerra. Una delle opere fu la canalizzazione dei corsi d'acqua che in tempi di piena straripavano procurando danni al paese: M. Le Lannou 1941, pp. 311-314; A. Terrosu Asole 1982, pp. 69-72.

93. M. Le Lannou 1941, pp. 188-199. Il significato che l'arte dell'intreccio e l'industria ceramica avevano per la comunità risulta tra l'altro da una serie di documenti conservati nell'archivio comunale datanti a partire dall'inizio del secolo XIX: D. Frau 1979-80, pp. 149-162, 400-446. Fino a questo momento non si dispone di notizie d'archivio precedenti l'inizio del XIX secolo né di dati archeologici. Le diverse delibere comunali citate dal Frau indicano tuttavia una produzione organizzata e sviluppata per agire su un largo mercato esterno. Non si esclude pertanto che più ampie ricerche storiche e archeologiche possano fornire ulteriori dati su questa attività ceramica in un passato più lontano.

94. I vasi da fuoco di Pabillonis non solo resistevano al calore, ma, se trattati con cura, duravano a lungo: una pentola di media capacità (3-4 litri) usata quotidianamente poteva durare fino a dieci mesi e, eccezionalmente, un anno. Più normale era però una durata di sei mesi circa.

95. Le analisi si sono svolte presso l'Istituto di Tecnologia Ceramica (Department of Pottery Technology) della Facoltà di Archeologia dell'Università di Leiden (Paesi Bassi), e sono frutto di una collaborazione dell'autrice col ceramista Loe Jacobs ed il geologo Geerten Blessing. Al primo si devono gli esperimenti sulle materie prime, al secondo un'indagine al microscopio ottico polarizzatore delle sezioni sottili di alcuni frammenti di vasi provenienti da Oristano, Pabillonis e Assemini. Sui metodi e i risultati vedi M.B. Annis, L. Jacobs 1989-90; M.B. Annis 1996-97.

96. Nel 1977, quando feci la prima visita a Pabillonis, il grande laboratorio di Giuseppe Piras aveva cessato l'attività da 10 anni (1967) e il piccolo laboratorio di Antonio Pinna da quattro (1973).

97. I campioni furono procurati da Giuseppe Frau, il quale a suo tempo era stato aiutante del suocero Giuseppe Piras, e da Antonio Pinna, ultimo vasaio di Pabillonis. Ausilia Piras, moglie del Frau, era stata in gioventù aiutante del padre e aveva imparato l'arte del tornio. Le sue precise informazioni sono state molto importati per la ricerca.

98. M.B. Annis, L. Jacobs 1989-90.

99. Tipo, grandezza, forma e frequenza di minerali e rocce costituenti il contenuto non plastico delle argille, sono dati indicativi sia per quanto riguarda la geolitologia della regione, sia per le proprietà artigianali delle materie prime (in particolare: preparazione, formazione, essiccatura e cottura), sia per la funzione dei vasi.

100. Dominano i quarzi, i feldspati e le miche e accessoriamente sono presenti basalto, concrezioni di ossido ferrico e rocce scistose; dal punto di vista qualitativo sono presenti gli stessi minerali che si riscontrano nelle argille oristanesi e asseminesi (vedi M.B. Annis 1996-97, pp. 105-107). Allo stato grezzo le terre di Pabillonis mostravano una notevole percentuale di inclusi la cui granulometria troppo elevata (2 mm fino a eccezioni di 4,50 mm) era una proprietà negativa sia per la manifattura che per la funzione dei prodotti. La totale assenza di granuli calcarei riscontrata sia nel materiale grezzo che nei manufatti di Pabillonis si deve all'estrema cura con cui i vasai o gli addetti alla cavatura della terra evitavano rigorosamente le zolle che contenevano calcare (*pedra de moi*) per paura dei famigerati "calcinelli" che avrebbe danneggiato le stoviglie. Sulla decomposizione del carbonato di calcio in cottura e gli effetti sui vasi vedi O.S. Rye, "Keeping your temper under control: materials and manufacture of Papuan pottery", in *Archaeology and Physical Anthropology in Oceania*, vol. 11, Sydney 1976, pp. 106-137; P.M. Rice, *Pottery* cit., p. 98.

101. Si tratta di argille secondarie, come tali ricche di impurità, alle quali l'ossido di ferro conferisce loro il tipico colore rossiccio. Per le proprietà di questo tipo d'argilla vedi P.M. Rice, *Pottery* cit., pp. 5, 82, 86, 106, 400; D. Rhodes, *Clay and glazes for the potter*, Philadelphia 1973, p. 22.

102. Nella letteratura archeologica ed etnografica vengono descritti esempi di centri specializzati nella produzione di determinati manufatti per i quali la presenza di materie prime con delle proprietà eccezionali fu fattore decisivo, anche se non unico, per la specializzazione. Citerò qualche esempio: A.O. Shepard, "Rio Grande glaze-paint pottery: a test of petrographic analysis", in *Ceramics and Man* cit., pp. 62-87; D.E. Arnold, "Ethnomineralogy of Ticul, Yucatan potters: etics and emics", in *American Antiquity*, n. 36, Washington 1971, pp. 20-40; D.P.S. Peacock 1982, pp. 98-103.

103. Il degrassante era composto in massima parte di materiale non plastico e, in misura minore, di argilla. Il materiale non plastico ha un contenuto mineralogico qualitativamente uguale a quello dell'argilla di base, ma con una granulometria più ridotta e una percentuale di mica notevolmente più alta. Sulle pareti della *domu de sa terr'e pistai* riscontravo ancora dopo anni tracce abbondanti di polvere di questo materiale.

104. La proporzione 80:20 è precisa e pienamente convalidata dai nostri esperimenti: M.B. Annis, L. Jacobs 1989-90, pp. 118-120. Più approssimativa è invece la proporzione espressa in carri di materiale: 15 carri di argilla e 2 di degrassante uguale alla provvista stagionale di un piccolo laboratorio. C'è da dire però che quest'ultimo rapporto è espresso in volume e che le due sostanze sono di struttura assai diversa.

105. La presenza di granuli di dimensioni superiori a 1 mm rende ovviamente difficoltosa la tornitura di pareti sottili al tornio veloce e inoltre quarzo e selce alla temperatura di 573 °C si dilatano considerevolmente per restringersi poi in raffreddamento alla stessa temperatura con pericolo di crepature nel vaso (L. Jacobs, "A summary" cit.).

106. Per tixotropia vedi: R.W. Grimshaw, *The chemistry and physics of clays and allied ceramic materials* (IV ed.), New York 1980, pp. 473-475; F. Hamer 1983, p. 295; G. Bronitsky 1986.

107. Dei setacci a maglie più strette sarebbero stati più efficaci nell'eliminazione dei granuli, ma avrebbero molto rallentato la setacciatura e perciò probabilmente non vennero adottati (Cfr. O.S. Rye, *Pottery technology: principles and reconstruction*, Washington 1981, pp. 17, 36-37). L'aggiunta di alcali solubili (per esempio cenere di legna) all'acqua avrebbero potuto ovviare all'inconveniente della tixotropia agevolando la preparazione dell'impasto, ma evidentemente questo accorgimento non era noto a Pabillonis.

108. Nel dopoguerra (1948) il tornio ligneo fu sostituito da quello metallico.

109. La ceramica è un cattivo conduttore di calore. Con pareti sottili questa proprietà negativa viene attenuata.

110. Il vasaio Giuseppe Steri quando lavorava nella bottega Massa-Marroccu (cfr. il contributo di D. Frau in questo volume) usava solamente filo di rete da pescatore, l'unico che secondo lui gli permetteva di tagliare orizzontalmente il manufatto.

111. Specie nella stagione umida i vasi si mettevano ad asciugare in prossimità del forno per sfruttarne il calore.

112. La vetrina era una miscela di silice (pietra focaia) e minio (ossido di piombo) in soluzione di acqua di crusca che fungeva da collante. La silice si pestava nel mortaio e poi si passava attraverso un setaccio di seta. Fino agli anni Trenta al posto del minio si usava la galena (solfuro di piombo) che doveva essere pestata nel mortaio e setacciata come la silice. L'inalazione di entrambe le polveri era dannosa alla salute. La miscela era in proporzione 2 (minio): 1 (silice), ma si conoscevano miscele più "magre", cioè con meno minio, e più "grasse", usate rispettivamente per casseruole e pentole.

113. La durata delle due fasi di cottura e la quantità di legna necessaria dipendevano dalle misure del forno. Secondo le informazioni raccolte, *s'iscottadura* durava dalle 4 alle 6 ore e *sa cottura* dalle 8 alle 12 ore. La capienza del forno grande del laboratorio Piras era di circa 4,50 m^3, quella del piccolo di circa 3 m^3. In un forno grande ci stavano da 150 a 180 serie di 4 pezzi (600-720 pezzi), in uno medio-piccolo da 100 a 120 serie (400-480). Prima che il forno si potesse scaricare dovevano passare circa 24 ore.

114. Negli anni Ottanta del Novecento numerosi furono gli studi e gli esperimenti, in particolare da parte di archeologi e archeotecnologi statunitensi, sulle proprietà che favoriscono la resistenza al fuoco di manufatti ceramici. Studi fondamentali furono: O.S. Rye, "Keeping" cit., R.W. Grimshaw, *The chemistry* cit., pp. 934-943; D. Braun 1983; V. Steponaitis, "Technological studies of prehistoric pottery from Alabama: physical properties and vessel function", in *The Many Dimensions of Pottery* cit., pp. 79-127; G. Bronitsky, R. Hamer 1986. Presso l'Istituto di Tecnologia Ceramica di Leiden si condussero contemporaneamente le ricerche sul materiale di Pabillonis e quelle di Josine Schuring (J.M.

Schuring, "The Roman, Early Medieval and Medieval coarse kitchen ware from the San Sisto Vecchio in Rome", in *Babesch*, vol. 61, Leiden 1986, pp. 158-207) sul materiale archeologico di San Sisto Vecchio in Roma.

115. Il deterioramento del materiale sopraggiunge molto prima: P.M. Rice, *Pottery* cit., p. 407.

116. Le lamelle di mica hanno delle iridescenze argentate o dorate. Dean Arnold (*Ecology* cit., pp. 73-80) in Perù constatava una situazione analoga: i vasai cercavano argille "con particelle dorate" per ottenere vasi resistenti al fuoco.

117. Mica è nome generico di un gruppo di silicati alcalini molto diffusi in natura i quali, essendo ricchi di alluminio, hanno qualità refrattarie, vedi M.B. Annis, L. Jacobs 1989-90, p. 120.

118. Ciò fu dimostrato dai nostri esperimenti che trovavano poi riscontro in quelli di M.B. Schiffer, "The influence of surface treatment on heating effectiveness of ceramic vessels", in *Journal of Archaeological Science*, vol. 17, San Diego 1990, pp. 373-381. La miscela usata a Pabillonis aveva un'ottima compatibilità con la parete dei vasi.

119. *Cabiddada* non indica sempre una serie di quattro pezzi: vedi oltre al paragrafo *Unità di vendita*. Quanto al significato del termine, secondo V. Porru (1832) il termine *cabiddada* significherebbe *grandu cantidadi de alguna cosa*, o semplicemente *cantidadi*. Il termine latino *capitatio*, da cui potrebbe derivare il termine sardo, indica il diritto annonario per ogni capo di bestiame di proprietà pubblica. Devo questa piccola ricerca sul termine a Herman Geertman che ringrazio.

120. Usata in genere per bollire il latte o fare il caffè. Si faceva su ordinazione, spesso per corredi di nozze, decorandola con semplici motivi graffiti e invetriandola anche all'esterno in omaggio alla sposa. Era molto ambita dalle venditrici che la vendevano bene alla famiglia.

121. Gli informatori riferiscono di pentole che arrivavano in Sardegna, specie sul mercato di Cagliari, dalla Sicilia o da Savona e resistevano ai nuovi metodi di cottura. Piras e Caboni, i capibottega dei due grandi laboratori, si recarono a Savona per vedere come si facevano le pentole in quel luogo. Dalle descrizioni suppongo si trattasse di vasellame prodotto ad Albisola (cfr. M. Marini, M.L. Ferru 1993, p. 188, fig. 143).

122. Queste, per poter essere utilizzate ovviando all'eccessiva porosità dei vasi (vedi sopra), dovevano essere esposte nel forno a temperature che portassero l'argilla quasi al punto di fusione. Per i vasi da acqua Pabillonis si serviva dei prodotti oristanesi (spesso scambiati con pentole) e, più tardi, di quelli asseminesi che però venivano assai meno apprezzati.

123. Alla tav. IV vengono raffigurati schematicamente gli sviluppi registrati in questi anni a Pabillonis e qui appresso esposti. La produzione annuale dei vasi è stata calcolata in base al numero totale di ore effettivamente impiegate al tornio ogni anno e in base alla formazione giornaliera di vasi al tornio, le quali variano da una officina all'altra in relazione al modo di produzione. I risultati ottenuti sono poi stati confrontati col contenuto medio dei forni e la frequenza delle cotture. L'inevitabile approssimazione dei risultati varia tra 100% ± 8%.

124. Il numero dei laboratori è uguale a quello registrato nel 1850, ma inferiore ai 20 laboratori del 1837 (cfr. D. Frau in questo volume).

125. A Pabillonis un torniante, qualificato come "figolo", modellava in otto ore di lavoro 60 pezzi, ossia 15 serie di 4 pezzi. Spesso però la giornata non era di sole otto ore e la produzione poteva arrivare a un massimo di 80 pezzi al giorno (10 *cabiddadas* da 8 pezzi).

126. Il modello sui modi di produzione è di D.P.S. Peacock 1982, pp. 6-11, particolarmente pp. 9, 38-43. S.E. van der Leeuw, "Towards" cit., definisce questo modo di produzione "village industry", un tipo di attività non singola ma che coinvolge una notevole parte del villaggio.

127. Nel 1921 la densità abitativa dell'Isola era di 36 anime per km² contro una media di 135 nella Penisola. La popolazione attiva era allora costituita per circa il 60% di pastori e contadini i cui modi di vita erano considerati "arcaici": M. Le Lannou 1941, pp. 276-289; M. Brigaglia 1976, pp. 313-321. I dati sulla popolazione (numeri, densità e variazioni) provengono in massima parte da *Atlante della Sardegna* 1980, vol. II, pp. 163-167, tavv. 52-54; pp. 188-198, tavv. 63-65; pp. 207-214, tav. 69.

128. A questo proposito è importante sottolineare che l'aumento della popolazione della Sardegna da 859.000 anime nel 1921 a 1.036.000 nel 1936, non fu dovuto a una crescita delle nascite, ma piuttosto a una diminuzione dei decessi. Se a ciò si aggiunge la politica governativa che ostacolava l'emigrazione e stimolava i matrimoni, si arriva a una crescita considerevole di nuclei familiari i quali avevano inoltre un tenore di vita più alto che nel passato. In Sardegna tradizionalmente ogni famiglia costituisce un nucleo indipendente.

129. Cfr. per situazioni analoghe R. Hampe, A. Winter, *Bei Töpfern und Zieglern* cit., p. 73; N. Cuomo di Caprio, *Ceramica* cit., pp. 313-314; D.P.S. Peacock 1982, p. 39.

130. D.P.S. Peacock 1982, pp. 9-10.

131. D.P.S. Peacock 1982, pp. 8-9. Per un'analisi più completa sul grado di resistenza delle forme organizzative in contesti che si trasformano vedi M.B. Annis 1985, "Ethnoarchaeological".

132. Queste furono ordinate e sistematicamente analizzate da H. Geertman, archeologo e esperto nello studio di antiche fonti: vedi M.B. Annis, H. Geertman 1987, pp. 171-188.

133. L'amministrazione meno incompleta è quella dei 28 mesi dal gennaio 1941 all'aprile 1943.

134. Le misure prese dall'amministrazione comunale per proteggere gli interessi degli abitanti del paese nel XIX secolo (D. Frau 1979-80, p. 445) rimasero evidentemente sempre in vigore.

135. Dal 1930 al 1941 nell'amministrazione del Piras figurano fatture rilasciate a sette donne e a nove uomini, venditori ambulanti di modesto calibro. Ciò, oltre al fatto che presumibilmente le fatture non venivano in genere rilasciate per piccole quantità di merce, si deve anche alla preferenza di questi commercianti per i laboratori più piccoli dove il contatto col vasaio era più diretto e anche il pagamento in natura più facile. Negli anni 1942-44 queste categorie spariscono dall'amministrazione: solo i grossisti Francesco Fanari e, dopo la morte di Battista nel 1936, Francesco Montis continuano a comparire assieme a parecchi grossisti e negozianti forestieri. I nomi di 3 donne e 7 uomini venditori ambulanti compaiono negli anni 1945-46.

136. Nella casa di Virginia Cara, una delle venditrici, ho visto e fotografato la cesta di cui lei si serviva: diametro massimo 50 cm, minimo 28 cm e altezza 19 cm. In questa si sistemava al centro una *cabiddada* di quattro o cinque pezzi (una dentro l'altra capovolte), sopra questa si sistemava a croce la seconda serie di quattro e lateralmente le casseruole (*tianus*), accoppiate a due a due e messe di taglio.

137. Per la descrizione del carro vedi D. Frau in questo volume.

138. Il venditore Angelo Murgia ricordava il prezzo di 5 lire per una *cabiddada* di otto pezzi che poi lui rivendeva a Iglesias a 10 lire, o anche a 15 per una serie da quattro.

139. M. Brigaglia 1976, p. 320.

140. D. Frau 1979-80, p. 162.

141. Una semplice macina per evitare la malsana frantumazione del degrassante e l'aggiunta di una sostanza alcalina per ovviare all'inconveniente della tixotropia dell'argilla avrebbero già molto alleggerito la fatica della preparazione delle materie prime.

142. In proposito è chiarificatore l'esempio dell'introduzione del forno a nafta nel grande laboratorio di Giovanni Caboni (dopo il suo decesso nel 1949) per cercare di ovviare alla crisi. Si pensava che col nuovo forno le ore di cottura necessarie dovessero essere uguali a quelle che s'impiegavano nel forno a legna col risultato della totale fusione dei vasi.

143. M. Marini, M.L. Ferru 1993, pp. 198-222; M.L. Ferru 1999, pp. 21-29.

144. A. Cuccu 2003.

145. M.B. Annis, P. van Dommelen, P. van de Velde 1996; M.B. Annis 1996-97.

146. *Oxford Latin Dictionary*, a cura di P.G.W. Glare, Oxford 1982, s.v. *tradition*.

147. P. Clemente 1999, pp. 16, 41-68.

148. P. van Dommelen 1998, pp. 15-36.

149. M. Marini, M.L. Ferru 1998, pp. 11-43, figg. pp. 46-193.

150. M. Marini, M.L. Ferru 1998, p. 13.

151. Solo poche forme dell'antica tradizione sopravvivono. Tra queste *sa discu* (dal sostantivo greco *diskos*, piatto), una ciotola che costituiva il primo lavoro al tornio dell'apprendista e che si faceva in diverse fogge a seconda dell'uso a cui era destinata.

152. M. Marini, M.L. Ferru 1998, pp. 27-29.

153. G. London, *Töpfrei auf Zypern* cit., p. 72; R. Vossen, *Reisen* cit., pp. 26-27.

154. H.J. Franken, "Theory and practice of ceramic studies in archaeology", in *Newsletter Department Pottery Technology Leiden University of Leiden*, vol. 13, Leiden 1995, pp. 81-102.



Tortolì: nel ricordo della tradizione

Michela Sardo

A differenza degli altri "luoghi della ceramica", in cui il percorso storico, nonostante momenti di difficoltà, procede sostanzialmente ininterrotto per secoli, Tortolì mostra uno sviluppo discontinuo, in cui a fasi di sospensione ne seguono nuove di ripresa. In questo centro, soprattutto per sopperire alle necessità del territorio – l'Ogliastra, regione naturalmente isolata e di difficile raggiungimento – si torna puntualmente a lavorare l'argilla ed a costruire nuove fornaci a intervalli più o meno regolari.
La prima testimonianza documentabile relativa alla presenza di un'attività figulina risale al secolo XIX: nel *Dizionario* l'Angius riferisce la presenza di un ceto di figoli che riforniva tutta l'Ogliastra di brocche, scodelle, tegami, e stoviglie in genere.[1] Tuttavia già nei primi anni Ottanta dell'Ottocento non si ha più notizia della presenza di questi artigiani.
Giuseppe Corona, autore di una monografia storico-statistica sull'industria ceramica in Italia, nel 1885 riporta la presenza di uno stabilimento ceramico in via Garibaldi fondato nel 1881 dal continentale Antonio Calvelli.
La fornace venne costruita sul modello di quelle toscane con maestranze che provenivano esclusivamente da quella regione. Lo stabilimento non si occupava della fabbricazione di stoviglie ma produceva «vasi da giardino, mensole, cornici a bastone ed a ovolo, capitelli, orci per olio verniciati internamente di varia capacità e fino da litri 500, tubi di diversi diametri per condutture verniciati internamente e con una resistenza di pressione fino a 10 atmosfere, mattoni, tegole, quadrelli, verniciati e non, imbuti, ecc.».[2]
La ripresa della fabbricazione delle «terraglie e stoviglie comuni»[3] è attestata nel 1928 da Imeroni nel suo lavoro sulle *Piccole industrie sarde*, confermata poi nella *Pianta topografica dell'arte rustica e dell'artigianato rurale della Sardegna*[4] del 1940, in cui De Danilowicz segnala Tortolì tra i centri produttori di terraglie.

397. Produzione dei figoli Antonio Marongiu e Graziano Casula, Tortolì, seconda metà anni Cinquanta (foto archivio eredi Marongiu). La foto d'epoca testimonia una particolare produzione (decorata "a freddo") dei ceramisti Antonio Marongiu e Graziano Casula, realizzata per una fiera di Sassari (alla quale non parteciparono a causa della morte dell'organizzatore che ne aveva commissionato i manufatti).

Nella seconda metà del Novecento si colloca il momento più difficile attraversato da tutti i centri ceramici della Sardegna: a questa circostanza sfavorevole, dovuta anche ad una radicale trasformazione della tecnologia e dell'economia mondiale, solo alcuni di essi riuscirono a reagire, dando vita a nuove attività che, in seguito ad un momento d'incertezza, seppero reinventare la tradizione attraverso un rinnovamento della fabbricazione della ceramica da cui scaturirono nuove tipologie di forme e colori.
Nel capoluogo ogliastrino il grave tracollo causato dal progresso industriale condusse, negli anni Sessanta del Novecento, alla scomparsa della vivace attività ceramica che nell'Ottocento aveva avuto grande importanza per l'economia locale.

I materiali

Il territorio di Tortolì vanta la presenza di argille di ottima qualità e plasticità. *Sa terra 'e stregiu* (l'argilla), di colore bianco-grigio, veniva estratta dalla località detta *Is Tanas*, distante 400 metri dal centro di Tortolì in direzione della frazione Girasole, dagli stessi figoli o dagli operai che lavoravano alle loro dipendenze, e trasportata nei laboratori con il carro trainato dai buoi; la raccolta non seguiva una cadenza stagionale ma era legata alle richieste del mercato.
I minerali usati per l'invetriatura venivano acquistati al di fuori del territorio comunale: *sa galanza* (la galena), da cui si otteneva la vetrina, proveniva dai bacini minerari di Monteponi, mentre *sa bianchitta* (l'ingobbio) da Ilbono.
Per la produzione di tegole e mattoni si impiegava un altro tipo di argilla, di colore grigio scuro, scavata in prossimità dei fiumi.

La lavorazione dell'argilla

Nel laboratorio l'argilla veniva lavorata a lungo per eliminare le impurità: dapprima pestata con una grossa pietra, quindi setacciata con *su cilivru*; i residui che non passavano al setaccio venivano sistemati in una vasca e amalgamati con l'acqua. Mentre l'impasto veniva calpestato si aggiungeva pian piano l'argilla in polvere. Dopo aver ben lavorato il composto con i piedi si impastava



398



399

398. *Boccale*, Tortolì, fine sec. XIX-inizio XX
terracotta invetriata, h 17,2 cm, Baunei, Museo Etnografico *Sa dommu baunesa*.
Questo manufatto è definito nella lingua locale *buccale* o *congiu*.

399. *Boccale*, Tortolì, fine sec. XIX-inizio XX
terracotta invetriata internamente, h 16,7 cm,
Baunei, collezione privata.
Boccale, *buccale* o *congiu*, fornito di ansa a sezione sinusoidale e orlo tronco conico estroflesso.

400. *Fiasca*, Tortolì, prima metà sec. XX
terracotta parzialmente invetriata, h 26,7 cm,
Baunei, Museo Etnografico *Sa dommu baunesa*.
Questo recipiente, denominato *frasku*, ha una capienza di 3-4 litri. Veniva usato soprattutto dai contadini quando andavano a lavorare in campagna, trasportato sulle spalle come uno zaino.

401. *Orciolo*, Tortolì, fine sec. XIX-inizio XX
terracotta invetriata, h 18 cm, Baunei, Museo Etnografico *Sa dommu baunesa*.

ancora con le mani, stirando più volte il panetto d'argilla nello stesso modo in cui si manipola la pasta del pane.
La quantità d'argilla da utilizzare era calcolata in base al numero di manufatti che si potevano lavorare in una giornata, solitamente dai 30 ai 50 pezzi e variava in relazione alla tipologia che si decideva di realizzare. Una volta raggiunta la consistenza voluta, si sistemava l'argilla necessaria al centro del piattello del tornio e, bagnando ripetutamente le mani, si procedeva alla formatura dell'impasto, modellando così la forma desiderata.
S'orroda (il tornio) era costituito da un cilindro ad asse verticale girevole (*su tubu*) provvisto, all'estremità superiore, di un piattello in metallo su cui veniva poggiato l'impasto e, a quella inferiore, di una ruota di legno (*s'orroda de basciu*), disposta poco più in alto del pavimento, su cui l'artigiano imprimeva una spinta con i piedi per far ruotare il cilindro e quindi anche il piattello.
Successivamente, con l'ausilio di una spatola di legno sottile, si rifiniva meglio la forma. Il pezzo veniva costruito "a bocca in su" e si staccava dal disco con l'aiuto di un filo di ferro sottile. A durezza cuoio veniva eseguita la rifinitura o ritornitura, si attaccavano i manici e infine gli eventuali decori. Il manufatto veniva quindi adagiato su una tavoletta di legno e lasciato ad essiccare.



400



401

A questo punto i pezzi erano pronti per la decorazione con l'ingobbio e la galena. Per la preparazione della vetrina l'acqua veniva messa a bollire con la crusca, *su pòddini*, per alcune ore; in seguito si colava e si mescolava con la galena ridotta in polvere.
Il collo e le anse delle brocche comuni si immergevano in un grosso recipiente contenente la vetrina da cui si attingeva a mani nude per rivestire i manufatti. Per gli esemplari più elaborati si applicava un velo di ingobbio su cui, una volta asciutto, si passava la vetrina.

I forni e la cottura
Una volta asciutti i manufatti venivano sistemati nel forno: era prevista un'unica cottura per l'argilla e le decorazioni.
Il forno per le stoviglie poteva contenere circa 200 pezzi; era di forma cilindrica, senza copertura e con un'apertura alla base per l'inserimento del combustibile.
Questi forni erano composti da due parti: la camera di cottura e la camera di combustione. Nella prima venivano caricati i manufatti capovolti, nella seconda, completamente interrata, si accendeva il fuoco che raggiungeva con fiamme altissime la pila di stoviglie. I due ambienti erano separati da una grata, creata da una serie di archi disposti a raggiera e distanziati l'uno dall'altro. Dopo aver sistemato le brocche, tra le quali venivano inseriti dei cocci per evitare che durante la cottura si saldassero tra loro, si passava agli altri oggetti per finire con le grandi conche; quindi si copriva tutto il carico con *mattones de teulacciu*, cioè frantumi di terracotta. A questo punto si accendeva un piccolo fuoco per *caentare*, riscaldare, spingendo dalla bocca del forno le fascine di legna con *sa forcidda*, forcone di ferro a due denti. Trascorse un paio d'ore, aveva inizio la seconda fase di cottura con fiamme più alte alimentate con *su murdegu*, il cisto. Prima di far raggiungere al forno temperature altissime occorrevano almeno tre ore. Questa fase si ripeteva per un paio di volte finché la ceramica non assumeva il colore voluto. Dopo aver murato la bocca del forno si lasciava consumare il combustibile e si attendeva l'indomani per scaricare.
Oltre ai due forni per la cottura delle stoviglie, ormai andati persi, ve n'erano alcuni per la fabbricazione di mattoni e tegole. Di questi quello meglio conservato si trova in via Siotto Pintor; gli altri, di cui rimangono solo le rovine, si trovano alla periferia del paese.

I manufatti: **su stregiu de terraglia**
La produzione era principalmente incentrata sugli utensili domestici di uso quotidiano; non mancano, tuttavia, alcuni esemplari di brocche decorate in cui la funzione estetica prevale su quella pratica.
Tra i manufatti più richiesti vi erano i vasi per fiori e i piatti, ormai completamente scomparsi, mentre in molte case si conserva ancora *s'impastera* (*manna o pittica*) chiamata anche *scivedda de impastai*: si tratta di una conca, invetriata internamente, con pareti leggermente svasate, utilizzata per impastare, per rigovernare i piatti e per l'igiene personale.
Per la cottura dei cibi si utilizzava *sa pingiada cun is lorigas*, una grossa pentola con pareti alte e piccole anse impostate verticalmente, e *su tianu cun sa maniga*, un tegame da fuoco con un lungo manico a cannone a sezione circolare, entrambi rivestiti con la vetrina. Nelle case non mancavano mai orci e giare per la conserva: *sa giarra*, a 2 o 4 manici, era più grande della brocca ma più piccola di *su ziru*, impiegato solitamente per contenere l'olio o il vino, entrambi adeguatamente impermeabilizzati all'interno con un invetriato molto spesso per evitare la trasudazione.


402

402. *Fiasca*, Tortolì, sec. XIX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 33,2 cm, Loceri, collezione privata. Particolare fiasca, *pistone*, che presenta sei anse a maniglia semicircolare decorate con solcature. A Loceri questo particolare bottiglione veniva regalato in occasione dei matrimoni, riempito di *binu cottu* (sapa). Questo esemplare venne donato alla famiglia degli attuali proprietari in coppia con una brocca (di cui si è persa traccia) nella quale era inciso: *Pisana Francesca 1660.*

403. *Orcio*, Tortolì, fine sec. XIX-inizio XX, terracotta invetriata internamente, h 36,5 cm, Baunei, Museo Etnografico *Sa dommu baunesa*.
Orcio fornito di quattro anse a nastro costolate. Questo tipo di contenitore, denominato *giarra*, veniva utilizzato per conservare gli alimenti (lardo, pomodori secchi, salsicce, olive ecc.) sotto sale o ricoperti di grasso animale; l'olio di oliva era infatti un bene pregiato e troppo costoso per essere usato nella conserva.

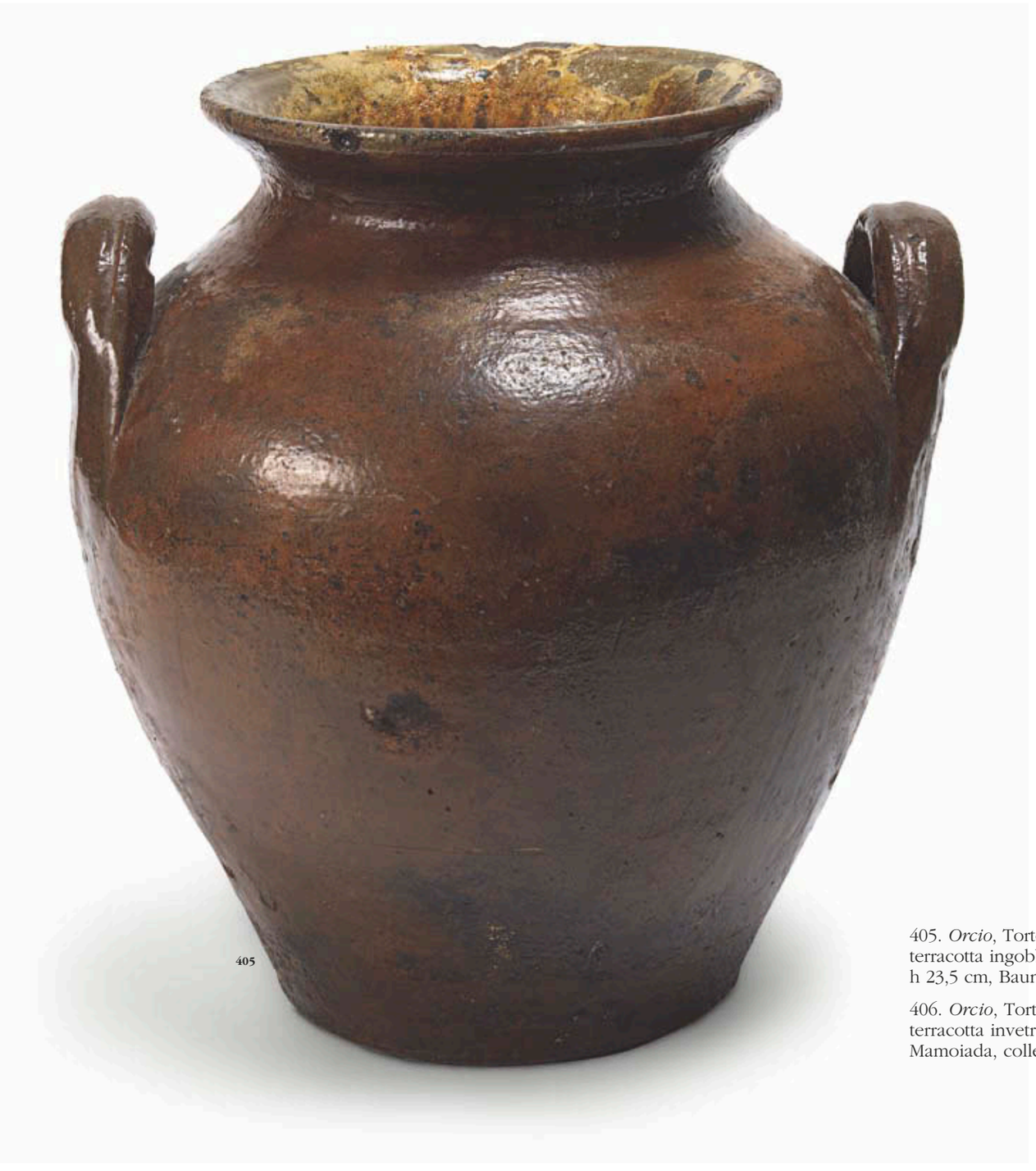


403

404. *Orcio*, Tortolì, fine sec. XIX-inizio XX
terracotta invetriata internamente, h 34 cm,
Baunei, Museo Etnografico *Sa dommu baunesa*.
L'orcio (*sa giarra*), con due anse a maniglia
legate tra loro con filo di ferro, testimonia
l'usanza di appendere i contenitori per
alimenti al soffitto e proteggerli
dagli insetti o dagli animali
domestici.



404



405

405. *Orcio*, Tortolì, fine sec. XIX-inizio XX terracotta ingobbiata internamente e invetriata, h 23,5 cm, Baunei, collezione privata.

406. *Orcio*, Tortolì, fine sec. XIX-inizio XX terracotta invetriata internamente, h 33 cm, Mamoiada, collezione privata.

Accadeva spesso che questi oggetti subissero la concorrenza dei manufatti di Montelupo Fiorentino, acquistati dalle navi che sbarcavano ad Arbatax.
I recipienti per l'acqua si distinguevano per capienza e funzione. *Sa brocca*, usata per attingere l'acqua dalla fontana, veniva portata in equilibrio sulla testa con *su tirilli*; era provvista di anse a nastro e raggiungeva una capienza di 14-15 litri. *Sa cungialedda*, più piccola della brocca, conteneva circa 7 litri, mentre *su cungiali* o *cungialeddu* era grande la metà di *sa cungialedda* e conteneva 3-4 litri. Quest'ultimo era usato dalle donne per la riserva d'acqua quando si allontanavano da casa per andare a lavare i panni al fiume o a lavorare in campagna, mentre i contadini portavano *su frasku*, di 3-4 litri di capienza, simile ad una brocca rigonfia da un lato e piatta sull'altro per essere facilmente trasportata sulle spalle come uno zaino, e *sa corcoriga*, una sorta di borraccia a forma di zucca.
Oltre alle stoviglie i figoli producevano anche *is tuvulus*, contenitori in terracotta con cui si pescava l'acqua nella noria.[5] Di forma cilindrica, con una leggera strozzatura al centro per essere legati saldamente con una fune, *is tuvulus* avevano una bocca ampia e un foro alla base che permetteva di scorrere più rapidamente sott'acqua.

La vendita

La mattina presto arrivavano in città le donne dei paesi vicini, come Girasole e Lotzorai, per acquistare *su strexiu de terraglia* (espressione con cui si indicano in generale le stoviglie in ceramica) per se stesse o per la rivendita. La qualità del manufatto si riconosceva dal suono emesso dall'oggetto quando veniva "bussato": le



406

donne esperte riconoscevano in questo modo il grado di cottura dell'argilla.
Il trasporto nelle altre località del circondario (Loceri, Ilbono, Tertenia, Baunei) avveniva per mezzo dei carri a buoi su cui si disponeva *sa gerda*, una stuoia di canne o paglia che poggiava sui ripari laterali di legno, per evitare la caduta del carico, e si inseriva della paglia tra le stoviglie.

A volte i negozianti degli altri paesi si accordavano con i figoli per l'aquisto di un carro carico di stoviglie che avrebbero poi rivenduto al dettaglio.
Spesso la vendita si risolveva nel baratto: in alcuni casi i manufatti venivano pagati con il corrispettivo in denaro di generi alimentari, ma più spesso si barattava senza considerare il valore effettivo dell'oggetto. A Loceri ad esempio si acquistava una brocca in cambio di

un *imbudu* di fichi equivalente a due chili e mezzo, oppure una *giarra* con otto *imbudos*, cioè 20 chili. Si ricordano anche scambi tra terracotta e materiale per la combustione dei forni: una bisaccia carica di fascine di legna, *codinna 'e moddizzi*, era scambiata con due brocche o una *giarra*. Si stima che negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento una brocca dovesse costare dalle 50 alle 100 lire, mentre il prezzo più alto pagato per una brocca decorata negli anni Cinquanta è stato di 200 lire.

Gli ultimi figoli

Prima della chiusura definitiva delle botteghe artigianali erano attivi due laboratori per la produzione di stoviglie.[6]

Nel rione Concia si trovava lo storico laboratorio appartenuto ai fratelli Antonicu, Peppi e Giuanni Casula, che occupava tutta l'area tra via Marsala, via Palestro e via Iosto. L'ultimo proprietario fu il figolo Graziano Casula, che aveva appreso l'arte figulina in famiglia. La bottega era un'azienda affermata da diversi anni che poteva avvalersi del lavoro di alcuni operai.

Il secondo laboratorio era situato in via Amsicora. Il proprietario, Antonio Marongiu, fu allievo del Casula: all'età di sedici anni iniziò a lavorare come operaio alle sue dipendenze e dopo alcuni anni di apprendistato (intorno agli anni Quaranta) decise di mettersi in proprio. La sua era un'attività a conduzione familiare: la moglie, la signora Angela Puncioni, vi lavorava come aiutante, tra i suoi compiti vi era quello di preparare *sa galanza*.

Nelle due botteghe si lavorava l'argilla secondo i dettami tradizionali. La produzione si basava in prevalenza su oggetti di uso comune come brocche, pentole, ciotole, vasi, piatti, fiasche, orci. Si realizzavano inoltre, in quantità limitata, singolari tipologie di vasi e brocche di varie dimensioni, caratterizzate da fantasiose aggiunte plastiche (colombe, rose, serpenti, ecc.), alcune dipinte a freddo con colori sgargianti, che venivano donate in occasioni festive come matrimoni o ricorrenze.[7]

I due artigiani furono gli ultimi depositari di quest'arte: un lavoro duro e non sufficientemente remunerativo per le nuove generazioni.

La fine del XX secolo costituisce il periodo più infelice della tradizione ceramica di Tortolì: le antiche botteghe chiudono i battenti e i vecchi forni si riducono, con il passare del tempo, in rovine.

La produzione ceramica, in passato parte integrante dell'economia locale, è ormai un ricordo rievocato nel racconto, nostalgico e amaro, della vita di coloro che hanno avuto la fortuna di vedere gli artigiani al lavoro.

Una tradizione secolare, quella della ceramica di Tortolì, il cui epilogo coincide con la scomparsa delle ultime botteghe artigiane negli anni Sessanta del Novecento.

Note

1. Cfr. V. Angius 1833-56, s.v. *Lanusei (provincia di)*, vol. IX, 1841, e s.v. *Tortolì*, vol. XXIII, 1853.

2. G. Corona 1885.

3. A. Imeroni 1928.

4. C. de Danilowicz 1940.

5. Mulini ad acqua usati per l'irrigazione dei campi. I cavalli giravano attorno alla bocca del pozzo, dal fondo del quale veniva pescata l'acqua per mezzo di contenitori di terracotta (*is tuvulus*) che una volta giunti in superficie riversavano l'acqua su un'apposita vasca o canale, da dove veniva distribuita per l'irrigazione dei solchi destinati alle colture (cfr. V. Nonnis, *Storia e storie di Tortolì*, Cagliari 1988).

6. La chiusura delle ultime botteghe artigianali negli anni Sessanta del Novecento e la conseguente scomparsa dei figoli ha reso difficoltoso il reperimento dei manufatti e la raccolta delle informazioni. Un doveroso ringraziamento va alla signora Angela Puncioni, vedova del figolo Marongiu, e alle figlie del figolo Casula, Maria e Antonietta. Per le informazioni su Loceri ringrazio la famiglia Asoni.

7. Questo tipo di manufatti erano piuttosto richiesti in occasione delle grandi feste o sagre che si svolgevano in Sardegna.

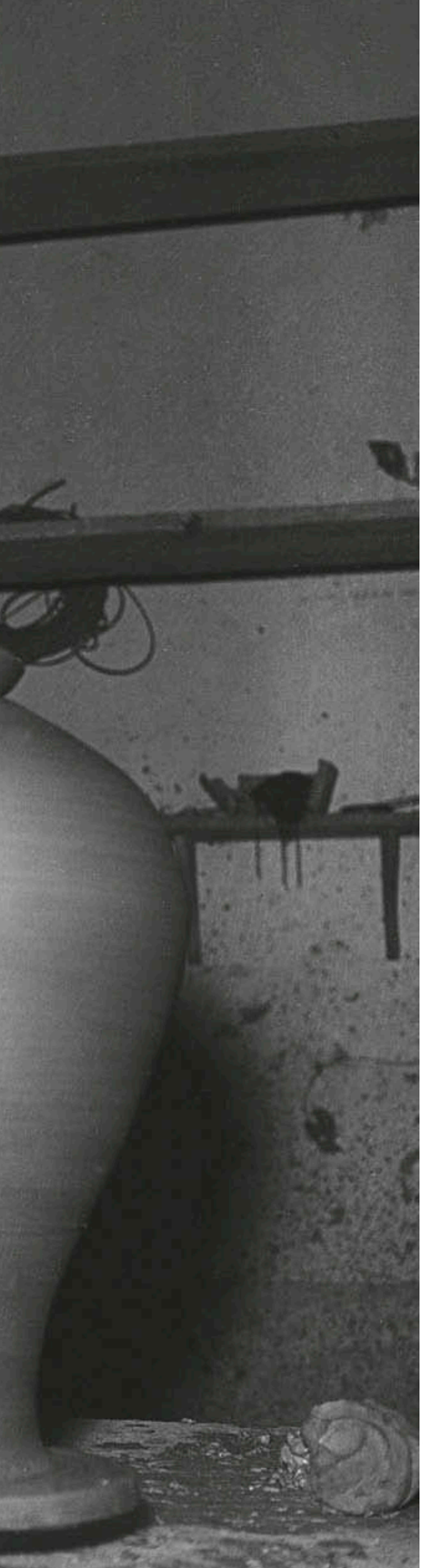


407

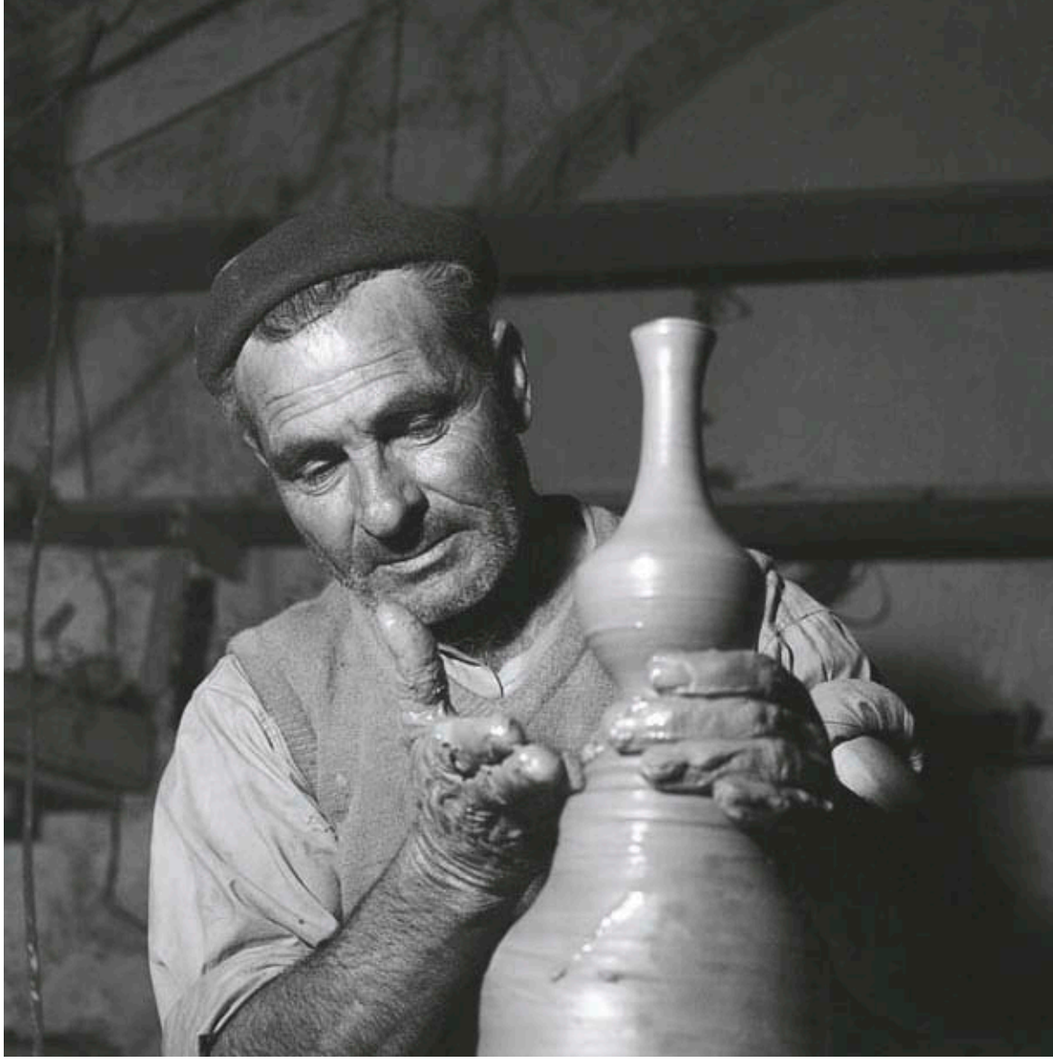


407-408. *Conca*, Tortolì, prima metà sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 37 cm,
Baunei, Museo Etnografico *Sa dommu baunesa*.
Conca con ampia bocca, pareti leggermete svasate
e bordo smerlettato. *S'impastera* (*manna* o *pittica*)
veniva anche chiamata *scivedda de impastai*: si tratta
di un recipiente, invetriato internamente, utilizzato per
impastare, per rigovernare i piatti e per l'igiene personale.





409



410

411





412

409. Rifinitura al tornio, Tortolì, 1956 (foto Marianne Sin-Pfältzer). Il figolo Graziano Casula leviga la superficie del manufatto con l'ausilio di una piccola spatola di legno sottile, dotata di un foro al centro per la presa.

410-411. Formatura di un piccolo vaso, Tortolì, 1956 (foto Marianne Sin-Pfältzer).
Il vaso, a tornitura ultimata, viene tagliato dal resto dell'argilla con l'ausilio di un sottile filo di ferro e si prosegue con la lavorazione di altri oggetti fino ad esaurire la quantità di argilla sul tornio.

412. Invetriatura delle brocche, in T. Carta, *Artigianato, Handicraft, Artisanat, Handwerk in Sardegna*, a cura dell'ENAPI, Roma 1976. Il collo e le anse delle brocche comuni venivano immerse in una conca (*impastera*) contenente la galena da cui il figolo (nella foto Graziano Casula) attingeva a mani nude per rivestire i manufatti. Per gli esemplari più elaborati si applicava un velo di ingobbio su cui, una volta asciutto, si passava la vetrina.

413. *Brocca*, Tortolì, inizio sec. XX, terracotta parzialmente invetriata, h 35 cm, Baunei, Museo Etnografico *Sa dommu baunesa*. I recipienti per l'acqua si distinguevano per capienza e funzione. *Sa brocca*, usata per attingere l'acqua dalla fontana, veniva portata in equilibrio sulla testa con *su tirilli* (cercine); era provvista di anse a nastro e raggiungeva una capienza di 14-15 litri. *Sa cungialedda*, più piccola della brocca, conteneva circa 7 litri, mentre *su cungiali* o *cungialeddu* era grande la metà di *sa cungialedda* e conteneva 3-4 litri.

414. *Vaso da fiori*, Tortolì, metà sec. XX
terracotta graffita e invetriata esternamente, h 28 cm,
Tortolì, collezione privata.

415. Produzione dei ceramisti Antonio Marongiu e Graziano Casula, seconda metà degli anni Cinquanta (foto archivio eredi Marongiu).

416. *Brocca*, Tortolì, metà sec. XX
terracotta ingobbiata e invetriata, h 51,5 cm,
Tortolì, collezione privata.
Questa produzione del figolo Antonio Marongiu era destinata prevalentemente alla vendita nelle fiere che si svolgevano durante le sagre paesane.

417. *Brocchetta zoomorfa*, Tortolì, metà sec XX
terracotta dipinta "a freddo", h 28,2 cm, Tortolì, collezione privata.
In aggiunta alle tipologie più comuni Antonio Marongiu realizzava vasi e brocche di varie dimensioni, caratterizzate da fantasiose aggiunte plastiche (colombe, rose, serpenti, ecc.), alcune dipinte "a freddo" con vernice sintetica dopo la biscottatura.



413



414



415



416



417



La “Scuola di Dorgali”: l’intagliatore diventa ceramista

Antonello Cuccu

A Dorgali è stata così forte l’adesione degli artigiani alla produzione di ceramiche turistiche da cancellare e persino far dubitare dell’esistenza di una ceramica d’uso quotidiano: molto poco, infatti, è documentato della ceramica dorgalese precedente gli anni Venti. L’elaborata brocchetta con tappo (fig. 435) appartenuta a Gavino Clemente, oggi custodita al Museo Nazionale “G.A. Sanna” di Sassari, reca alla base, inciso in pasta, il toponimo *Dorgali*. Di medesima provenienza e uguale fattura sono le brocchette e i versatori conservati al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Un nome che emerge tra i figoli di allora è quello di Giovanni Antonio Sotgia (Dorgali 1885-1959) al quale sono tuttavia attribuibili con certezza il solo versatore zoomorfo (fig. 427), ancora del museo di Sassari, simile ad un altro custodito dagli eredi, e un boccale (fig. 426) reperito sul mercato antiquario di Roma negli anni Novanta. A questo ceramista si dovevano i due vasi, oggi perduti, posti a decoro della fontana comunale di Dorgali. Tutti oggetti in terracotta graffita, ingobbiata e invetriata con *galassa* (galena), a tracciare una continuità che arriva sino a Michele Sotgia (Dorgali 1939), ultimo della famiglia a usare ancora la fornace a legna (presso la sua vigna in località Oddoène) nella cottura dei suoi versatori. La forma aggiornata, colta, di questi ultimi (fig. 450), rimanda a Ubaldo Badas e all’eredità lasciata da costui a Salvatore Sotgia (Dorgali 1912-1970), la cui popolaresca produzione era commercializzata dall’ISOLA. L’argilla impiegata «veniva estratta nei dintorni del paese, località Ilóghe, dopo avere individuato il filone “giusto”; il sedimento si presentava a strati. A estrarre l’argilla era il ceramista Salvatore Sotgia che la prendeva per se stesso e per gli altri. Il materiale era già buono per l’uso e spesso non si filtrava».[1]

Un “vuoto” di memoria dunque dal quale emergono poche figure di ceramisti. Fra queste troviamo quella di Giovanni Cucca (Dorgali 1872-1963), anche pellettiere – i cui discendenti manterranno una bottega –, e quelle dei Lovicu.[2]

418. Ciriaco Piras nel suo laboratorio, Dorgali, febbraio 1950 (foto Wolfgang Suschitzky, archivio eredi Piras).

418

Sulla rarefatta tradizione popolare, retta da poche forme – spesso puri volumi di sola terracotta –, si è innestata a Dorgali, nella seconda metà degli anni Venti, grazie alla figura dell’intagliatore Ciriaco Piras (Dorgali 1891-1955), una nuova maniera di fare ceramica. Questa, nell’intento iniziale, avrebbe voluto essere moderna ma, con differente qualità a seconda dei diversi artefici, non superò la forza del passo d’avvio. Tale maniera, oggi estinta, ha avuto tanta parte nella più ampia cultura ceramica della Sardegna.

La terracotta decorata “a freddo” con vernici sintetiche, sino a tutti gli anni Settanta del secolo XX, diffondendo il *made in Dorgali*, ha costituito il marchio di un’inconfondibile tipologia ceramica sarda, folklorica e popolare, affermatasi senza ombra di dubbio come la più diffusa anche oltre i confini regionali.

I caratteri della “nuova” ceramica dorgalese, soprattutto dai primi anni Cinquanta del dopoguerra, agli occhi esterni e turistici, hanno coinciso con l’immagine di una Sardegna esotica, variopinta, arcaica, popolare.

Adesso che questo tipo di ceramica non è sopravvissuto all’incalzare della maiolica dai caratteri massificati; ora che “non fa più paura” agli stessi sardi per tutto ciò che di negativo rappresentava, si può finalmente leggere con l’attenzione dovuta. Per essa, che fu uno degli specchi in cui il riflesso identitario ha riverberato più forte e, come tale, fu oggetto di grande interesse per la completezza del mosaico che compone la memoria collettiva isolana, urgerebbe semmai un provvedimento di salvaguardia delle testimonianze superstiti.

La terracotta decorata “a freddo”, se guardata come residuo di una cultura appartata, si apparenta con altre produzioni similari d’ambito popolare quali ad esempio quella greca, turca, balcanica o rumena. Tuttavia si differenzia radicalmente dalle altre per un suo tratto peculiare, rintracciabile invece nell’antico, dovuto alla sua realizzazione mediante stampo (piatti, anfore, scatole, piccole plastiche) che, autonomamente dal successivo decoro, ne consentiva la ripetizione seriale: questo il dato di modernità.

Il suo carattere principale, anche il maggiore fascino, stava nella secca geometria dei decori, ottenuti sempre a rilievo, desunti dal ricorrente alfabeto segnico metaforico



419



420 421 422 423 424 425

che impregna l'intera tradizione sarda e mediterranea, rintracciabile peraltro in tutti i manufatti che accompagnano le differenti declinazioni (panificazione, oreficeria, ricamo, tessuto, intaglio, cestineria ecc.). Si potrebbe ulteriormente osservare che, anzi, laddove subentra l'elemento o l'espressione più narrativamente figurativa, l'oggetto perda di tensione, sfuggendo alle capacità dell'artigiano, impreparato al controllo dell'immagine più libera. È il germe grafico innestato da Salvatore Fancello, rimasto ovviamente senza seguito.

E c'è stato chi, vedendone la grande diffusione, ha pensato persino di clonarla (si è trattato di copie scadenti perché ottenute dal calco del multiplo) fuori dalla Sardegna, venduta addirittura in una importante rivendita, il negozio Avallone, del centro ceramico campano di Vietri sul Mare. Ma anche nella stessa Sardegna si è assistito a fenomeni di emulazione, nati certamente sull'onda del favore di mercato, come ad esempio i piatti della "Vincenzo Farci e Figli" di Assemini o i piatti o vasi molto più rudimentali di Tortolì, realizzati da Antonio Marongiu (fig. 417). Gli stessi manufatti iniziali di Federico Melis (figg. 507-508), formatosi anch'egli nella cerchia di Francesco Ciusa, sono realizzati in terracotta da stampo patinata "a freddo".

La controversa vicenda della ceramica "tipo Dorgali" ha registrato anche fenomeni di costume, sfociati nella perdita di molti lavori letteralmente gettati col pattume a seguito di un furore di negazione verso una memoria culturale sinonimo di arretratezza e incrollabile zavorra folklorica, quando non venduti sulla bancarella e nei mercatini come cineserie (sorte che non ha risparmiato neppure la produzione consimile di Ciusa, per la quale oggi si è aperta una caccia affannosa e spietata da parte dei collezionisti).

Lo smacco più doloroso è tuttavia la sistematica mancata commercializzazione da parte dell'ISOLA della ceramica "a freddo", fatta eccezione per l'originario interessamento di Eugenio Tavolara, che personalmente curava a Dorgali l'esecuzione di piatti progettati dagli artisti Aldo Contini (fig. 449) e Mauro Manca, lavori fatti liberamente realizzare dalla bottega di Paolo Loddo (Orani 1903-Dorgali 1983). I disegni al vero venivano portati dallo stesso Tavolara; la loro realizzazione e interpretazione, nel passaggio alla terza dimensione, era interamente affidata a Loddo, mentre il decoro era compito di sua figlia Anna, precisa nel tratto. Anna Loddo ricorda come, a proposito della decorazione, Mauro Manca, che vi sovrintendeva direttamente, chiedesse apposta di "sbagliare", di oltrepassare con disinvolta sicurezza i confini del rilievo. Il raffinato e consapevole Manca voleva citare con ciò "il segno popolare nel manufatto popolare".

In un mondo dove la cultura dominante è filoindustriale in maniera impositiva, sbilanciata a favore della semplificazione, con dichiarata guerra al decoro (troppo costoso e d'inciampo alla produzione; oggi si potrebbero realizzare tre piatti ceramici "a freddo" contro i ventiventicinque maiolicati, prassi che andrebbe a incidere

419. *Brocchetta senza manici*, Dorgali, *ante* 1908
terracotta, h 13,5 cm, Roma, Museo Nazionale
delle Arti e Tradizioni Popolari.

420-425. *Tappi per brocca*, Dorgali, anni Dieci sec. XX
terracotta, terracotta invetriata, terracotta graffita e invetriata,
Ø max 7 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
La semplice ma intenzionale pennellata di galena, rintracciabile
su alcuni, è da intendersi quale elemento di decoro.

426. Giovanni Antonio Sotgia, *Boccale*, Dorgali, anni Dieci sec. XX
terracotta graffita, ingobbiata e invetriata esternamente, h 18 cm,
Nuoro, collezione privata.

427. Giovanni Antonio Sotgia, *Brocchetta zoomorfa*,
Dorgali, anni Dieci sec. XX
terracotta con aggiunte plastiche, graffita, ingobbiata e invetriata,
h 28 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".



426



427



428



429

428. *Brocchetta zoomorfa*, Dorgali, *ante* 1908 terracotta con aggiunte plastiche, graffita, parzialmente ingobbiata e invetriata, h 27 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

429. *Brocchetta zoomorfa*, Dorgali, *ante* 1908 terracotta con aggiunte plastiche, graffita, parzialmente ingobbiata e invetriata, h 26 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".



430

430. *Brocchetta zoomorfa*, Dorgali, *ante* 1908
terracotta con aggiunte plastiche, graffita, parzialmente ingobbiata e invetriata, h 24 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.



431



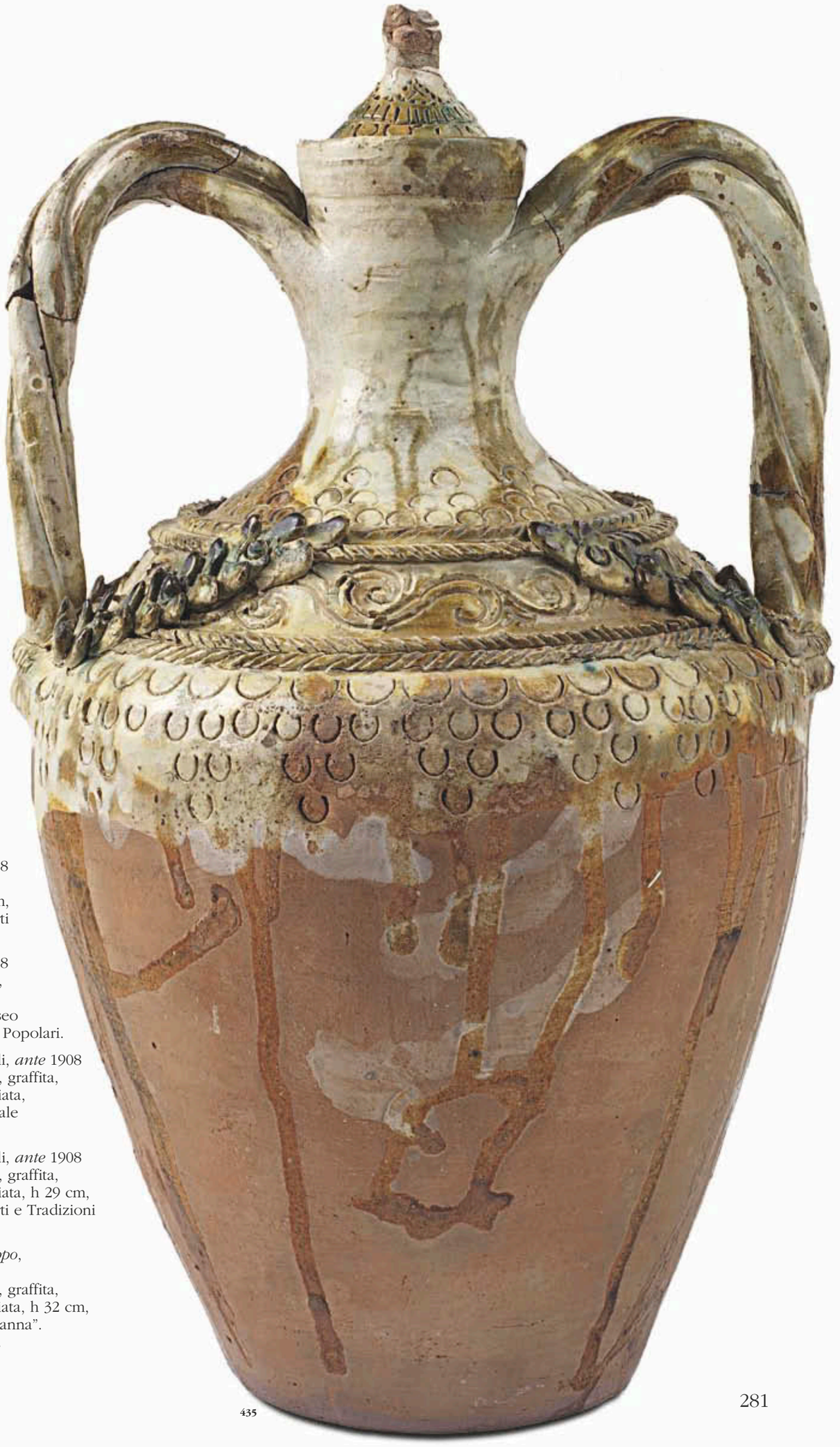
432



433



434



431. *Versatore*, Dorgali, *ante* 1908
terracotta graffita, parzialmente ingobbiata e invetriata, h 21,5 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

432. *Versatore*, Dorgali, *ante* 1908
terracotta con aggiunte plastiche, graffita, parzialmente ingobbiata e invetriata, h 24 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

433. *Brocchetta biansata*, Dorgali, *ante* 1908
terracotta con aggiunte plastiche, graffita, parzialmente ingobbiata e invetriata, h 22,5 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

434. *Brocchetta biansata*, Dorgali, *ante* 1908
terracotta con aggiunte plastiche, graffita, parzialmente ingobbiata e invetriata, h 29 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

435. *Brocchetta biansata con tappo*, Dorgali, *ante* 1908
terracotta con aggiunte plastiche, graffita, parzialmente ingobbiata e invetriata, h 32 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Inciso in pasta alla base: *Dorgali*.

435

sul prezzo di vendita), per la ceramica di Dorgali il termine ultimo non poteva che essere fissato.
Ma i suoi natali avevano invece segnato una conquista culturale in ambito artistico, riflesso di una nuova condizione sociale raggiunta dalla Sardegna che, a cinquant'anni dall'Unità italiana, iniziava a perdere quei caratteri di stretta sopravvivenza che attanagliavano la sua gente.
Lo scultore Francesco Ciusa, già prima del 1914, aveva realizzato le prime opere di piccola plastica ceramica (figg. 502-503). Lo aveva fatto "da scultore" col ricorso alla formatura mediante stampo. L'esperimento riesce e da Nuoro rimbalza a Cagliari, qui strutturato in forma di piccola industria, la SPICA. Sarà Ciusa a fissare, alto, l'avvio e l'alfabeto dell'intera produzione a venire, ovvero la trasposizione sulla ceramica – che andava a perdere così i suoi caratteri esclusivamente pratici, arricchendosi di una parte creativa – di un ricco repertorio tratto dai segni ricorrenti nel linguaggio visivo tradizionale e, come questi, schematici e geometrici.
Per la realizzazione di quel tipo di manufatti, più che il torniante, era necessaria l'esperienza dell'intagliatore. Ciusa chiama a Cagliari, da Dorgali, Ciriaco Piras. Sarà l'avvio di un sodalizio durato circa un quinquennio e



436



437

436. Ciriaco Piras, *Il bacio*,
Dorgali, seconda metà anni Venti sec. XX
terracotta da stampo dipinta "a freddo", h 34,9 cm,
Quartu Sant'Elena, collezione privata.

437. Ciriaco Piras, *Donna al lavoro*,
Dorgali, seconda metà anni Venti sec. XX
terracotta da stampo dipinta "a freddo", h 25 cm,
Quartu Sant'Elena, collezione privata.



438

438. Ciriaco Piras, *Vecchio barbaricino*,
Dorgali, seconda metà anni Venti sec. XX
tondo a rilievo, terracotta da stampo dipinta "a freddo", Ø 20,8 cm, Quartu Sant'Elena, collezione privata.
Timbro in pasta sul retro: *C. Piras / Dorgali*.

439. Ciriaco Piras, *Cacciatore*,
Dorgali, seconda metà anni Venti sec. XX
terracotta da stampo dipinta "a freddo",
h 31 cm, Oliena, Hotel Ristorante Su Gologone.
Sul fronte della base la scritta: *Isteddu acurzu assa / luna / tristu chie deponne*.

terminato con il trasferimento dello scultore a Oristano e il definitivo rientro di Piras nel paese d'origine.
Tornato a Dorgali intorno al 1925, Piras è l'uomo della svolta locale, un vero e proprio capostipite che porta con sé quanto appreso con Ciusa: la tradizione "moderna" della forma a stampo decorata "a freddo".
La sua bottega, che offriva cuoi, legni, ceramiche, nello scorcio della fine degli anni Venti, registra la presenza del giovanissimo Salvatore Fancello (che la lascerà nel 1931) e di Simeone Lai (Dorgali 1907-Cagliari 1984) e, dal 1930, di Paolo Loddo. Le ceramiche di Piras, azzardate nei soggetti (*Il bacio*, fig. 436, l'*Anfora con nudini ai manici*), presentano una decorazione spesso imprecisa perché dovuta alla manodopera infantile, l'unica allora possibile per le misere condizioni sociali del villaggio. Mantengono tuttavia un grande fascino per la ieraticità statuaria e monumentale dei soggetti, sempre accompagnati da un ricchissimo contorno di simboli geometrizzati, tratti dalla tradizione, come il bellissimo cuore con la croce interna.
Piras si innestava in una tradizione caratterizzata da poche figure di ceramisti, ma la sua dovette essere una formula considerata vincente se Giovanni Cucca, di cui pochissimo resta di certo, è noto soprattutto per un piatto dai caratteri a stampo appresi da Ciusa-Piras, conservato dagli eredi Loddo.
A far rinascere la manifattura di Ciriaco Piras sarà suo figlio Simeone (Dorgali 1936-1996) che, alla fine degli



439



440



441

anni Sessanta, mediante il supporto finanziario del facoltoso Nino Marongiu, potrà vantare il primo forno a gas impiantato a Dorgali.
Simeone Lai, figlio della sorella di Ciriaco Piras, ha aperto una sua bottega intorno al 1927, dove, come pure in quella dello zio, si lavorava il cuoio per realizzare cuscini, cinture, borse. Nel 1932 ha ricevuto una medaglia d'oro all'Esposizione dei Littoriali di Bologna. *La Rinascente* è stata tra i suoi clienti. A partire dal 1935, il giovane cognato Salvatore Fancello disegna per lui una linea marchiata *Creazioni Fancello* che avrà un grande successo, sottolineato anche da passaggi sulla rivista *Domus*. Lai, esempio raro per i tempi, ha improntato la sua attività ad una moderna comunicazione, realizzando un catalogo con tanto di cedola per gli ordini, una carta intestata della "Fabbrica Terrecotte Artistiche", insomma ha avuto, forse spinto in questo da un Fancello residente a Milano, una chiara visione dell'identità aziendale.
Tra i decoratori di Simeone Lai il più costante e capace è stato Francesco Sale (Dorgali 1925); costui, poi anche ceramista autonomo con un proprio marchio, decorava i piatti col noto soggetto dell'*Abbeverata*, a inchiostro di china "in punta di pennino".
Paolo Loddo, servo pastore, già intagliatore presso la ditta Fratelli Clemente di Sassari, arriva ventisettenne a Dorgali, nel 1930 circa, dove presta la sua opera presso la bottega di Ciriaco Piras. Successivamente, appresi i



442

440. Antonio Lovicu, *Figura maschile sul nuraghe*, Dorgali, seconda metà anni Venti sec. XX placchetta, terracotta da stampo dipinta "a freddo", 20,6 x 12,3 cm, Quartu Sant'Elena, collezione privata. Timbro in pasta sul retro: *Lovicu / Antonio / Dorgali*.



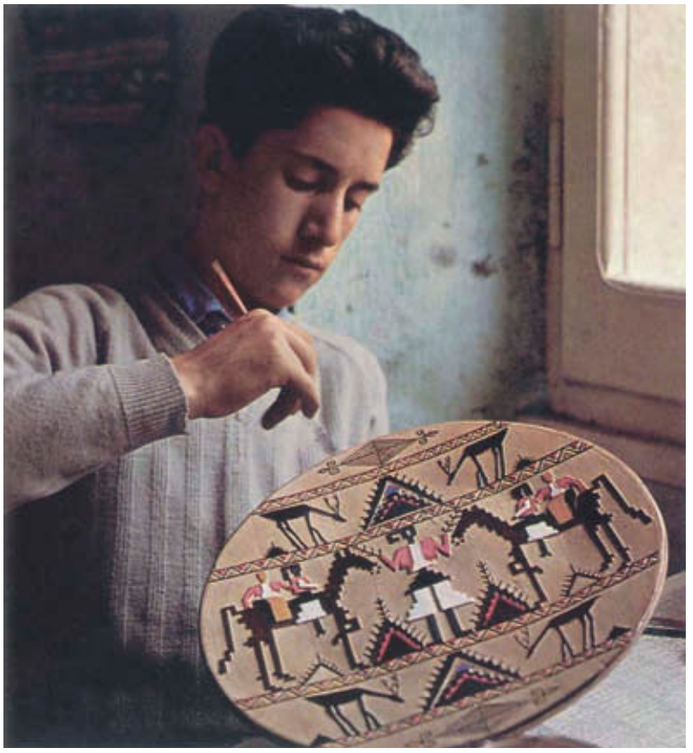
443

rudimenti ceramici, si mette in proprio. A vendere e distribuire i manufatti, dal 1957 commercializzati soprattutto dall'ISOLA (con rapporti settimanali attraverso Eugenio Tavolara che arrivava a Dorgali per gli ordini e il controllo delle produzioni), è stata sua moglie Maria Boeddu, che li portava imballati in scatole con il pullman a Nuoro e Macomer; era lei a imbastire rapporti personali con i rivenditori sparsi nel territorio. Allievi di Paolo Loddo sono stati i ceramisti Giuseppe Mula (Dorgali 1924) e Lorenzo Loi (Dorgali 1924) del quale si pubblica una bella scatola (fig. 445) realizzata però nel laboratorio aperto successivamente in proprio e condotto con sua moglie, la ceramista Maddalena Lovicu (Dorgali 1922-1983), attività proseguita dal figlio Tonino (Dorgali 1949-1993) e dai fratelli.

441. Antonio Lovicu, *Figura femminile in cammino*,
Dorgali, seconda metà anni Venti sec. XX
placchetta, terracotta da stampo dipinta "a freddo", 20,5 x 12,3 cm,
Quartu Sant'Elena, collezione privata.
Timbro in pasta sul retro: *Lovicu / Antonio / Dorgali*; inciso in pasta sul fronte: *Lovicu Antonio*.

442. Simeone Lai, *Vaso con uccelli*,
Dorgali, seconda metà anni Trenta sec. XX
terracotta da stampo dipinta "a freddo", h 26 cm,
Oliena, Hotel Ristorante Su Gologone.
Timbro in pasta alla base: *Simeone Lai / ceramiche sarde / Dorgali (Nuoro) / Creazioni Fancello*.

443. Simeone Lai, *Vendemmia*,
Dorgali, seconda metà anni Venti sec. XX
piatto, terracotta da stampo dipinta "a freddo", Ø 37,5 cm,
Oliena, Hotel Ristorante Su Gologone.
Timbro in pasta alla base: *Simeone Lai / ceramiche sarde / Dorgali (Nuoro) / Creazioni Fancello*.



444

444. Laboratorio ceramico, Dorgali, anni Cinquanta sec. XX (foto René Gardi).

445. Lorenzo Loi, *Scatola con coperchio*,
Dorgali, anni Quaranta-Cinquanta sec. XX
terracotta da stampo dipinta "a freddo", Ø max 16,8 cm,
Bosa, collezione privata.
Timbro in pasta sotto il coperchio: *Ceramiche / Loi / Dorgali*.
L'interno è dipinto con una tonalità rosso vivo.



445

Nel 1947-48, un commerciante di cioccolato, incontrato da Loddo a una Fiera dell'Artigianato di Milano, ha ordinato al ceramista 5000 uova pasquali con un pulcino in sommità (fig. 447). Un altro soggetto singolare realizzato dalla bottega era stato una coppia di zoccoli olandesi, ordinato sempre da un committente del Nord Italia. Negli anni Settanta, il laboratorio ha collaborato anche con Costantino Nivola. Nell'ultimo periodo, ormai anziano, Paolo Loddo è ricorso al decoro della terracotta con i pastelli a cera, definitivamente fissati al biscotto mediante una vernice trasparente, ancora applicata "a freddo". Ad adottare tale tecnica, probabilmente, la manifattura Loddo è stata la prima fra le dorgalesi.
Francesco Pisanu (Dorgali 1923-1982), con bottega a Cala Gonone, è l'ultimo dei primitivi-moderni nella realizzazione di fantastiche forme di animali (cervo, cinghiale, cavallo) presenti nella tradizione. Forse per questa sua vena espressiva fu inizialmente preferito da Nivola, quale coadiutore nella realizzazione, a metà anni Sessanta, dei primi *Letti* in terracotta realizzati in Sardegna.
La massiccia quanto definitiva virata verso le produzioni "continentali", ovvero il fissaggio in seconda cottura degli smalti sul biscotto, quindi l'abbandono del decoro "a freddo", è avvenuta per Dorgali nel 1984 con Serafino Loddo (Dorgali 1938), imitativa della più recente ceramica Cerasarda a fondo bianco.
Svolta che ha avuto quali precedenti la manifattura Del Carmen, allora con sede a Nuoro, fondata però già negli anni Quaranta a Dorgali da Giuseppe Mula e implementata successivamente dal figlio Giovanni e da Antonio Lovicu. Ma la smaltatura a caldo, fissata in seconda cottura, era stata affrontata nel secondo dopoguerra anche da Gian Luigi Mele, residente oggi a Cala Gonone, figlio del pittore dorgalese (anche ceramista) Pietro.
I primi torni elettrici, così come pure i forni a gas e poi anche elettrici, sono arrivati nei laboratori di Dorgali nella seconda metà degli anni Sessanta.

Note

1. Questa testimonianza, del 14 aprile 2007, è del ceramista Serafino Loddo. Molte delle informazioni contenute in questo contributo sono state fornite dalla stessa fonte, presso il laboratorio di via Lamarmora 240. Serafino Loddo è subentrato quale responsabile dell'attività paterna nel 1948 e sino al 2004, seguito dai fratelli Sebastiano (Dorgali 1940) e poi Giovanni (Dorgali 1951); quest'ultimo vi lavora tutt'ora e gestisce anche il punto vendita.

2. La famiglia Lovicu ha dato numerose figure di ceramisti: i fratelli Antonio (Dorgali 1908-1998), anche pellettiere, Maria (Dorgali 1916-1975), Maddalena, già menzionata e sposata con Lorenzo Loi, Sebastiano (Dorgali 1925) e Giovanni Antonio (Dorgali 1927-2001) che ha mantenuto sino agli anni Novanta un negozio di ceramiche a Nuoro. Le nuove generazioni proseguono oggi l'attività familiare.



446

446. Paolo Loddo, *Maternità*,
Dorgali, 1947
piatto, terracotta da stampo dipinta "a freddo", Ø 36,4 cm, Quartu Sant'Elena, collezione privata.
L'anno di datazione è segnato sul retro.



447

447. Paolo Loddo, *Uovo pasquale*, Dorgali, 1947-48
scatola, terracotta da stampo dipinta "a freddo", h 16 cm, Oliena, Hotel Ristorante Su Gologone.
Soggetto singolare realizzato in ben 5000 esemplari su richiesta di un rivenditore nazionale di cioccolato, secondo una prassi di diffusione dolciaria avviata in grande scala dalla Perugina.

448. Paolo Loddo, *Busto femminile con canestro*,
Dorgali, primi anni Cinquanta sec. XX
scatola, terracotta da stampo dipinta "a freddo", h 21,5 cm, Quartu Sant'Elena, collezione privata.
Il soggetto è noto in diverse varianti cromatiche e lievi modificazioni nella forma dei capelli.



448



449

449. Paolo Loddo su disegno di Aldo Contini, *Piatto*, Dorgali, anni Sessanta sec. XX terracotta da stampo dipinta "a freddo", Ø 39,7 cm, Nuoro, collezione privata. L'artista sassarese Aldo Contini ha disegnato per l'ISOLA una serie di piatti a soggetto simile, realizzati dalla bottega Loddo.



450



451

450. Michele Sotgia su disegno di Ubaldo Badas,
Versatore zoomorfo, Dorgali, anni Novanta sec. XX
terracotta graffita, ingobbiata e invetriata esternamente, h 25,5 cm,
Mamoiada, collezione privata.

451. Francesco Pisanu, *Cervo*, Dorgali, anni Settanta sec. XX
terracotta graffita con aggiunte plastiche, ingobbiata e invetriata,
h 22 cm, Cala Gonone, collezione privata.
Firmato in pasta nel sottopancia.

452. Francesco Pisanu, *Cinghiale*, Dorgali, anni Settanta sec. XX
terracotta graffita, ingobbiata e invetriata, lungh. 27,7 cm,
Cala Gonone, collezione privata. Firmato in pasta nel sottopancia.



452



I pentolai di Pabillonis

Dario Frau

La scoperta della ceramica e la realizzazione di manufatti in terracotta da parte dell'uomo preistorico ha segnato un fondamentale cambiamento nei modi di vita fino allora conosciuti, consentendo all'umanità di raggiungere stadi importanti del suo progresso: in particolare per quanto riguarda la conservazione e la cottura degli alimenti.
La produzione di oggetti di uso quotidiano, indispensabili e importantissimi nell'ambito domestico, ha caratterizzato l'economia, il lavoro, la struttura stessa della vita comunitaria di Pabillonis nel corso della sua storia. Il paese era infatti conosciuto, nel passato e fino a quarant'anni fa, in tutte le comunità isolane come *sa bidda de is pingiadas* (il paese delle pentole), per la vasta produzione di pentole e manufatti in terracotta venduti in gran parte della Sardegna.[1] Sicuramente la tradizione e la professionalità dei figoli e degli artigiani pabillonesi risaliva ad un passato remoto, ma in queste pagine verrà trattata, confortata da documenti di archivio, la produzione che va dai primi decenni del secolo XIX fino agli anni Sessanta del Novecento, quando chiude l'ultima manifattura di ceramica tradizionale, ma anche la storia della commercializzazione di questi prodotti. I venditori ambulanti con i carri e le donne a piedi si recavano in paesi anche lontani per vendere porta a porta *is pingiadas* e *is tianus* pabillonesi, contribuendo allo sviluppo di un'attività che per secoli ha caratterizzato il piccolo paese del Campidano.

Cenni storici

Per comprendere l'importanza delle attività artigianali per l'economia di Pabillonis, citiamo una preziosa testimonianza – tratta dalla documentazione dell'archivio comunale e datata ai primi decenni del 1800 – che registra le lamentele rivolte dagli amministratori alle "Autorità Superiori" per essere tutelati dagli "usurpatori" che si appropriavano con prepotenza dei terreni comunali dove i poveri si recavano a raccogliere le materie prime necessarie per la realizzazione di manufatti prodotti per l'autoconsumo e la vendita «non solo ai circostanti villaggi, ma eziandio ad altri lontani». Una produzione e commercio, quello di ceste, setacci, stuoie, recipienti in giunco ecc., che garantiva "somme vistose", come affermato dal sindaco, nella delibera inviata ai rappresentanti del Governo, per avere giustizia nei confronti degli "usurpatori". Senza dubbio il settore artigianale più importante e caratteristico di Pabillonis, con una professionalità tramandata da padre in figlio, era quello che faceva capo alle corporazioni dei pentolai, dei tegolai e fabbricanti di mattoni, che costituivano l'"industria" più rilevante per l'economia del paese.
La lavorazione dell'argilla a Pabillonis aveva origini antichissime anche se poco si può rilevare dalla documentazione scritta. Da alcune delibere comunali dei primi anni del secolo XIX si desume che questa attività progrediva nella produzione e nella commercializzazione, provocando qualche preoccupazione negli amministratori a causa delle grandi quantità di legname di cui questi artigiani necessitavano, «i quali consumano più legna loro nelle rispettive professioni che il Comune in tutto l'anno per proprio uso».[2]
I forni per la cottura dei manufatti di terracotta dovevano infatti raggiungere una temperatura molto elevata, per mantenere la quale era necessario l'impiego di grandi quantitativi di combustibile. Si stabilì pertanto, come si evince da una delibera del 1827, che fosse proibita agli artigiani la raccolta della legna della *strovina*[3] comunale e venne proposto che essi prendessero in appalto a questo scopo un appezzamento di terreno nei boschi di Gonnosfanadiga e Guspini.
La decisione comunale aveva lo scopo di impedire la distruzione della riserva di legna nei terreni di uso comunitario anche perché un altro fattore ne metteva a rischio la salvaguardia: l'Editto delle Chiudende del 1820, che permetteva la chiusura, con siepi e fossi, anche di terreni comunali, precludendo quindi l'utilizzo collettivo (soprattutto per pascolo e approvvigionamento di legname) di questi beni.
I pentolai e tegolai erano descritti come «individui di pessima qualità, inutili per ogni sorta d'impieghi».[4] Questo giudizio era dettato probabilmente dal fatto che gli artigiani – riuniti in corporazione e legati tra loro da motivi di interesse – erano consapevoli dell'importanza

453. La manifattura di Giuseppe Piras, Pabillonis 1931, (particolare della fig. 454).

453



454

454. La manifattura di Giuseppe Piras, Pabillonis 1931, Pabillonis (foto archivio eredi Piras).
Questo eccezionale documento fotografico testimonia la produzione ceramica della manifattura Piras in termini di quantità e tipologie. Il proprietario, Giuseppe Piras, è l'uomo in alto al centro; le altre persone sono collaboratori e familiari coinvolti nella produzione, come la moglie Emilia Garau che tiene in braccio il figlio Alfredo. La donna sulla destra porta un'intera serie di pentole, *sa cabiddada*.

455-456. *Tegame*, Pabillonis, 1920-30
terracotta graffita e invetriata internamente, Ø 38,3 cm; coperchio in terracotta invetriata esternamente, Ø 37,3 cm, Pabillonis, collezione privata.
Questo manufatto è tradizionalmente denominato *tianu*. Dotato di quattro manici, questo esemplare è straordinario per dimensioni.

economica che la loro produzione rivestiva e dunque si ritenevano superiori a chi svolgeva attività legate all'agricoltura e alla pastorizia. Pur appartenendo infatti alle classi sociali più basse, in un'economia basata soprattutto sullo scambio e il baratto, loro venivano pagati in danaro, cosa che gli garantiva un certo benessere, certamente superiore a quello di cui godevano i lavoratori di ambito agropastorale. L'essere considerati «inutili per ogni sorta di impieghi» era dettato sicuramente dal metro di giudizio che si aveva nella comunità agricola del tempo: il vero lavoratore era il contadino, *su messaiu*.
A parte queste premesse, almeno fino agli anni Quaranta dell'Ottocento, nonostante le disposizioni del sindaco, i tegolai e pentolai non desistettero dal procurarsi la legna per il forno dalle *strovine* comunali. Nel 1837, si contavano 20 pentolai,[5] a questi bisognava aggiungere gli aiutanti, perlopiù ragazzi e donne, che davano una mano a preparare l'argilla, i carrettieri che trasportavano la materia prima dalle cave, i legnaioli che procuravano le fascine per il forno e i venditori che si recavano negli altri paesi per vendere il prodotto finito. Per poter rispondere a un Reale decreto richiesto dall'Intendente Provinciale, il consiglio comunale dovette comunicare i nominativi «degli individui esercenti gli uffici pubblici e facoltà d'arti», e da questo documento si evince che nell'anno 1850 il "terziario", nel villaggio di Pabillonis, era ben sviluppato. Dalla lista compilata dagli amministratori risultavano: 4 negozianti al minuto ("merciai"), 4 "ferreri", 3 "maestro di muro", 5 "osti", 5 "fabbricanti di acqua vite", 5 "falegnami in grosso", 4 "fabbricanti di mattoni e tegolai", e ben 13 "fabbricanti di vasellame" nelle persone di: Raimondo Porcu, Stefano Melis, Antonio Murgia, Luigi Erdas Sida, Pietro Casula, Giov'Antonio Fenu, Antonio Casula, Sisinio Ollosu Fanari, Salvatore Serra,



455



456

Antonio Tenas, Antonio Casti, Luigi Troncia e Giuseppe Ardu.[6] Come si vede, il numero degli artigiani dediti alla produzione di pentole, insieme a quella dei tegolai e fabbricanti di mattoni, rappresentava un'importante realtà sociale ed economica per il paese.

Nel 1853 si giunse a stipulare un importante contratto tra alcuni artigiani e l'Amministrazione comunale per regolare l'attività manifatturiera.[7] Furono convocati davanti al sindaco i tegolai Giuseppe Melis, Francesco Accossu, G. Pinna ed Isidoro Dessì per la firma di un contratto concernente la concessione di un pezzo di terreno per costruire un forno e alcune clausole per il commercio di tegole e mattoni. Il Comune concedeva un appezzamento di terreno per il periodo di 10 anni, con la garanzia che se qualcuno degli artigiani avesse abbandonato il mestiere restava comunque possessore della parte del forno costruito. Si stabiliva che gli abitanti del villaggio avessero la precedenza per l'acquisto di mattoni e tegole; passati quattro giorni dallo "sfornamento" il materiale poteva essere smerciato negli altri paesi. La precedenza accordata alla comunità era necessaria per evitare eventuali abusi da parte dei tegolai che, spinti dall'interesse di vendere ai paesi vicini a prezzi più alti, avrebbero potuto trascurare i compaesani. Uno dei problemi maggiori riguardava l'approvvigionamento del legname per l'alimentazione del forno: quasi sempre gli artigiani lo acquistavano nei paesi limitrofi, in particolare Guspini e Gonnosfanadiga, pagandolo con tegole e mattoni. Questa prassi era in effetti sancita da una clausola del contratto sopra citato, in cui si stabiliva che i tegolai non



457



458

457. *Pentola*, Pabillonis, 1940-50
terracotta graffita e invetriata internamente, Ø 36 cm, Pabillonis, collezione privata.
La pentola, chiamata *pingiada manna* (pentola grande), è invetriata anche sui manici. Presenta il timbro in pasta della manifattura Floris Giovanni e Livio Cois: *FGLC stoviglie Pabillonis*.

458. *Pentola* (*pingiada*), Pabillonis, inizio sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 26,5 cm, Busachi, *Su collegiu*, collezione Civica di Etnografia.
La pentola è timbrata in pasta: *FGLC stoviglie Pabillonis*.

459. *Pentola*, Pabillonis, 1940-50
terracotta invetriata internamente, Ø 23,5 cm, Pabillonis, collezione eredi Piras.
La pentola di questa misura (*sa segunda*), leggera e sottile ma molto capiente, era la più utilizzata: veniva infatti impiegata per la cottura dei legumi, per il bollito e per riscaldare l'acqua.



459



460



461



462



463



464

460. *Pentola*, Pabillonis, 1940-50
terracotta invetriata internamente e sui manici, Ø 29 cm, Pabillonis, collezione eredi Piras.
Si tratta di una *pingiada manna*, secondo la denominazione locale.

461. *Pentolino*, Pabillonis, inizio sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 13,4 cm, Pabillonis, collezione eredi Piras.
È la misura più piccola, chiamata *sa quinta* o *coia cinqui de sa cabiddada*.

462. *Pentolino*, Pabillonis, inizio sec. XX
terracotta invetriata, Ø 14,5 cm, Pabillonis, collezione privata.
Si tratta della misura più piccola, manufatto realizzato solo su richiesta e a volte "impreziosito" dall'invetriatura anche esterna.

463. *Pentolino*, Pabillonis, inizio sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 16,5 cm, Pabillonis, collezione eredi Piras.

464. *Pentolino*, Pabillonis, inizio sec. XX
terracotta invetriata internamente, Ø 13 cm, Pabillonis, collezione privata.

465. *Pentola*, Pabillonis, 1940-50
terracotta invetriata internamente, Ø 23,5 cm, Pabillonis, collezione eredi Piras.

466. *Pentolino*, Pabillonis, 1940-50
terracotta invetriata, Ø 16,3 cm, Pabillonis, collezione privata.
Questa piccola pentola, realizzata solo su richiesta, è invetriata anche esternamente.



465



466

potevano vendere quantitativi di materiali superiori al valore della legna avuta. Scrupolosi controlli da parte dell'Amministrazione soprintendevano le operazioni di scambio per verificarne la correttezza: ai trasgressori veniva applicata una multa di lire 1 ogni cento mattoni e tegole in più della quantità consentita. È evidente che questi accorgimenti e regolamentazioni dell'Amministrazione comunale se da un lato servivano a favorire l'interesse della comunità, dall'altro frenavano le vendite, vincolate da restrizioni che soffocavano un più ampio liberismo commerciale. Non tutto il contratto conteneva clausole limitanti per gli artigiani: l'Amministrazione comunale garantiva loro sostegno e aiuto in caso di problemi nello smercio dei prodotti. Al tegolaio poteva accadere infatti di trovarsi con qualche grossa scorta invenduta; in quel caso si poteva recare, per avere qualche aiuto, dal sindaco che, tramite bando pubblico a spese del Comune, informava le comunità dei paesi vicini della disponibilità del materiale. Il prezzo era così stabilito: lire 2 e centesimi 88 per ogni cento tegole e lire 2 e centesimi 40 per ogni 100 mattoni. La convenzione stipulata dal Comune riguardava esplicitamente i tegolai e i fabbricanti di mattoni, ma anche i pentolai e i lavoratori al tornio lavoravano a pieno ritmo. Un'attività, in effetti, che aveva i suoi buoni margini di profitto e garantiva una certa agiatezza e una buona disponibilità di contanti, come ampiamente riscontrato dai documenti comunali del periodo.[8]

Testimonianze letterarie

Per tutto l'Ottocento e i primi del Novecento l'attività dei pentolai non conobbe sosta e oltre alle testimonianze dell'archivio comunale si ha qualche notizia dai giornali del tempo. Vittorio Angius, compilatore delle voci inerenti la Sardegna nel *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna* di Goffredo Casalis, nel 1846 scrive: «In Pabillonis, come ne' prossimi paesi di s. Gavino e Guspini e in quello di Pau, si fabbricano tevoli, mattoni, quadrelle, brocche, pentole e altre sorta di stoviglie, delle quali opere, che sono domandate da tutte le terre d'intorno, si ha un lucro notevole, sebbene le medesime sieno di molta rozzezza … Quello che si ottiene dalla vendita degli articoli agrari e pastorali, e dalla industria delle grossolane stoviglie, non si può nell'ordinario calcolare a più di lire nuove 40000. Vendesi più spesso a' terralbesi, che ad altri negozianti».[9]

Ma già nel 1839 il Della Marmora così scriveva a proposito del vasellame all'epoca prodotto nell'Isola: «Da alcuni anni si è cominciato a fabbricare vasellame grossolano: i luoghi dove si fa questo lavoro sono Nurallao, Oristano, Pabillonis, Decimo, Assemini; negli ultimi quattro luoghi si usa la terra del Campidano, appartenente al terreno alluvionale: queste fabbriche non bastano affatto al consumo della popolazione dell'isola che continua a trarre da Napoli e dalla riviera di Genova la maggior parte degli utensili di terra anche i più grossolani: questa industria potrebbe prendere in Sardegna uno slancio considerevole se si mettessero a profitto le diverse qualità di terra di cui l'isola è fornita in abbondanza».[10] Nella seconda metà dell'Ottocento alcuni autori italiani offrono la Sardegna alla conoscenza generale nei suoi molteplici aspetti economici e sociali, tra i quali l'attività dei figoli. «A Nurallao, Oristano, Pabillonis, Assemini si formano stoviglie grossolane; ma la terra che si usa è suscettibile di un vasellame più fino», scrive Giuseppe Torchiani nel 1856 in *L'isola di Sardegna e le sue naturali produzioni*.[11]

Qualche riferimento all'attività ceramica si trova poi in *Le cento città d'Italia*, supplemento mensile illustrato del *Secolo* del giugno 1899: «Oristano non è un paese industriale … Fiorenti abbastanza sono invece le piccole industrie … come la ceramica. Le stoviglie arcaicamente foggiate, ma di un eccellente materiale, di Oristano e Pabillonis sono ricercatissime in tutta l'Isola e sarebbero ben a ragione apprezzate anche fuori se industriali di buona volontà sapessero smuovere l'inerzia accidiosa ed impiantare delle vere fabbriche con metodi moderni e razionali».[12] Ancora il catalogo dell'Esposizione romana del 1911 – dove tra i manufatti selezionati per la mostra vi era anche un significativo nucleo di ceramiche pabillonesi – riporta: «La fabbricazione delle terraglie rustiche è diffusa in tutta l'isola, ma più specialmente a Oristano, Dorgali, Assemini, Pabillonis, Decimo, San Sperate, Nurallao. L'argilla sarda è eccellente e di diversi colori. Imeroni rileva che "le argille di Assemini e Oristano hanno la tinta rosso-bruna, Pabillonis rosso vivo, Tortolì e Nurallao, ecc. … bianche e Dorgali di varie tinte. I forni per le terraglie semplici sono ancora molto antichi, sono riscaldati a legna. Ad Assemini si fa una cottura unica con vasi già verniciati, mentre ad Oristano e Pabillonis si fa una prima cottura e dopo la verniciatura si fa la ricottura definitiva"».[13]

Una tradizione plurisecolare?

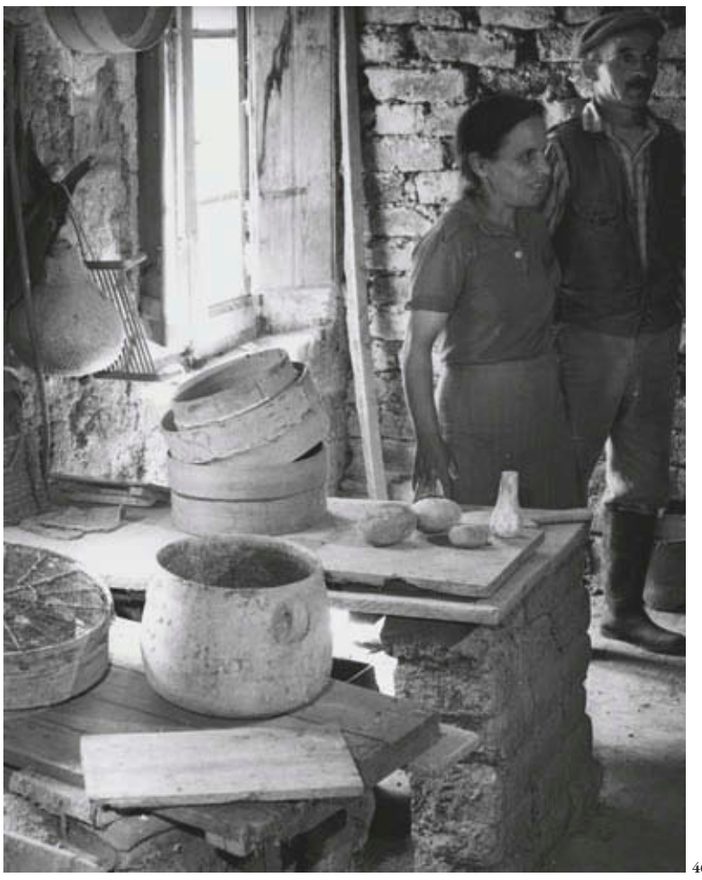
Le sopramenzionate citazioni testimoniano senza ombra di dubbio l'importanza acquisita da Pabillonis nel settore della produzione delle terrecotte di uso comune, rimarcata dalla fama che questa aveva nell'Isola e dal numero consistente degli operatori del settore; rimane ancora da chiarire a quando risale questa tradizione. Elementi importanti come la qualità e l'abbondanza della materia prima, l'abilità degli artigiani e le peculiarità delle pentole e dei tegami particolarmente resistenti al fuoco fanno pensare che questa tradizione risalga a un lontano passato.

Da recenti studi si evince infatti che Pabillonis nel periodo tardo romano fosse addirittura il centro di produzione mediterranea della ceramica da cucina. O almeno, sono queste le ipotesi che stanno prendendo forma secondo le ricerche sul campo condotte nel 2006 da alcuni studiosi che hanno compiuto delle indagini sui campioni d'argilla prelevati dal territorio del paese, su antichi manufatti e sulla documentazione storica in possesso

del Comune e di privati cittadini. Un lavoro puntuale sviluppato all'interno di un progetto bilaterale italo-spagnolo, finanziato dai rispettivi ministeri competenti (MIUR e MEC), che ha come oggetto lo studio della ceramica da cucina tardo-antica (V-VII secolo d.C.), modellata a mano o al tornio lento e commercializzata nel Mediterraneo occidentale (Spagna, Africa settentrionale, Baleari, Francia, penisola italiana, Corsica, Sardegna, Sicilia). Il progetto è coordinato per la Spagna dal prof. Miguel Angel Cau Ontiveros (ICREA – Università di Barcellona) e per l'Italia dalla prof.ssa Sara Santoro (Università di Parma, parte archeologica) e dal prof. Giuseppe Montana (Università di Palermo, parte archeometrica ed analisi di laboratorio). Secondo il ricercatore spagnolo «tra le produzioni di ceramica da cucina nella tardo-antichità vi sono almeno tre tipologie per cui le analisi di laboratorio sinora effettuate consentono di ipotizzare che una delle possibili aree di produzione sia localizzata in Sardegna». Studi più recenti hanno proposto per il tipo di pentola dal profilo semisferico con manico ad "orecchio", caratterizzata da finitura superficiale a stecca, l'area corrispondente all'entroterra del Golfo di Oristano, prossimo al Monte Arci, grazie alla presenza nell'impasto di abbondanti frammenti di ossidiana (e altri minerali e granuli litici di natura magmatica) che le microanalisi chimiche al microscopio elettronico hanno permesso di attribuire con certezza al sopraccitato complesso vulcanico. Il territorio di Pabillonis, frequentato sin dal Neolitico, è cosparso di ossidiana, soprattutto nelle cave di Domu e Campu per l'estrazione dell'argilla.
Sulla base di queste premesse, inoltre, gli stessi studiosi, prendendo spunto dalla nota produzione locale di ceramica da fuoco, intendono intraprendere un articolato percorso "etno-archeologico" che al tempo stesso consenta, attraverso analisi mineropetrografiche e chimiche, di contraddistinguere le caratteristiche prevalenti della composizione dei manufatti e della materia prima locale. Il professor Montana ha infatti dichiarato che «l'intento è quello di verificare l'esistenza, al momento solo ipotizzata, di una corrispondenza tecnologica per ciò che riguarda la manifattura di impasti refrattari tra l'importante tradizione ceramica di Pabillonis e una, ancora più antica, che trova le sue radici nella tardo-antichità sarda».

I pentolai del Novecento

Fino agli anni Sessanta del secolo appena trascorso, esistevano a Pabillonis diversi laboratori di *pingiadaius* (pentolai). Alcuni di questi – Giuseppe Caboni, Peppi Piras, Tigellio Lisci e Giovanni Floris – gestivano un'azienda affermata, con solidi capitali finanziari e operai alle loro dipendenze. Più numerosi erano però coloro che avevano un'attività a conduzione familiare: l'uomo di casa si occupava della preparazione dell'argilla, dei lavori al tornio, della verniciatura o smaltatura e della cottura degli oggetti, mentre la moglie e i figli fungevano da aiutanti di laboratorio. Questo tipo di produzione era abbastanza diffusa nel paese: bastava avere un tornio, un forno e dei piccoli locali (*magazinus* o *stabis in lardiri*) per avviare un'azienda di pentole.[14]



467

Luigino Steri, nato nel 1893, aveva appreso il mestiere dal padre Cesarino nel vecchio laboratorio, situato tra la via Umberto I e la via Carducci, che comprendeva: la casa di abitazione, un locale per il tornio e spazi per conservare *sa de orbezzu* (argilla di cava da mettere in ammollo in una vasca)[15] e la legna. Steri aveva 6 figli, cinque maschi e una femmina, un unico figlio, Giuseppe noto Pino, seguì le orme paterne e si specializzò al tornio. Il sistema di lavorazione delle pentole era uguale a quello degli altri artigiani: si prelevava l'argilla nel mese di settembre (perché era più asciutta) nelle cave di Domu e Campu (nel terreno di Pasqualino Saba) che veniva trasportata in paese con un carro e sistemata in un locale, *sa domu de sa terra*, in modo di avere la provvista per tutto l'anno. Nel laboratorio il sistema di produzione era ben collaudato: *mestu* Luigino preparava l'argilla, lavorava al tornio e si occupava della verniciatura e della cottura delle pentole e tegami. I figli aiutavano sistemando gli oggetti ad asciugare, mentre la moglie, Rosa Putzolu, mescolava *sa stangiadura* (l'ossido di piombo con *sa perda de fogu* ridotta in polvere).

467. Interno del laboratorio della manifattura di Giuseppe Piras a Pabillonis, 1979 (foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis). La donna all'interno del laboratorio è Ausilia, figlia di Giuseppe Piras, abilissima torniante.

L'ossido di piombo veniva acquistato a Cagliari, già pronto in panetti da 15 chilogrammi e bastava per 150 pezzi. Il laboratorio aveva un solo forno e in un mese l'artigiano faceva 2-3 infornate (per ciascuna era necessario l'acquisto di tre carri di legna), sufficienti per garantire il sostentamento della famiglia. Anche la vendita seguiva le consuetudini delle altre botteghe paesane: erano le donne (si ricordano in modo particolare Assunta Atzori, Giovannica Pilloni e Anna Sulcis) ad acquistare le *cabiddadas* e rivenderle. Periodicamente un carico di pentole e tegami, ben preparato in apposite ceste di canne e vimini, veniva inviato, in treno, a Sassari presso un commerciante di origini pabillonesi, Francesco Montis. Luigino Steri era un fornaciaio particolarmente abile, veniva infatti chiamato spesso da altri pentolai che, per quanto abili al tornio, non erano esperti nella fase di cottura che richiedeva attenzione e capacità, pena, al minimo errore, la perdita dell'infornata. Nel 1933 l'artigiano si trasferì con tutta la famiglia a Cagliari sotto le dipendenze di Onorio Gallus, un ricco imprenditore che aveva fatto costruire un forno a legna per produrre pentole in via Sant'Avendrace. Restò qui due anni, insieme ai compaesani Renato Cherchi e Pietrino Serpi e, sebbene fosse ben retribuito per il lavoro che svolgeva, nel 1935 tornò in paese e riaprì la sua bottega. In particolari situazioni e quando le richieste di mercato erano maggiori, nel laboratorio di Steri lavoravano anche Giovanni e Luciano Vinci; oltre alle pentole e ai tegami, su richiesta venivano prodotte anche altre stoviglie: servizi da caffé, ciotole varie, vasi e tegami particolari, come quello per cuocere le zeppole. L'attività di Luigino Steri si concluse nel 1956;[16] proseguita solo per pochi anni dal figlio Pino.[17]

Tra i laboratori artigiani a carattere familiare esistenti a Pabillonis quello di Antonio Ghiani (nato nel 1902), attivo in via Umberto I, si discostava dalla produzione abituale realizzando oggetti diversi da *pingiadas* e *tianus*. Sicuramente il motivo di tale peculiarità produttiva era dovuta al periodo da lui trascorso ad Oristano tra gli anni Venti e Trenta, nel laboratorio di ceramica di Francesco Montis, artigiano di origini pabillonesi che aveva chiamato presso di sé alcune maestranze del suo paese. Un campionario della produzione di Ghiani è attestato da una vecchia foto degli anni Trenta (1935) dove sono riconoscibili *marigas* e *cungiobeddus* con manici decorati, servizi da caffé e statuine di santi. Il figlio Luigi conserva, della vasta produzione paterna, qualche pentola del tipo "Sicilia" (pentola smaltata dentro e fuori e di forma allungata). Questo tipo di particolari manufatti, fuori dalla produzione tradizionale di Pabillonis, era supportato da una buona fortuna di mercato: erano numerosi i clienti, soprattutto di altri paesi, che venivano ad acquistare direttamente in bottega. L'attività del Ghiani a Pabillonis durò fino al 1939 poi, a causa di traversie famigliari, fu trasferita a Guspini, dove continuò con successo la produzione fino al 1963 quando si stabilì ad Oristano.[18]

Giovanni Caboni, nato a Pabillonis il 1892, era uno dei più grandi pentolai operanti in paese nella prima metà del Novecento. Il suo laboratorio nella via Lamarmora comprendeva varie e vaste strutture (tra cui due forni piccoli e uno grande) in cui lavoravano diversi dipendenti. Sposato con Giuseppina Spiga, ebbe quattro figli: Virginia, Iole, Pierino e Franceschino noto Chichino.

Giovanni Caboni era un torniante esperto e capace e soprintendeva a tutte le fasi più importanti della produzione; la moglie si occupava prevalentemente della preparazione della *stangiadura* e Chichino insieme ad alcuni dipendenti (Pietrino Serpi, Aurelio e Giannetto Montis, Virgilio Frau) lavorava al tornio. Gli operai (Maurizio Manca, Pietro Piras, Francesco Serra) trasportavano e pestavano l'argilla e procuravano la legna per il forno. Un carrettiere inoltre, Francesco Figus, si occupava del trasporto delle pentole che venivano consegnate nei negozi di diversi paesi dell'Isola. L'attività di pentolaio procurò benessere e prosperità a Giovanni Caboni; la situazione però cambiò repentinamente nel dopoguerra: su *mestu* morì nel 1948 e il figlio Chichino volle modernizzare l'azienda sostituendo il forno a legna, diventato antieconomico, con uno a nafta. Diversi fattori contribuirono al declino dell'attività: il nuovo sistema di cottura, il mercato che non tirava più come un tempo e i debiti contratti per ristrutturare e modernizzare l'azienda portarono presto alla chiusura. Per far fronte ai creditori furono venduti alcuni immobili e i fratelli Caboni dovettero lasciare il paese per cercare lavoro.[19]

Antonio Giuseppe Cossu svolgeva l'attività di pentolaio alternandola con quella di agricoltore. Aveva il suo laboratorio e un forno nel cortile della casa di via Argiolas. Solo la moglie Desolina l'aiutava nella preparazione del forno e nella verniciatura delle pentole e tegami. Un'infornata al mese bastava per tirare avanti la famiglia. Nella stagione invernale, dopo la cottura delle pentole, come capitava anche negli altri laboratori, i poveri del vicinato chiedevano la brace e il carbone residui. Lo smercio del prodotto seguiva la stessa consuetudine delle altre botteghe: la moglie Desolina con altre donne si spostava nei diversi paesi e tornava a casa solo dopo aver venduto l'ultima pentola. Antoi Pepi continuò l'attività fino al 1939 quando, all'età di 70 anni, lo colse un ictus mentre lavorava.[20]

Una società vera e propria per produrre pentole fu creata nei primi anni Quaranta da Giovanni Floris di Pabillonis e Livio Cois di Cagliari. Il primo mise a disposizione i locali, i magazzini, il forno e tre torni; Cois il capitale finanziario di 100.000 lire. Non essendo esperti nella lavorazione dell'argilla assunsero nell'azienda Aurelio Montis, uno dei più bravi tornianti del paese, alcuni operai per trasportare l'argilla, *pistai sa terra* e procurare la legna per il forno ed altri operai specializzati nella *stangiadura* e nella cottura dei manufatti. L'iniziativa funzionò a meraviglia e le pentole prodotte, con il marchio "FGLC (Floris Giovanni Livio Cois) stoviglie Pabillonis", venivano smerciate con facilità nel mercato

isolano. Il Floris morì nel 1945 ma il laboratorio non cessò di produrre: il sovrintendente Emidio Matta prese in mano l'azienda e mandò avanti la produzione con successo fino alla metà degli anni Cinquanta – come dimostrano anche i libri contabili conservati dagli eredi –, quando, con il "boom economico", il ferro smalto, l'alluminio e soprattutto la plastica decretarono la fine delle stoviglie in terracotta.[21]
Anche Tigellio Lisci, classe 1902, non era un esperto al tornio ma possedeva un avviato laboratorio artigiano di stoviglie. La sua attività ebbe inizio nel cortile della vecchia casa padronale situata nel centro storico, in vico Cicerone, ora vico San Giovanni. Per mandare avanti il laboratorio assunse un ottimo torniante, Demetrio Onali e diversi operai (tra i quali Ugo Porcu che vi lavorò per parecchi anni). Gli affari andavano a gonfie vele, perciò il Lisci decise di prendere in gestione un laboratorio più grande, di proprietà di Francesco Montis, nei pressi della strada che portava alla stazione ferroviaria. La produzione continuò con successo, tanto che furono assunti nuovi dipendenti: Aurelio Montis, Antonio Pinna e Narciso Fanari. Alla fine degli anni Quaranta però l'attività ebbe termine e Tigellio Lisci si trasferì a Cagliari per cercare lavoro come dipendente.[22]

L'ultimo pentolaio

Generalmente gli artigiani del paese si tramandavano la professione di padre in figlio, ma qualche torniante più abile degli altri, pur non avendo capitali, riusciva a mettersi in proprio aprendo una sua manifattura. È il caso di Costantino Piras, meglio conosciuto come Giuseppe, uno dei più grandi imprenditori nel settore della terracotta, con produzione di pentole, tegami, boccali e tegole, che per circa cinquant'anni – dai primi anni Venti e fino a metà degli anni Sessanta – monopolizzò questa attività, creando a Pabillonis un polo produttivo che richiamava acquirenti da ogni parte della Sardegna. Nato nel 1897, fin da giovanissimo apprese l'arte nella bottega della famiglia Caboni, dove, assunto inizialmente come servo pastore, si dilettava a realizzare qualche oggetto al tornio osservando e imitando gli artigiani. Stupito dalla bravura del ragazzo, il Caboni lo tenne con sé nel laboratorio e gli insegnò i segreti del mestiere. Ben presto Piras divenne un abilissimo torniante e un esperto nel ciclo lavorativo degli oggetti in terracotta. Allo scoppio della prima guerra mondiale il promettente artigiano dovette partire al fronte dove fu decorato con la medaglia di bronzo al valore e la croce al merito. Una volta rientrato in paese Piras decise di mettersi in proprio; grazie ad alcuni prestiti, ottenuti da persone di fiducia, acquistò un terreno (tra l'attuale via Roma e la via Rinascita) con una piccola casetta dove costruì il forno per le pentole e i locali da adibire a laboratorio. I primi tempi non furono certamente facili, con pochi mezzi a disposizione dovette infatti sacrificare alquanto per avviare la nuova attività, e inoltre la giovane moglie, una parente del Caboni, morì di parto alcuni mesi dopo il matrimonio.


468


469

468. *Tegame*, Pabillonis, 1940-50
terracotta invetriata internamente, Ø 22 cm,
Pabillonis, collezione eredi Piras.
La forma di questo tegame è di derivazione ligure; in Sardegna ci fu una larghissima diffusione di ceramiche provenienti dalla Liguria, soprattutto piatti e pentole.

469. *Tegame*, Pabillonis, 1940-50
terracotta graffita e invetriata internamente, Ø 27 cm,
Pabillonis, collezione eredi Piras.
Il tegame, *su tianu*, presenta una fascia centrale decorata con una rotella; questa dimensione è indicata come *coia dusu* (cottura due).

470. *Tegame*, Pabillonis, 1940-50
terracotta invetriata internamente, Ø 34,5 cm,
Busachi, collezione privata.
Questo particolare manufatto, utilizzato esclusivamente a Busachi per la preparazione di una pietanza, *su succu*, a base di pasta cotta nel brodo, stufata con formaggio acidulo e condita con zafferano, testimonia la consuetudine delle manifatture di Pabillonis di realizzare ceramiche esulanti dalla normale produzione, su particolare richiesta della clientela.


470



471

471. *Tegame*, Pabillonis, 1930-50
terracotta invetriata internamente, Ø 23,3 cm,
Cagliari, collezione privata.
Manufatto molto sottile nei bordi, terza misura, *sa terza*, utilizzato soprattutto per preparare il sugo.
Presenta il timbro in pasta sigla della manifattura Floris Giovanni e Livio Cois: *FGLC stoviglie Pabillonis*.

472. *Tegame*, Pabillonis, 1930-50
terracotta invetriata, Ø 23 cm, Cagliari, collezione privata.



472



473

473. *Tegame*, Pabillonis, 1930-50
terracotta invetriata internamente, Ø 29 cm,
Pabillonis, collezione privata.
Tegame (*su tianu mannu*), utilizzato per la preparazione de *sa cassoba* (spezzatino) e del sugo.

474. *Tegame*, Pabillonis, 1930-50
terracotta invetriata internamente, Ø 23,3 cm,
Cagliari, collezione privata.



474



475



476



477



478

Nel giro di alcuni anni, grazie alla tenacia e alle sorprendenti capacità di imprenditore, l'attività di pentolaio incominciò a dare i suoi frutti; i lutti però funestarono ancora la sua vita privata: anche la seconda moglie, Elvira Melis, morì di parto. Alla fine degli anni Venti Piras contrasse un nuovo matrimonio con Emilia Garau, che nel 1929 diede alla luce un figlio, Alfredo, che morì all'età di un anno.

L'azienda nel frattempo aveva raggiunto una dimensione considerevole e nei primi anni Trenta contava quattro tornianti, dieci lavoranti che aiutavano a preparare l'argilla, a smaltare, ad infornare, ed un'altra decina fra legnaioli ed aiutanti vari. I carri provenienti da molti paesi della Sardegna, insieme a quelli dei venditori locali, si mettevano in fila per attendere il loro carico, e "Mestu Peppi", così veniva chiamato da tutti, presiedeva personalmente a questa operazione, coadiuvato dalla moglie Emilia, "Sa Sennoredda". In questo periodo, oltre alla produzione di pentole e tegami, era in piena attività anche la produzione delle tegole che, grazie all'apporto dell'artigiano Maurizio Manca, raggiunse un buon livello di specializzazione e un giro d'affari ragguardevole. Gli anni Trenta segnarono due avvenimenti molto importanti: la nascita delle figlie Emma (1931) ed Ausilia (1934), e la malattia del Piras, che fece rallentare la produzione dell'azienda, che fu addirittura sospesa per due anni nel settore delle tegole. L'utilizzo frequente del minio (ossido di piombo) e della *pedra di fogu* (silice) nelle operazioni di smaltatura o invetriatura (*sa stangiadura*), effettuata per rendere pentole e tegami lucidi e impermeabili, minava inesorabilmente la salute dei figoli. Questa delicata operazione era riservata agli artigiani più competenti e capaci; Piras la effettuava quasi sempre in prima persona, assistito da una collaboratrice che gli versava con un mestolo il minio all'interno della pentola o del tegame mentre lui con un rapido e preciso movimento rotatorio spargeva il liquido all'interno e lungo i bordi del manufatto. La malattia professionale provocata dall'ossido di piombo più tardi colpì anche le figlie – fin da bambine inserite nel faticoso ciclo produttivo dell'azienda –, abilissime coadiuvanti ed espertissime al tornio.

Piras conosceva il mestiere in tutte le sue fasi e addirittura sapeva individuare, da piccole particolarità, chi aveva realizzato, fra i vari tornianti, le pentole e i tegami che al momento della cottura nel forno si spaccavano, e li redarguiva aspramente. Un uomo dal carattere difficile, sicuramente indurito dalle numerose traversie personali, e consapevole della complessità del suo lavoro, che richiedeva massima attenzione nelle diverse fasi operative e capacità imprenditoriali non indifferenti. Lui stesso presenziava ed effettuava il carico del forno,



479

stabiliva la quantità di legna che occorreva e verificava il punto di cottura delle pentole, il periodo di raffreddamento e il ritocco (effettuato con polvere di argilla e minio) degli oggetti eventualmente resi difettosi dal fuoco. La sua abilità era manifesta anche in oggetti che realizzava solo su richiesta o per suo diletto: servizi da caffé, vasi, statuine di santi e tanti altri manufatti che rivelavano anche una certa primitiva sensibilità artistica.
E fu per l'insieme di queste caratteristiche che l'attività produttiva di Peppe Piras garantì sempre la massima qualità e perfezione, assicurandogli profitti altissimi. I tornianti che stavano alle sue dipendenze erano i meglio retribuiti, motivo per il quale gli artigiani più abili sceglievano di lavorare per Piras. Fra i tanti ricordiamo Aurelio Montis, il fratello Giannetto, Demetrio Onali e Virgilio Frau che venivano pagati a *cabiddada* (una serie di quattro pentole o tegami di diversa misura).
Il Piras una volta accumulato un certo capitale iniziò a investire in altri settori, tra cui l'agricoltura e l'allevamento. Acquistò infatti diversi ettari di terreno e assunse alle sue dipendenze braccianti agricoli per lavorare i campi e alcuni pastori per accudire diverse centinaia di capi, tra ovini e bovini. I suoi affari spaziarono anche in altri settori: va menzionata la costruzione di un molino e di un caseificio, che però non ebbero la stessa fortuna commerciale della manifattura delle pentole.

475. *Tegame*, Pabillonis, 1930-50
terracotta invetriata internamente, Ø 28 cm, Busachi, *Su collegiu*, collezione Civica di Etnografia.

476. *Tegame*, Pabillonis, 1930-50
terracotta invetriata internamente, Ø 21,4 cm,
Pabillonis, collezione eredi Piras.

477. *Tegame*, Pabillonis, 1930-50
terracotta invetriata internamente, Ø 18 cm,
Pabillonis, collezione privata.

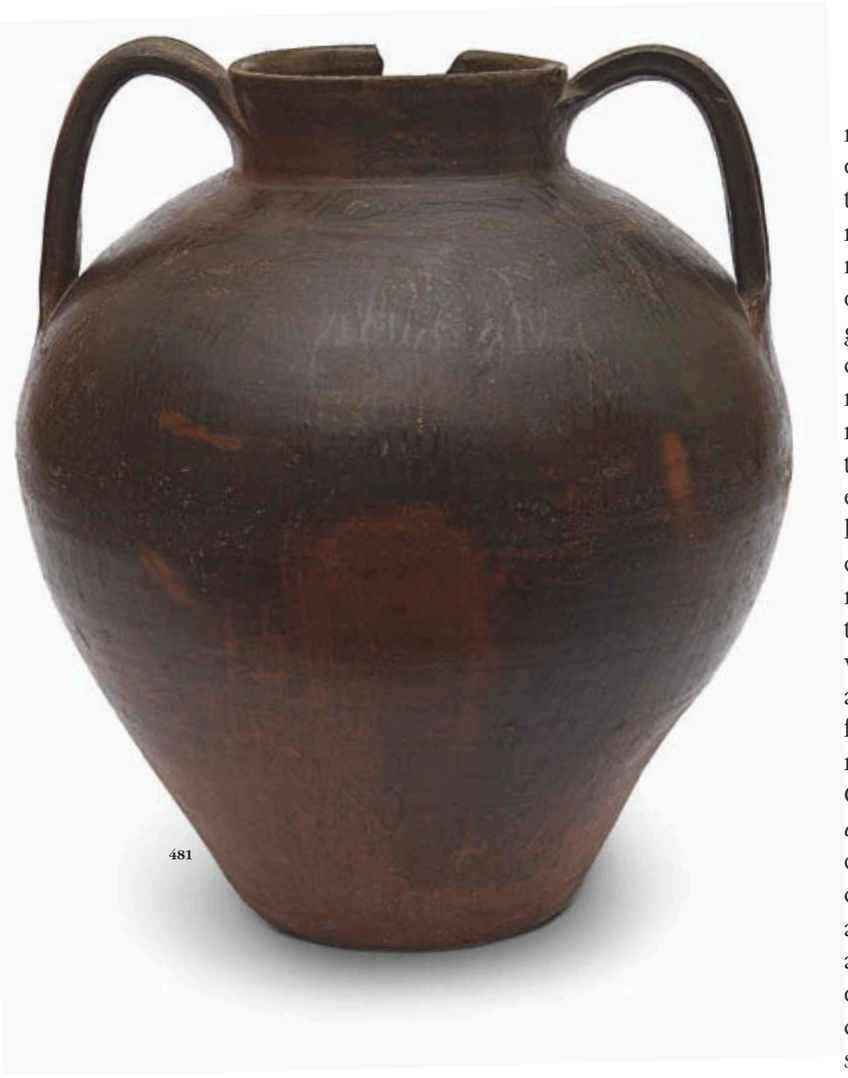
478. *Tegame*, Pabillonis, 1930-50
terracotta invetriata internamente, Ø 18,4 cm,
Cagliari, collezione privata.

479. *Scolapasta*, Pabillonis, 1940-50
terracotta ingobbiata e invetriata internamente, Ø 27 cm,
Pabillonis, collezione privata.
Il manufatto è definito nella parlata locale *scobamaccarronis*.

480. *Coperchio*, Pabillonis, *ante* 1908
terracotta invetriata, Ø 18,7 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.



480



481

Alla fine degli anni Cinquanta la produzione degli utensili di terracotta incominciò ad entrare in crisi e il sopraggiungere di problemi familiari spinse il Piras a rallentare la produzione. Nel 1967, alla morte della primogenita Emma, preceduta dal matrimonio di Ausilia, Peppi Piras, fortemente minato nella salute, si arrese e chiuse definitivamente l'attività. Nove anni dopo, nel 1976, morì a 79 anni di età.

Il commercio delle pentole

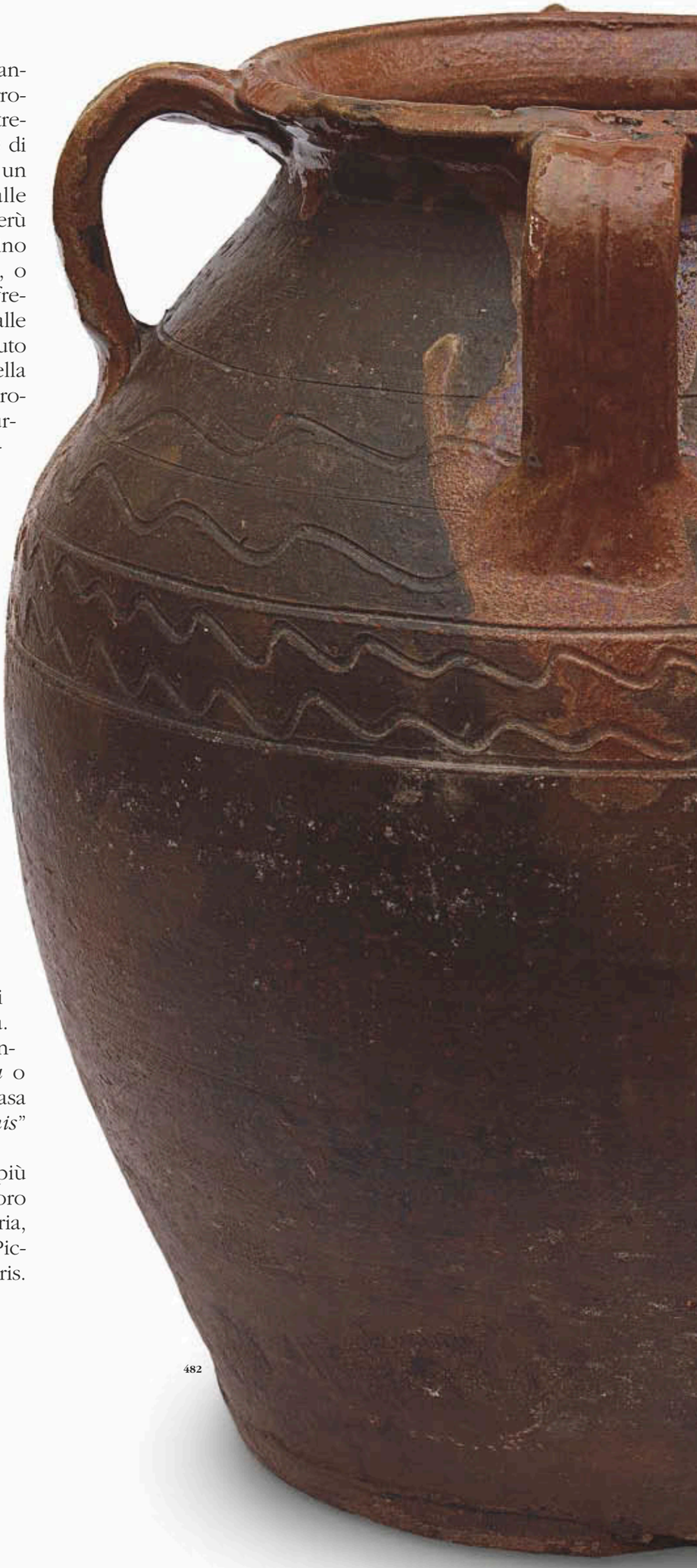
L'industria delle pentole coinvolgeva un gran numero di persone. Quasi tutte le famiglie di Pabillonis ruotavano intorno a questa attività. Oltre ai tornianti, al personale addetto ai forni, al trasporto dell'argilla e della legna, un settore importante era rappresentato dall'indotto inerente la commercializzazione dei manufatti. Per soddisfare la richiesta del mercato isolano e rifornire le famiglie di questi indispensabili utensili da cucina una buona parte della comunità pabillonese era mobilitata ed organizzata nel settore della vendita: addirittura anche i bambini erano coinvolti e racimolavano qualche soldo con la raccolta de *su preimentu*, il materiale vegetale indispensabile per l'imballaggio delle pentole durante il trasporto, che avveniva con i carri o con le ceste e i sacchi. Le donne avevano una parte preponderante nel settore delle vendite, rappresentando, insieme a *is carrettoneris* (i venditori con i carri), il punto di riferimento di un commercio che copriva le esigenze di quasi tutta la Sardegna. Se per quanto riguarda il passato si hanno sporadiche notizie di questa forma di commercio, testimonianze più consistenti si hanno dagli anni Trenta agli anni Sessanta del Novecento. Il racconto orale di testimoni che hanno vissuto nelle proprie famiglie questa forma di attività rappresenta un prezioso contributo per ricostruire questo scenario. In paese erano numerose le donne impegnate nel commercio: almeno una quarantina, secondo le testimonianze raccolte, sia orali che scritte, in quaderni nei quali i pentolai elencavano minuziosamente la quantità e il prezzo delle pentole consegnate alle venditrici. Un gruppo di donne (tre o quattro), per lo più madri di famiglia, si recavano dagli imprenditori del paese (i più importanti tra gli anni Trenta e Sessanta erano Peppi Piras, Giovanni Caboni, Giovanni Floris, Tigellio Lisci, ma c'erano anche quelli piccoli, con un laboratorio a conduzione familiare, Luigino Steri, Antonio Ghiani, Antonico Pinna, Giovanni Vinci, Enrico Casula e Antonio Peppe Grussu) e acquistavano alcune *cabiddadas* di *pingiadas* (pentole) e di *tianus* (tegami) per venderle fuori dal paese. L'imprenditore dava loro la merce sulla fiducia, il pagamento avveniva infatti dopo la vendita, non avendo la possibilità di anticipare le somme necessarie all'acquisto. Tutte le botteghe dei pentolai attuavano questo sistema che permetteva di smerciare con più facilità i pezzi prodotti. Le donne non si spostavano mai sole: generalmente si mettevano d'accordo in due o tre e qualcuna si faceva accompagnare dai figli più piccoli, spesso il fratello più grandicello doveva portare in braccio il neonato che necessitava di essere allattato e che la giovane mamma con il peso delle pentole non poteva tenere.[23]

Il sodalizio che si formava era duraturo e affiatato e ancora oggi gli anziani si ricordano di questi gruppi di donne: Anna Sulcis, Faustina Pia, le sorelle Matiglia e Rosa Sitzia, Vitalia e Loretta Murgia, Maria Pascalis, Elena Pala, Caterina Ennas, Ernestina Vinci, Filomena Serra, Vittoria Pia, Teresa, Maria Rosa e Palmeria Serpi, Luigia Pia, Giovanna Casti, Assunta Atzori, Petronilla Pibi e tante altre che per portare qualche soldo a casa esercitavano questa forma di commercio. Si partiva a piedi di mattina presto: alle due, massimo alle tre. Il carico per ciascuna era generalmente di due *cabiddadas de pingiadas* (quattro-cinque pentole) e una *cabiddada de tianus* (otto-dieci tegami), in tutto dodici-quindici pezzi che venivano messi uno dentro l'altro dopo essere stati avvolti, per evitare la rottura durante il viaggio, con *su preimentu*, l'imballaggio ricavato da una particolare erba palustre (*feisceddu* o *spaduedda*) molto abbondante nelle zone umide e paludose delle campagne pabillonesi. Dentro la pentola più grande, *sa pingiada manna*, veniva messa *sa segunda* (la seconda misura), dentro questa *sa terza* e così via via fino alla più piccola, come le matrioske russe. Il carico veniva sistemato dentro *sa crobi manna* (la cesta piatta in giunco e fieno)

o in uno speciale cestino (*su cadinu*) di vimini e canne, da portarsi sulla testa poggiati su un fazzoletto arrotolato (*su titibi*); oppure dentro un sacco, la cui estremità si fissava in fronte con un cappio (*a lia conca*) di modo che esso poggiasse sulla schiena: si tratta di un sistema di trasporto umano ancora oggi usato dalle contadine di certi paesi del Sud America (Bolivia, Perù e Colombia), dell'Africa e dell'Indocina. Il cammino con questo carico prezioso, in equilibrio sulla testa, o sulla schiena, era faticoso e bisognava fare delle frequenti tappe prima di arrivare, dopo alcune ore, alle prime luci dell'alba, nei paesi dove avrebbero venduto le pentole, soprattutto località della Marmilla e della Trexenta: Mogoro, Masullas, Forru, Simala, Lunamatrona, ma anche Selegas, Segariu, Villanovafranca e Furtei; e i più vicini Sardara, Guspini, Villacidro, Gonnosfanadiga, San Gavino, Sanluri. Generalmente si aveva un punto d'appoggio dove scaricare la merce; dopo si andava casa per casa a chiedere alle massaie del posto se volevano acquistare le pentole. Le trattative erano spesso lunghe e quando non si riusciva ad ottenere soldi in contanti, si accettavano prodotti in natura: *su lori* (ceci, lenticchie, grano), che poi veniva rivenduto in paese. A Villacidro e Gonnosfanadiga generalmente le pentole erano scambiate con l'olio d'oliva che a Pabillonis era scarso e quindi molto ricercato. Alcune delle donne erano munite di regolare licenza per svolgere l'attività di ambulanti. Assunta Atzori era una di queste e per circa quarant'anni svolse la sua attività utilizzando il treno come mezzo di trasporto. Arrivata ad Oristano vendeva le pentole e i tegami in piazza Mariano, oppure da lì, spostandosi a piedi, arrivava nei paesi del circondario (Santa Giusta, Cabras, Simaxis, Nurachi, Solarussa, Siamanna).

Una volta vendute o barattate le pentole, si tornava a casa a piedi, quasi sempre in giornata: raramente ci si tratteneva qualche giorno per terminare la vendita. Anche gli uomini andavano a piedi a vendere le pentole sistemate dentro un'ampia bisaccia, *sa bertula* o *betua*, e, al pari delle donne, passavano di casa in casa al grido "*Funti arribadas is pingiadas de Pabillonis*" (sono arrivate le pentole di Pabillonis).

Il commercio delle pentole avveniva in quantità più consistente con i carri, erano infatti numerosi coloro che svolgevano questa attività: alcuni in forma saltuaria, altri in modo costante come Ignazio Melis, Pietrino Piccioni, Antonio Dessì, Vincenzo Floris, Giovanni Floris.



482

481. *Orciolo*, Pabillonis, 1940-50
terracotta invetriata internamente, h 35,3 cm,
Pabillonis, collezione eredi Piras.
Il manufatto, *sa bronnia a duas maghias*, era comunemente utilizzato per la conservazione di olio e strutto.

482. *Orciolo*, Pabillonis, 1940-50
terracotta graffita e invetriata internamente e sui manici,
h 35,3 cm, Pabillonis, collezione eredi Piras.

Decine di *cabiddadas* (anche duecento) venivano sistemate sui carri con le sponde rialzate con *sa cedra* (un'alta sovrasponda confezionata con pertiche di olivastro o canne intrecciate). I carrettieri restavano fuori quindici giorni, talvolta anche un mese: finché non si vendeva tutto il carico. Quasi sempre si aveva una casa di appoggio, presa in affitto, dove scaricare la merce: le donne, partite insieme al carico, si occupavano della vendita nei paesi più vicini e gli uomini in quelli più lontani.
Alcuni carrettieri erano dipendenti dei pentolai e consegnavano le pentole e i tegami a bottegai e commercianti che avevano stipulato un contratto d'acquisto con gli imprenditori pabillonesi. I paesi più frequentati[24] erano: Calasetta, Buggerru, Sinnai, Pula, Cagliari, Ales, Pauli Arbarei, Abbasanta, Cuglieri, Bosa, Santu Lussurgiu, Paulilatino. Il commercio delle pentole per alcuni fu un'attività lavorativa a tempo pieno: Vincenzo Floris, per esempio, con il suo carro, girò tutta la Sardegna fino al 1967, data della sua morte. I fornitori, come si deduce anche dai registri di vendita, erano Giuseppe Piras e Giovanni Floris; le condizioni erano quelle consuete: il carrettiere li avrebbe pagati dopo lo smercio delle pentole. Con il suo carro, stracolmo di *pingiadas* e *tianus* caricate fino al colmo di *sa cedra*, oltre 200 *cabiddadas*, intraprendeva il suo lungo viaggio verso le direttrici di: Bultei, Bono, Benetutti, Nule, Bitti, Lula, Buddusò, Pattada, Ozieri e quelle di Macomer, Torralba, Florinas fino a Sassari. Fuori casa restava anche un mese e mezzo, fino a che non aveva venduto tutte le pentole. Negli ultimi anni Sessanta, invece del carro con traino a cavallo, alcuni utilizzavano dei camioncini che venivano noleggiati in paese.



483. Registri di vendita e consegna, libro paga della manifattura Piras, archivio eredi Piras.

La ceramica, quale futuro

Dopo la chiusura dei forni di Giuseppe Piras l'attività ceramica a Pabillonis cessò definitivamente: da allora si sono susseguiti diversi tentativi per rilanciare un settore di grande importanza economica per il paese. Alla fine degli anni Settanta Franco Massa, un insegnante di educazione artistica, e Fernando Marrocu, diplomato all'Istituto d'Arte di Oristano, decisero di rilanciare l'antica arte pabillonese. La loro produzione era prevalentemente artistica e solo in parte riproponeva le pentole e i tegami tradizionali. L'argilla, abbandonata quella locale a causa degli alti costi di lavorazione, era acquistata confezionata in pani già pronti. Nei primi anni Ottanta Massa e Marrocu invitarono a lavorare nel loro laboratorio un anziano pentolaio, Giuseppino Steri, per il quale venne costruito un tornio in legno con movimento a piede, ma la sua produzione, data l'età, durò solo alcuni mesi. Dopo alcuni anni l'impresa di Franco Massa e Fernando Marrocu si sciolse e quest'ultimo realizzò un nuovo laboratorio nella zona industriale di Villacidro dove tutt'ora lavora insieme a Gianpaolo Porcu, un giovane (figlio di un anziano pentolaio) che propone, insieme alla ceramica artistica, anche i manufatti tradizionali.

A metà degli anni Ottanta nacque la Cooperativa Ceramisti, composta tutta da donne, che affiancava alla produzione tradizionale la ceramica moderna. Anche questa però ebbe breve durata: si sciolse dopo alcuni anni.

Oltre alle singole iniziative dei privati, in questi ultimi anni l'Amministrazione comunale è scesa in campo per rilanciare l'antica arte pabillonese, realizzando nella zona industriale un laboratorio per

la lavorazione della ceramica. Guglielmina Mugnai, giovane artigiana con una significativa esperienza presso la Cooperativa, ha vinto l'appalto indetto dal Comune per la gestione del laboratorio. La sua produzione è basata su due differenti tipologie, da un lato quella dedicata a vasi, paralumi, centrotavola, bomboniere, piatti, e dall'altro quella legata alla tradizione di Pabillonis. La nuova struttura è stata ideata con un sistema a "cascata", un locale per raccogliere l'argilla, un altro per la sua lavorazione al frantoio, torni e presse, un reparto per la decorazione, i forni di cottura e infine la sala esposizione per le opere finite. Numerose incomprensioni con l'Amministrazione comunale ed esigenze familiari hanno però convinto Guglielmina Mugnai a lasciare la struttura pubblica e a continuare il lavoro in un locale privato, comprensivo di laboratorio e spazio espositivo.
Intanto anche i giovani hanno capito che il settore della ceramica può offrire qualche alternativa alla disoccupazione. Riccardo Salis, con una qualifica di ceramista acquisita all'Istituto d'Arte di Oristano e l'esperienza fatta in alcuni laboratori del paese, ha scelto di aprire una sua attività assieme all'ex compagno dell'Istituto d'Arte Cosma Secchi, dando il via alla produzione con il marchio "Ceramiche Artistiche e Tradizionali Salis-Secchi". Dopo appena alcuni mesi di lavoro sono arrivati i risultati in termini di commesse e ordinazioni: i prodotti della tradizionale ceramica pabillonese, *tianus* e *pingiadas*, sono ancora molto richiesti, e possono rappresentare un interessante prodotto per il mercato.

Note

1. Ringrazio tutti gli informatori, gli artigiani e i collezionisti che hanno contribuito a questa ricerca, in particolare: Antonia Muru, Giuseppe Ghiani, Amabilia Manca, Giovanna Frau, Giulio Floris, Maria Carta, Giuseppe Frau, Fulvio Cossu, Francesco Figus, Laboratorio Guglielmina Mugnai, Laboratorio Riccardo Salis, Alberto Pianu, Annarella Frau e Cristian Erdas per aver messo a disposizione la collezione ceramica e la documentazione relativa all'Antico Laboratorio Giuseppe Piras. E inoltre Vittorio Frau, Franceschino Accossu, Maria Grussu, Gerardo Lisci, Ugo Porcu, Piero Pibi, Alfredo Cara, Francesco Cossu, Paola Cossu.

2. Delibera comunale del 14/05/1827, Archivio Comunale di Pabillonis.

3. Questo termine indica una parte del territorio comunale composto da terreni poco fertili dove generalmente crescono arbusti spontanei come cisto e lentischio. La parte del territorio comunale costituita dai terreni fertili coltivati a grano e legumi era chiamata *vidazzoni*.

4. Delibera comunale del 14/05/1827, Archivio Comunale di Pabillonis.

5. Delibera comunale del 1837, Archivio Comunale di Pabillonis.

6. Delibera comunale del 13/05/1850, Archivio Comunale di Pabillonis.

7. Delibera comunale del 15/12/1853, Archivio Comunale di Pabillonis.

8. Nel 1855, essendosi recato il sindaco con alcuni consiglieri a Cagliari per mettersi in contatto con l'avv. Carboni, affinché tutelasse gli interessi del Comune per la lite che aveva con alcuni usurpatori di terreni comunali, tra cui il Barone Rossi, detto avvocato si rifiutò di dare il suo patrocinio, se prima non veniva pagato degli arretrati dovutigli. I poveri amministratori non avevano denaro ed erano già scoraggiati, quando per fortuna incontrarono il pentolaio Antonio Fenu di Pabillonis, che si era recato a Cagliari con un carico di pentole e prestò loro, subito, la somma di lire 200.

9. V. Angius 1833-56, s.v. *Pabillonis*, vol. XIV, 1846.

10. A. Della Marmora 1826.

11. Citato in M. Marini, M.L. Ferru 2003.

12. *Le cento città d'Italia. Supplemento mensile illustrato a Il Secolo. Gazzetta di Milano*, a. 34, n. 11922, Milano, 30 giugno 1899.

13. *Catalogo della mostra* 1911, p. 21.

14. Tra coloro che avevano questo tipo di produzione – i pentolai esperti, anche se di modeste condizioni economiche –, si ricordano: Luigino e Pino Steri, Angelo e Antonico Pinna, Giuseppino Vinci, Antonio Giuseppe Grussu, Antonio Ghiani, Francesco Cossu e Modestino Mamusa.

15. *Orbezzu* era la vasca dove si metteva l'argilla in ammollo.

16. La moglie si era ammalata di saturnismo a causa del diretto contatto con l'ossido di piombo, lo stesso era accaduto a quasi tutti gli altri lavoratori di questo particolare tipo di artigianato pabillonese.

17. Informatore la figlia Giovannina Steri.

18. Informatore il figlio Giuseppe Ghiani.

19. Informatori vari anziani del paese.

20. Informatore la figlia Maria Grussu.

21. Informatore il figlio Giulio Floris.

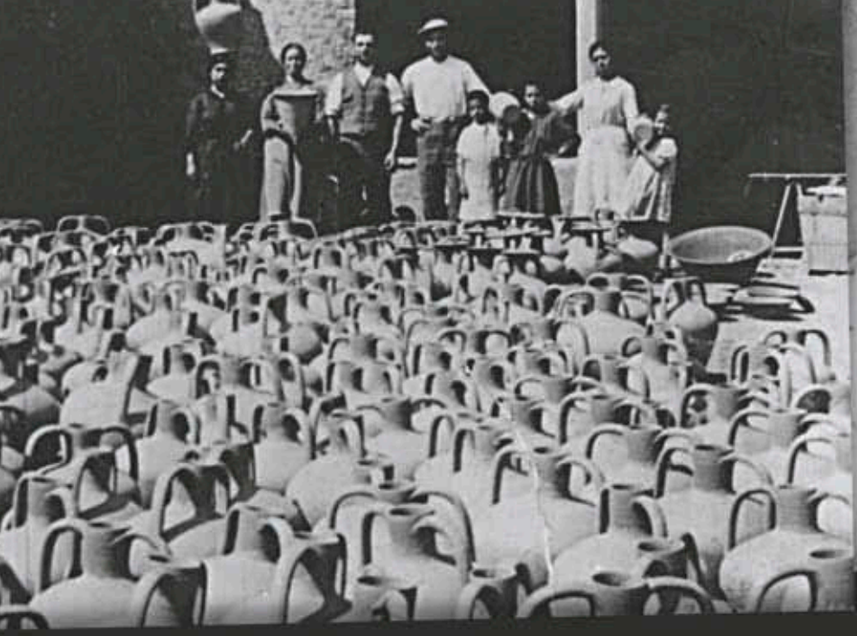
22. Informatore il nipote Gerardo Lisci e il dipendente Ugo Porcu.

23. Testimonianza di Alfredo Cara, figlio della venditrice Vitalia Murgia.

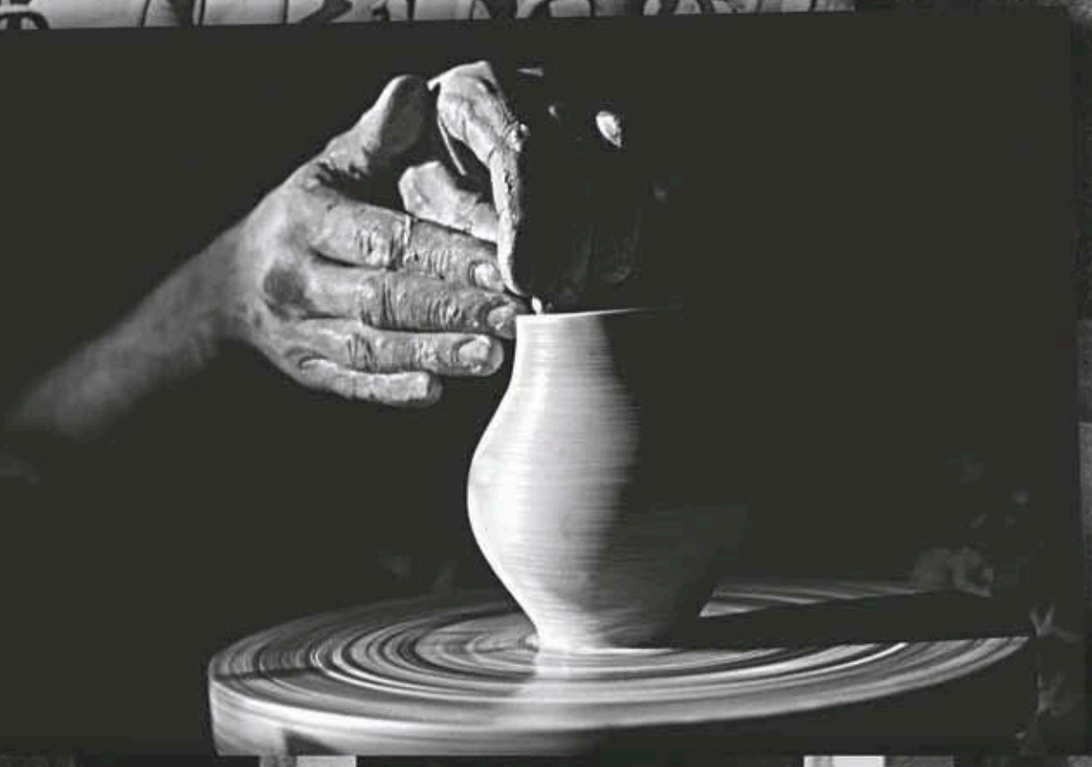
24. Secondo la testimonianza di Francesco Figus, 98 anni, carrettiere di Giuseppe Piras.



484-485. Giuseppe Piras, *Asino*, Pabillonis, 1940 ca. terracotta, rispettivamente h 11 e 9,2 cm, Pabillonis, collezione eredi Piras.











Gli stovigliai di Assemini[1]

Ines Ruggeri

Premessa

La storia della ceramica ad Assemini è stata sino ad oggi trattata in maniera generalista. Con il presente contributo ci si propone di ricostruire le vicende degli stovigliai di questo centro nel periodo tra il XIX e il XX secolo;[2] attraverso le storie di ciascun artigiano si intende infatti tracciare un percorso evolutivo e produttivo che ha avuto un ruolo assai rilevante nella vita materiale dei sardi e della Sardegna. Una produzione di oggetti d'uso quotidiano, dunque, non certo destinata a essere salvaguardata; emblematico il fatto che i manufatti conservatisi sino ad oggi siano stati custoditi prevalentemente dalle donne, che gli hanno attribuito un valore affettivo legato al ricordo del proprio vissuto familiare e personale, contribuendo in tal modo alla ricostruzione di una memoria storica collettiva. D'altra parte le donne, coinvolte pienamente nel lungo e faticoso processo produttivo delle ceramiche e nel contempo nella cura della casa e dei figli, erano le detentrici dei saperi e delle consuetudini che trasmettevano ai figli come preziosa eredità culturale.[3]

Le botteghe

Il laboratorio dello stovigliaio era solitamente ricavato nel cortile dell'abitazione, costituito da un piccolo ambiente in mattoni crudi, organizzato in modo rudimentale ed essenziale. Al suo interno, in un angolo si trovava il tornio (*sa roda*), affiancato da un bancone su cui si amalgamava con le mani la creta (*ciuexìai*) per renderla più elastica ed eliminare le bolle d'aria. Sul bancone non mancava il catino con l'acqua, il filo di ferro per tagliare l'argilla e una tavoletta (*sa tabèdda*) per stirarla, un contenitore per i residui della lavorazione (*sa stibidura*) e un pezzo di canna o di giunco per eseguire i decori. Diversi dischi di legno (*is fundus*) costituivano il supporto per i manufatti appena realizzati.

486. Da sinistra a destra, dall'alto in basso: Fedele Nioi con la famiglia e gli aiutanti nel cortile del laboratorio con le brocche ad essiccare prima dell'infornata, 1937; Fedele Nioi mentre tornisce, anni Cinquanta sec. XX; Tornitura di un piccolo vaso, 1957 (foto Marianne Sin-Pfältzer); Dopo lo scarico del forno le figlie e la moglie di Fedele Nioi ritirano la carbonella, fine anni Cinquanta sec. XX; Gaetano Deidda ammorbidisce *sa pai* (blocco d'argilla), 1979 (foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).

Il laboratorio era polifunzionale: fungeva anche da deposito de *sa pai* (cumulo dell'argilla già predisposta per fare *is cuccus* o pani); sull'incannicciato pensile erano sistemati i manufatti per l'essicazione e quelli da ammanicare (*cundrèxi*).

La bottega creava una coincidenza tra lo spazio domestico e quello del lavoro con il conseguente coinvolgimento di tutto il nucleo familiare nelle differenti fasi della produzione: il capofamiglia lavorava al tornio, la moglie e i figli preparavano l'argilla, procuravano la legna per l'alimentazione del forno che aiutavano anche a caricare e vuotare. Dunque la formazione professionale dei ceramisti iniziava solitamente sotto l'egida paterna,[4] secondo la consuetudine di un apprendistato piuttosto impegnativo che aveva termine solo quando si era acquisita l'abilità di tornire e cuocere la brocca (il pezzo più difficile da realizzare) e si padroneggiavano tutte le fasi della produzione.

Capitava anche di ricevere delle commesse importanti, soprattutto relative alla fornitura di pianelle, grondaie e tegole, da un altro paese o da Cagliari; in tal caso l'artigiano improvvisava una bottega in loco, erigendo un forno in mattoni crudi e lavorando la creta trasportata da Assemini. Per le cupole delle chiese di Cagliari e dintorni si realizzavano delle tegole piatte, smaltate in verde o con ossido di ferro che dava una sfumatura rossa.[5]

Le condizioni di vita di questi lavoratori erano assai precarie,[6] il solo guadagno derivato dall'attività della bottega raramente garantiva un introito sufficiente alla sopravvivenza della famiglia; quando in inverno non si potevano cuocere le ceramiche[7] gli stovigliai erano costretti agli impieghi più disparati.

Vendita

In questo contesto sociale ed economico, in cui si produceva per i bisogni della vita quotidiana, gli stessi *strexiàius* cercavano di rendere utilizzabili quei manufatti che per qualche ragione non riuscivano perfettamente. Tra i vari compiti delle donne c'era infatti anche quello di *impibài*: quando un manufatto ancora crudo presentava una piccola frattura si tosava un pezzetto della pelliccia di agnello o coniglio, o si prendeva della stoppa, si sminuzzavano i peli con le forbici e si mischiavano



487



488



489

con un po' di argilla morbida contenente anche una piccola percentuale di galena. La frattura si inumidiva per ottimizzare l'amalgamatura e si stuccava con il miscuglio ottenuto. Il manufatto si lasciava asciugare un po', si *ingabanzàda* ed era pronto per la cottura. Talvolta i contenitori per liquidi si filavano, a causa di uno sbalzo di temperatura o fiammate eccessive, per renderli di nuovo funzionali le donne li stuccavano con un impasto ottenuto polverizzando cocci di terracotta e amalgamando la polvere ottenuta con *ollu 'e seu* (sego). In questo modo si rendeva il contenitore impermeabile e non si aveva fuoriuscita di liquidi.

Quando un manufatto si spaccava dopo la cottura, veniva aggiustato da *s'accòncia còssiu*, che utilizzava *su fusu* o *girobacchìnu*, con il quale si realizzavano i fori per accogliere i punti di sutura in ferro.[8]

Le occasioni più importanti per la vendita delle stoviglie erano rappresentate dalle feste religiose di Uta, Decimomannu, Villasor, Sestu ecc. che richiamavano una gran folla di fedeli dai paesi vicini. In queste sagre paesane si vendevano molto bene le *marighèddas* per trasportare a casa l'acqua benedetta del pozzo attiguo alle chiese, giocattoli per le bambine (pentoline, casseruole ecc.).

Lo stovigliame veniva portato con i carri per la vendita nei paesi del circondario, ma commercianti venivano da tutta la Sardegna, in particolare dai paesi del Campidano, Iglesiente, Trexenta e Sarrabus. I rivenditori della zona di Oristano preferivano le brocche di colore scuro, mentre quelli del Sarrabus prediligevano i manufatti rossicci, di conseguenza la cernita si faceva cercando di soddisfare le richieste dei clienti.

Ai commercianti non si vendevano i pezzi singoli ma le serie, ed il prezzo era unico per tutti gli oggetti che ne facevano parte. La clientela era formata dagli asseminesi e da molti *arragatèris* (commercianti) che, col carro trainato da cavallo o asino, arrivavano da fuori e caricavano *su strèiu* nella *xèrda*: per evitare che si rompessero, i manufatti si sistemavano isolati tra loro con del fieno o della paglia. Si utilizzavano invece i vagoni merci per mandare i prodotti a Sassari. Dalla zona dell'Ogliastra venivano con i più lenti carri a buoi. Diversi negozianti arrivavano col vaporetto da Carloforte e Sant'Antioco al porto di Cagliari, dove caricavano le stoviglie che compravano dai vasai.

Una venditrice di Assemini, Giulia Follesa, comprava brocche che rivendeva a Cagliari; per trasportare i pezzi

487. La preparazione delle brocche, Assemini, 1920.
Luigi Carboni, mentre lavora al tornio "a piede", con il figlio, la moglie e il fratello Efisio.

488. Cartolina della serie "Visioni di Sardegna", *Fabbrica di brocche*, Assemini, 1923 (foto Alfredo Ferri).
Tommaso Farris mentre tornisce una brocca nel suo laboratorio, accanto la moglie Giustina Porcu e i figli Eligio e Mariuccia.

489. Fedele Marras, *Vaso con piede*, fine sec. XIX
terracotta invetriata, h 34,5 cm, Assemini, collezione privata.
Nel 1970, quando il vaso fu rinvenuto dagli eredi, venne affidato al ceramista Saverio Farci che lo restaurò usando punti di sutura e dandogli il colore verde.

aveva acquisito una tecnica particolare: si metteva *su tirìbi* in testa e su questo appoggiava 4 brocche legate fra loro per i manici, poi una per parte sotto braccio, quindi si faceva porgere e ne teneva in entrambe le mani altre due o tre. Era uno spettacolo vederla così carica.
In paese c'erano diverse venditrici, donne che per mantenere la famiglia compravano stoviglie che poi rivendevano nel capoluogo e nei grossi centri cittadini, come Iglesias, San Gavino ecc.

Gli artigiani

Il primo ceramista di cui si hanno notizie precise è Fedele Marras (Assemini 1839-Cagliari 1909), che nel 1862 partecipò all'Esposizione Internazionale di Londra.[9] Tommaso Farris (Assemini 1880-1954), ritratto con la famiglia in un angolo del suo laboratorio in una notissima fotocartolina del 1923, è il primo volto conosciuto (fig. 488), colui che rappresenta, soprattutto fuori dal paese, l'intera categoria "rivelandola" al mondo.
Un evento significativo per l'ambiente degli stovigliai fu, intorno al 1919, l'arrivo dello scultore Federico Melis. Egli, dopo una formazione nella cerchia di Francesco Ciusa e una costante presenza in importanti mostre regionali e nazionali, giunse ad Assemini con l'intento di apprendere le pratiche dei figoli locali e in particolare di trovare la collaborazione di un bravo torniante; iniziò quindi a lavorare presso la bottega dello stovigliaio Efisio Carboni che lo aiutò a individuare i materiali e le modalità produttive più adatti per le sue esigenze: il caolino di Capoterra come materia prima e l'utilizzo, in fase di cottura nella fornace, di grandi conche d'argilla con il coperchio, per proteggere i manufatti dalle esalazioni di fumo e cenere che procuravano variazioni nel colore. Intorno al 1925 divenne socio di Ennio Dessy, con il quale aprì la Bottega d'Arte Ceramica presso il laboratorio di via Piave (figg. 491-492), e prese a lavorare con sé due bravi tornianti: Vincenzo Farci e Luigi Grussu, che lo seguirono anche nei successivi spostamenti prima a Cagliari e poi a Roma.
Durante il ventennio fascista, venne istituito l'Ente Nazionale dell'Artigianato che contribuì a far nascere in Sardegna piccole fabbriche di ceramiche, in quanto sosteneva che la valorizzazione della produzione popolare potesse rivelarsi uno sbocco, seppur limitato, per la disoccupazione; fatto che portò all'apertura di una sezione di ceramica artistica – a capo della quale fu nominato Melis – presso la Società Ceramica Industriale di Cagliari (SCIC), la cui sede era in viale Trieste (fig. 495), sino a quel momento fabbrica di refrattari e grès.

Carmelo Cabboi (Assemini 1904-1956)
Figlio di Giuseppe (1877), stovigliaio, ha iniziato l'apprendistato da bambino e già a 15 anni lavorava al tornio. Esercitava l'attività di stovigliaio da aprile fino a novembre, gli altri mesi li dedicava alla lavorazione della vigna, all'orto e alla semina. Ha lavorato con *sa roda* fino al 1946-47, quando l'elettricista Antonio Usai gli ha realizzato il tornio elettrico.
Da un terreno in località Su Carropu aveva comprato un certo numero di metri da cui veniva estratta l'argilla dai suoi aiutanti, Pasquale e Carmine Stara, pagati a giornata e non assicurati. La moglie Giovanna e i figli collaboravano in varie fasi del lavoro. Le figlie avevano il compito di recarsi in campagna a cercare *sa perda 'e fogu* che, sfarinata, veniva miscelata alla galena con l'acqua del pozzo. La galena si versava con una *cìccara* (scodella) nel *tutturìgu* delle brocche, come anche all'interno delle *scivèddas*. Cuoceva una volta alla settimana utilizzando sempre solo il forno a legna.
Produceva brocche, *scivèddas*, *brugnas*, *frascus* e *stangiàdas* che si usavano nel periodo della mietitura, vasi, *pisciaiòus*, *dìscuas* per fare il formaggio. Nel mese di ottobre, interi carichi di forno erano dedicati a *is brognas* per la provvista delle olive e dell'olio.
Faceva anche *sa màriga pintàda* con i due manici attorcigliati e la decorava utilizzando un pezzo di legno con cui faceva brevi incisioni ma tanto profonde da farle sembrare pizzichi, fasce di smerli, qualche fiorellino sparso sulla superficie fino a metà pancia, e poi *ingabanzàda* dalla bocca all'attaccatura inferiore dei manici. La clientela era formata da commercianti che venivano col carro da Cagliari, Pirri, Villacidro, Guasila ecc. Nessuno dei figli ha continuato il suo lavoro.

Pietro Carboni (Assemini 1838)
Figlio dello stovigliaio Paolo, allievo fin da bambino del padre che aveva il laboratorio in via Municipio, incominciò a lavorare in modo autonomo da giovanissimo; si sposò, nel 1879 circa, con Teresa Mameli da cui ebbe tre figli: Luigi (1880), Vitalia (1886), Efisio (1888). I figli furono suoi allievi.
Pietro lavorava spesso fuori Assemini: a Uta presso un compare e a Cagliari, qui aveva una clientela benestante per la quale realizzava pianelle, fornelli, grondaie, tegole e stoviglie.
Aiutanti esterni svolgevano le mansioni di cavare l'argilla, grigliarla, predisporla per la lavorazione in *sa roda* e collaborare durante la cottura. Le cave da cui si riforniva si trovavano in *is axrobèddas* (piccole aie), allora nella periferia del paese, o nelle campagne circostanti. Per la galena si recava a cavallo a Monte Pisanu, a Iglesias, mentre per il solfato di rame e altri minerali si recava a Fluminimaggiore.
Eseguiva la brocca grande della sposa e la decorava ad incisione; mentre quella piccola, con quattro manici, la arricchiva con uccellini applicati in *su timpàngiu* (spalle), vicino e sopra i manici, e con un tappo sormontato da un uccellino-fischietto. Realizzava anche i cavallini acroteriali su ordinazione.

Luigi Carboni (Assemini 1880-1938)
Allievo sin da bambino del padre Pietro, messosi in proprio, smise quando partì per la prima guerra mondiale. I figli e la moglie furono pienamente coinvolti nell'attività produttiva.
Prendeva l'argilla dai pozzi e dalle gallerie che si scavavano in paese: nella zona di via Piave si trovano infatti diversi pozzi per l'estrazione dell'argilla dai quali si dipartono una serie di gallerie.[10]
Luigi lavorava solo con *sa roda*, utilizzando gli stessi metodi e strumenti del padre: *sa perda 'e ciuèxi* dove *is cuccus* venivano manipolati per eliminare le bolle d'aria e rendere elastica l'argilla, un catino con l'acqua, *sa tabèdda* per stirarla. Metteva ad asciugare i manufatti sopra *su fundu*, una tavola rotonda che consentiva anche di trasportarli più agevolmente. Faceva le brocche invetriando solo la parte superiore e realizzava anche *su forrèddu de terra 'e strèxiu* (il fornello di terracotta) per la cottura del cibo.
Ha insegnato il mestiere ai tre figli maschi; Pietro ha portato avanti il lavoro del padre, avvalendosi della collaborazione dei fratelli Efisio e Giuseppe.

Efisio Carboni (Assemini 1888-1972)
Allievo del padre, incominciò a lavorare in modo autonomo nel 1908, quando si trasferì in via San Cristoforo; utilizzando *su làdiri* (mattoni crudi) ingrandì la casa adibendone una zona a magazzino, e vi installò il tornio di legno a pedale, che utilizzò sino al 1938, quando si fece fare il tornio elettrico da un meccanico di Elmas. Ebbe diversi allievi: Francesco Scalas (*Peifrìttu*), Amanzio Farris e Luigi Murtas.
Tutta la famiglia collaborava: la moglie Chiara faceva *is cuccus*, porgeva le brocche al marito per *cundrèxi* (attaccare i manici) e le ritirava, le esponeva al sole il giorno della cottura, aiutava nell'invetriatura, a caricare e scaricare il forno, era addetta all'accensione del fuoco; i figli, maschi e femmine, grigliavano, spargevano la terra e l'indomani la portavano dentro a lastre con le mani nude.
Efisio produceva brocche, *tuvus*, conche, giare, *frascus*, grandi quantità di tegole per le cupole delle chiese di Cagliari e dintorni; i manufatti



490

più venduti erano brocche e catini. Su richiesta realizzava anche i cavallini acroteriali, che per la credenza popolare erano un simbolo di buon augurio e di abbondanza. I decori che incideva nei manufatti erano ottenuti con l'uso di una canna spezzata con le mani, che risultava seghettata in modo irregolare; nelle brocche della sposa e nelle *scivèddas* per fare la fregola disegnava soli, uccellini ecc.
Committenti importanti erano l'Orto Botanico e la Stazione ferroviaria, che acquistavano molti vasi; negozianti come Angelo Sbressa e Pietro Brogula, ai quali mandava i manufatti col carro di sua proprietà o tramite carrettieri compaesani. Il carrettiere Salvatore Schirru di Decimomannu riforniva i clienti di Iglesias e di tutto il Sulcis.
Smise l'attività nel 1953, ma continuò ad assistere i figli, così come altri compaesani, nella delicata fase della cottura. I figli, Salvatore e Antonio, portano avanti l'attività paterna. Dal 1984 non eseguono le cotture col forno a legna che hanno sostituito con un forno turbo a gas, col quale i manufatti non si possono invetriate con la galena, ma con una cristallina apiombica. Grazie anche alla loro maestria nella produzione al tornio sono stati presenti alla mostra di Sassari del 1959 e a diverse Biennali di Sassari (1960, 1981, 1984, e dal 1991 al 1995) con stoviglie tradizionali.

Pietro Carboni (Assemini 1904-1996)
Allievo del padre Luigi, ha iniziato a lavorare autonomamente quando aveva 16 anni. Si è sposato nel 1927 con Livia Atzeni e ha avuto 8 figli: Teresina (1928), Vittorina, Maria Rosa (1934), Ida (1937), Ofelia (1941), Luigi (1943), Efisio (1946), Laura (1949).
Tutti i componenti della famiglia aiutavano in bottega; un lavorante, Francesco Marini (retribuito a giornata), grigliava la terra e la lavorava fino alla predisposizione dei *cuccus*, aiutava a caricare il forno e ad alimentare il fuoco durante la cottura. Fino al 1946 ha utilizzato il tornio a piede che si era costruito personalmente.
L'argilla che utilizzava proveniva dalla località Su Carropu; da *is funtànas* (pozzi) che i privati scavavano nel cortile per approvvigionarsi d'acqua; dai *mobìus* (grandi pozzi) che si scavavano in campagna per l'irrigazione dei campi.
Prima che si usasse decorare la brocca della sposa con aggiunte plastiche, Pietro era solito *pintài* (decorare) con la canna ed il giunco facendo dei semplici graffiti, come faceva il padre, ma nella brocca della sposa lo smalto arrivava da *su tutturìgu* fino alla pancia, a differenza delle brocche usate nella quotidianità, che smaltava solo nel collo e nella parte superiore dei manici. Pietro e il figlio Efisio producevano piccole brocche decorate con i fiorellini per venderle nelle sagre paesane.
Una particolarità della sua produzione consisteva nel riuscire ad ottenere una tonalità di verde ingobbiando il manufatto prima con argilla bianca e poi dandogli sopra la galena.
È stato attivo fino a quasi 80 anni; solo il figlio Efisio ha continuato il suo lavoro.

Raimondo Collu (Serramanna 1876-1941)
Fu allevato da una sorella del padre, Rosica Collu, sposata con lo stovigliaio Fedele Palmas del quale fu apprendista sin da ragazzino. Si sposò nel 1901 con Teresa Scano, figlia dello stovigliaio Ignazio Scano. La vita della famiglia venne segnata dalla perdita dei primi tre figli nell'arco di una settimana. La coppia ebbe altri 3 figli: Vincenzo (1910), Rosa (1913), Greca (1922). Dei familiari lo aiutavano la moglie (morta nel 1925) e le figlie.
Collu ideò la griglia per eliminare scorie e impurità presenti nell'argilla. L'acqua utilizzata nelle operazioni di grigliatura doveva essere pulita e fresca di pozzo, perché se fosse stata sporca avrebbe lasciato un odore puzzolente nell'argilla che si sarebbe percepito poi nell'acqua contenuta dalla brocca.
Gli aiutanti esterni, Luigi Murtas ed Efisio Carboni, regolarmente retribuiti, non avevano mansioni specifiche ma collaboravano in tutte le procedure. Se pioveva prima della cottura, gli stovigliai Giovanni Andrea Usai, Fedele Palmas e Luigi Carboni aiutavano a completare il carico e coprire il forno; oppure davano una mano se qualche manufatto posizionato alla base del forno si rompeva: il carico infatti poteva crollare causando la rottura di molti pezzi e una grossa perdita del guadagno.
Lavorò solo col tornio a pedale. Produceva *màrigas*, *tuvus*, *scivèddas*, *frascus* ecc. La brocca più richiesta era quella con capacità 10 litri, per le sagre si vendeva molto bene quella da 20 litri, mentre d'estate erano molto richiesti *is frascus* e *is marigheddas*. Eseguì dei vasi per i giardini pubblici di Cagliari. Fu suo allievo Gaetano Deidda, che divenne suo genero sposando Rosa.

Luigi Corona (Decimomannu 1873-1956)
Iniziò l'apprendistato da ragazzino e incominciò a lavorare in modo autonomo a 25 anni. Il suo laboratorio, in via Bainsizza, era costituito da un loggiato aperto con un pozzo adiacente; vicino alla *murèdda* (parapetto) aveva sistemato due grandi catini dove si metteva la terra a decantare e nei pressi si trovava il magazzino per l'essiccazione, mentre in un angolo del loggiato c'era il suo tornio di legno e quello piccolo dei nipotini Angela e Luigi che realizzavano piattini, salvadanai e casseruole.
Si sposò nel 1900 circa con Teresa Palmas, dalla quale ebbe tre figli: Greca (1901), Efisio (1904), Maddalena (1912). Rimasto vedovo, si risposò nel 1920 con Mariangela Melis.
Produceva *scivèddas*, *tuvus*, *màrigas*, *frascus* e stoviglie d'uso quotidiano e realizzava anche la conca della sposa per preparare la fregola: piatta, col bordo basso per essere maneggevole, e decorata. Quando la conca era a durezza cuoio col compasso di legno incideva due cerchi distanti tra loro circa 10 cm, tanto da poter comprendere all'interno un decoro che eseguiva utilizzando la sagoma di uccelli che si alternavano a foglie, di cui incideva il contorno con la punta di un chiodo. Al centro si sviluppava una corolla di foglie, mentre la parete interna era disegnata con un festone, il bordo veniva inciso *a pizzicòrrus*. La brocca della sposa era caratterizzata dal fatto che veniva *ingabanzàda de sa ucca* (dalla bocca) fino sotto l'attaccatura dei due manici, e da *sa màiga attrotoxiàda* (a *torchon*), realizzata eseguendo quattro incisioni profonde su una lastra di argilla morbida che veniva ritorta su se stessa, ed attaccata alla brocca quando questa aveva raggiunto la durezza cuoio. Il decoro consisteva in un primo cerchio di pizzichi, incisi con la testa di un chiodo, alla base del collo; seguiva una scanalatura fatta con la punta del chiodo, gli smerli fatti col giunco e infine un'altra serie di pizzichi. Smise l'attività a 84 anni, ma negli ultimi anni eseguiva solo piccoli oggetti come piatti e casseruole che la nipote Angela decorava *a pizzicòrrus*.

Gaetano Deidda (Assemini 1914-1983)
Fu allievo di Roberto Usai e di Raimondo Collu. Iniziò a lavorare autonomamente prima di compiere 20 anni. Si sposò nel 1937 con Rosa Collu, con la quale ebbe 9 figli, Candido, Giorgio, Alessio, Teresa, Giovanni, Assunta, Adelaide e due morti neonati.
Solo nel 1947 iniziò ad usare il tornio elettrico, grazie alla modifica che i meccanici Lazzaroni e Popolini apportarono al suo a pedale. Gaetano ideò la macchina per lavorare l'argilla, formata da due rulli entro i quali si faceva passare la creta, prendendo a modello quella che si usava per lavorare la pasta per fare il pane. La macchina venne realizzata dal tornitore meccanico Spinacci di Cagliari. L'argilla passava nell'impastatrice una prima volta per essere frantumata, e una seconda impastata con acqua. La si lasciava riposare per una notte e quindi si rimpastava almeno tre volte con i rulli sempre più stretti per renderla ben compatta e frantumare i grumi e i sassolini. Si calpestava poi con i piedi per eliminare le bolle d'aria e prepararla per la lavorazione al tornio.

Produceva tutti gli utensili per la preparazione e cottura del cibo: *pingiàdas*, *cassaròllas*, *scivèddas* ecc., contenitori per liquidi come *frascus*, *stangiàdas*, *fraschèras*, *màrigas*. Una peculiarità delle brocche di Gaetano era data dal modo in cui la staccava dal piatto dopo aver eseguito al tornio la rifinitura de *su pei* (la base): la spatola veniva spinta alla base un po' verso l'interno, in tal modo si formava un gradino o piedino, e la brocca era pronta ad essere staccata dalla ruota con un filo d'acciaio, tecnica che lasciava un piccolo bordo, chiamato *s'azza de su fundu de sa màriga*.
Per invetriare preparava una miscela di galena, silice, acqua in cui aveva bollito la crusca o la farina (*aqua 'e sceti*), quest'ultima si usava soprattutto d'inverno per impermeabilizzare *is bròg̀nias* che venivano smaltate a durezza cuoio, altrimenti *stasonànta*, si spaccavano. *Sa perda 'e fogu* dava brillantezza e facilitava la fusione della galena. Quando le *scivèddas* avevano uno smalto opaco, perché la galena non aveva raggiunto il giusto punto di fusione, venivano definite *scivèddas drucànas* (rustiche).
Dei figli solo Giovanni ha continuato l'attività; gestisce un suo laboratorio e usa di preferenza la tecnica del graffito su ingobbio ricoperto da vetrina trasparente.


491

Vincenzo Farci (Assemini 1905-1989)
Allievo dello stovigliaio Giuseppe Mostallino, aveva appena incominciato a lavorare autonomamente quando, nel 1925, fu ingaggiato da Federico Melis, del quale divenne collaboratore fino al 1929, finché si mise in proprio per produrre stoviglie tradizionali. In questo periodo si cominciò a sentire la concorrenza delle importazioni da Albisola (Savona) e divenne sempre più difficile vendere stoviglie grezze; pur tra tante difficoltà, riuscì comunque ad ingrandire l'attività prendendo a lavorare un abilissimo torniante di Pabillonis, con il quale collaborò fino al 1943.
Ebbe sei figli, il primo deceduto piccolo, Salvatore (1930), Gianfranco (1932), M. Rosaria (1935), Giuseppe (1937), Rita (1939), Gaetano (1942).
Nel 1945, mettendo a frutto l'esperienza fatta nella bottega di Melis, cominciò a fare ceramica artistica con la muffola. Per la produzione dei piatti si preparava le forme in gesso ed usava il caolino proveniente dal continente e da Nurallao. Nel 1954, traslocò nel nuovo laboratorio di via Carmine, realizzato in società con lo stovigliaio Antonio Efisio Locci, proprietario del terreno. La società si sciolse rapidamente con l'acquisto da parte di Vincenzo del 50% appartenente al socio.
Ormai i tempi erano maturi per impostare la produzione ad un livello quasi industriale. Il personale era formato da circa quindici persone addette alla decorazione, dal torniante Giuseppe Mandas e dagli operai che miscelavano le argille convogliate da un nastro trasportatore fino all'impastatrice e quindi alla degassatrice. Due persone erano addette al forno continuo a tunnel che lavorava 24 ore al giorno e funzionava a gasolio. La produzione tradizionale era acquistata da commercianti locali e provenienti da tutta la Sardegna, mentre per quella artistica la clientela era diversificata: continentali, architetti e benestanti che potevano permettersi i pezzi unici. Il laboratorio era aperto agli amici artisti, tra questi anche Emilia Palomba che aveva inizialmente cotto qui le sue creazioni. Partecipò alle prime biennali dell'Artigianato di Sassari del 1957-59 e a quelle dal 1960 al 1973. Alla Biennale del 1960 si presentò come autore di una rielaborazione dei cavallini in terracotta, nella cui produzione fu seguito da Eugenio Tavolara.


492


493

490. Forni a muffola, Assemini, prima metà sec. XX.

491. Federico Melis, la moglie Elisa Casano e il socio Ennio Dessy, nel loggiato della casa-laboratorio di via Piave, Assemini, 1926 circa.

492. Produzione della Bottega d'Arte Ceramica, Assemini, 1927-28.

493. Federico Melis, *Boccalino*, 1924
terraglia dipinta e invetriata, h 5,6 cm, Assemini, collezione privata.
Poiché Federico Melis non sapeva tornire, Efisio Carboni realizzava per lui gli oggetti; tra questi i piccoli boccali che Melis decorò e regalò nel 1924 alle figliolette Mariuccia e Teresina.
L'amicizia e la stima fra i due si cementò ulteriormente quando nel 1926 Federico e la moglie Isa Casano tennero a battesimo Piera, la terzogenita di Efisio. In questa occasione Melis regalò alla signora Carboni una scatola.

494. Federico Melis, *Scatola*, 1926
terracotta dipinta e invetriata, Ø 10 cm, Assemini, collezione privata.
Marcata in pasta: *Melis*.


494



495

Saverio Farci (Assemini 1927-2000)
La frequentazione della bottega del fratello Vincenzo gli consentì di imparare l'arte, pur dedicandosi ad altre attività. Nel 1950 si sposò con Amelia Girau e poco dopo si mise in proprio, aprendo bottega in via Trieste. La sua produzione consisteva nelle stoviglie d'uso quotidiano, ma già sperimentava sulla possibilità di usare la galena miscelata ad altri ossidi. Per i manufatti tradizionali usava le argille alcaline o calcaree che invetriava usando la galena mista alla silice e *s'aqua 'e pòddini*; per le produzioni innovative, le argille selezionate erano preferibilmente ferrose, trattate con smalti a base di galena che veniva data su un supporto di bianchetto (caolino o argilla bianca). Alla cristallina aggiungeva degli ossidi per ottenere miscele che, assieme all'uso sapiente della fornace, costituivano la peculiarità della sua produzione.
Nel periodo precedente le sagre, il laboratorio era impegnato nella realizzazione di nuovi modelli, anche decorati "a freddo", diversificati rispetto alla produzione degli altri stovigliai. La moglie Amelia supportava il suo lavoro: grigliava l'argilla, esponeva i manufatti al sole, seguiva la fase di carico e scarico del forno, andava a vendere gli oggetti a Cagliari in piazza del Carmine.
Ubaldo Badas, responsabile regionale dell'ENAPI, andava in cerca di artigiani per avviare rapporti di collaborazione; Saverio era già un innovatore, pronto ed aperto ad una fattiva collaborazione con Badas con il quale instaurò un rapporto forte in cui non c'era subalternità: l'uno forniva i disegni per i nuovi modelli, l'altro eseguiva le direttive e rielaborava, variandola, l'esecuzione. Il modello base delle gallinelle fu rielaborato in modo personale ed autonomo, così come il cinghiale, il torello, il bue bardato a festa, il muflone ed il cervo. Un'altra tematica seguita era quella religiosa, fatta di crocefissi, palme pasquali, candelieri. Con questa produzione si presentò alle varie biennali di Sassari dove nel 1966 venne premiato per la ceramica *Pane*. Nel 1962 Giò Ponti, gli architetti Luigi Massoni e Luciano Buttura frequentavano la bottega. Nacquero nel tempo varie collaborazioni: con il pittore Foiso Fois, con l'architetto Angelo Mangiarotti e con il designer Piero Zedde. In questo modo si aprì un canale in negozi specializzati, come Myricae a Roma.
Saverio smise di lavorare verso il 1986, ma continuò a produrre sporadicamente con i figli. Antonio produce seguendo con fedeltà i moduli paterni; Francesco è proiettato verso la ricerca contemporanea.

Giuseppe Farris (1901-1979)
Fu un valente torniante, noto ed apprezzato per aver escogitato un sistema per aumentare la sua produzione. Costretto da una famiglia numerosa a massacranti ore di lavoro per produrre un notevole numero di manufatti, nel 1930, per alleggerire il lavoro e incrementare la produzione, pensò di applicare un motore al tornio. Espose la sua idea e il modo per concretizzarla al direttore della Marelli, ottenendo la realizzazione di un motore con un albero per la puleggia più lungo, che superasse il volano del tornio il quale, con l'ausilio di un carrello poggiato su un binario, agiva con un movimento in avanti e indietro per regolarne la velocità. Applicò dunque un albero verticale con un volantino che consentiva il movimento desiderato, inoltre sistemò una leva congiunta ad un pedale per l'estrazione del manufatto ceramico dal tornio mentre il motore restava acceso. Questo tornio elettrico venne usato da Farris per circa dieci anni, durante i quali il motore fu tenuto nascosto agli altri tornianti che ne conoscevano l'esistenza, ma ne ignoravano le modalità di realizzazione. Con il tornio così modificato fu in grado di produrre pezzi più precisi perché la rotazione era costante, con meno fatica e in numero maggiore rispetto ai colleghi. Farris si recava a Monteponi per acquistare la galena da rivendere agli altri stovigliai dopo averla macinata; per la macinazione applicò un motore riduttore, sostitutivo degli asini, alla tradizionale mola sarda. Comprò inoltre un frantoio rotante per sbriciolare la silice.

Luigi Grussu (Assemini 1900-1984)
Quando Federico Melis aprì la Bottega d'Arte Ceramica presso il laboratorio di via Piave prese a lavorare con sé due bravi tornianti: Vincenzo Farci e Luigi Grussu, che lo seguirono prima a Cagliari e poi a Roma. Quando Melis, nel 1932, si spostò a Roma, lo accompagnarono Grussu e Valerio Pisano; dopo pochi mesi questi ultimi tornarono in Sardegna e nel 1933 cercarono di impiantare ad Assemini una loro bottega con una produzione marcata "Ceramiche d'arte Sardegna, Pisano – Esec. Grussu". Dopo lo scioglimento del sodalizio, durato pochi mesi, Pisano continuò a Cagliari l'attività per circa un quinquennio, Grussu venne assunto dalla SCIC, dove restò fino al 1943, quando la fabbrica dovette chiudere per i bombardamenti aerei.
Dal 1943 al 1944 Grussu lavorò nel suo piccolo laboratorio: lo aiutavano nella foggiatura dei pezzi ceramici Pietrina ed Ottavia Lecis. Negli anni non aveva perso il piacere di creare oggetti che non fossero solo di uso comune, anzi rompeva il lavoro di routine producendo per uso familiare piatti che decorava con fiori policromi, zuppiere, vasetti e piccoli oggetti decorati (fig. 498).
Nel 1946 il grosso della sua produzione consisteva in utensili per uso domestico, per la lavorazione dei quali si avvaleva della collaborazione di Neruccio Palmas, che era addetto alla lavorazione dell'argilla, e di Silvia Deidda e Carmela Mostallino che, con gli stampi che lo stesso Grussu realizzava grazie all'esperienza acquisita alla SCIC come formatore, producevano stoviglieria da cucina.
Nel 1947 si trasferì in un locale alla periferia di Decimomannu. Nel 1951 costruì un piccolo laboratorio con annesso forno ad Assemini, dove traslocò con la famiglia. Nel 1954 alle fornaci Scano di Assemini, una fabbrica di laterizi, ebbero dei problemi tecnici: il mattone che producevano si spaccava, Grussu trovò la soluzione del problema. Grazie alla sua perizia gli venne offerto un posto di lavoro, poiché voleva che la sua professionalità fosse giustamente retribuita, chiese uno stipendio che non gli venne accordato, e di conseguenza rinunciò all'assunzione. Quando smise di fare il ceramista, comprò un motocarro e praticò il commercio ambulante (fig. 496).

Orestino Lecca (Assemini 1928-1995)
Allievo di Fedele Nioi, iniziò l'apprendistato all'età di 14 anni, retribuito in base a quanto produceva. Incominciò a lavorare in modo autonomo nel 1948 nella casa-laboratorio di via Coghe; si sposò nel 1956 con Maria Cerchi da cui ebbe 3 figli: Giampiero, Delia e Cenza. Nel 1962 si risposò con Enedina Cerchi dalla quale ebbe 2 figli: Mario e Massimo. Aveva come aiutanti Giulio Mattana, Pietro Marini e Giovanni Sanna che lavoravano la terra, preparavano *is cuccus* e collaboravano alla cottura. Tutti venivano pagati a giornata ed erano assicurati come apprendisti. Usava il tornio elettrico e aveva comprato la macchina a rulli per impastare.
Produceva brocche, vasi, *brugnas*; nelle *sciveddas* per fare la fregola eseguiva decori a pizzicato nel bordo, nella parete interna e nel fondo incideva dei festoni usando uno strumento con l'estremità dentellata; la moglie Enedina eseguiva i decori plastici per decorare le brocche piccole: fiorellini e pulcini. Per attaccare i manici alle brocche era solito usare l'argilla un po' morbida, che faceva aderire con la pressione delle dita, senza usare barbottina.
Smise l'attività nel 1973; ebbe come allievo Gino Mostallino.

Luigi Locci (Assemini 1876-1966)
Allievo del padre, incominciò a lavorare in modo autonomo nel laboratorio paterno. Si sposò nel 1903 con Assunta Carboni, ebbe sette figli (Pietrina, Mario, Giuseppe morto bambino, Antonio Efisio, Giuseppe, Francesco, Maria) dei quali solo Antonio Efisio ha continuato il suo lavoro. Tutti i componenti della famiglia venivano coinvolti nel lungo e faticoso processo produttivo dei manufatti: *zirus*, *tuvus*, brocche, *sciveddas*, e tutte le stoviglie di uso quotidiano.
Usò solo il tornio a pedale ed esclusivamente il forno a legna.
Abbandonò il suo lavoro a causa delle vessazioni alle quali riteneva di essere sottoposto: negli anni Venti una tassa sulla ricchezza mobile colpiva il reddito presunto, Luigi subì un accertamento fiscale per un reddito maggiore rispetto a quello reale e dichiarato. Presentò un ricorso che venne rigettato e dovette pagare la maggiore imposta accertata con le sanzioni e gli interessi, riducendosi quasi in rovina.

Antonio Efisio Locci (Assemini 1910-1996)
Iniziò l'apprendistato dall'età di 10 anni, allievo prima del padre e poi di Fedele Nioi. Dopo aver edificato la casa-laboratorio in via Carmine, si sposò con Carmela Carboni da cui ebbe 8 figli: Lucia (1939), Pietrina (1941), Giuseppe (1943), Giulia (1945), Maria (1947), Luigi (1952) Giovanni (1955), Ottavio (1957).
Azionò il tornio a pedale fino al 1946, quando Angelo Lazzaroni gli preparò quello elettrico.
Il figlio Giuseppe lo aiutava al tornio; la moglie era addetta a *cundrèxi* e partecipava alla cottura, che avveniva anche tre volte la settimana; le figlie Pietrina e Lucia setacciavano l'argilla e aiutavano a caricare e scaricare i manufatti nel forno per la cottura, che seguivano anche nella fase iniziale. Nel 1961 comprò una pressa per costruire vasi, un laminatoio e una impastatrice, pur continuando a cuocere sempre a legna; a tutte le figlie erano affidate delle mansioni alle macchine. Verso il 1963 prese un forno dotato di un'unica camera, alimentato a olio combustibile, chiamato forno Toscano, nel quale si potevano cuocere solo i vasi per fiori, mentre si continuavano a cuocere nel forno a legna i contenitori per alimenti. Nel 1975 il figlio Giuseppe e i fratelli comprarono il primo forno elettrico, ma alcuni manufatti tradizionali vengono ancora oggi cotti in un forno a legna in campagna.
Si produceva di tutto: brocche, catini, tegole per il restauro dei campanili delle chiese, giare, per una clientela fatta prevalentemente di venditori ambulanti e negozianti che venivano dal circondario ma anche da Sassari e Nuoro. Decorava a graffito con un giunco, per abbellire le brocche faceva il manico *attrotosciàu*: predisponeva al tornio sei lunghi colombini che si legavano attorcigliandosi. Ha interrotto l'attività nel 1973, quando il figlio Giuseppe si è messo in proprio.

Isidoro Mameli (Assemini 1886-1942)
Usò solo il tornio a pedale; per smaltare utilizzava *gabànza* (galena), *perda 'e fogu* o *perda bianca* (silice), *aqua 'e pòddini* (acqua in cui è stata fatta bollire della crusca).
Tra i familiari lo aiutavano tutti i figli: Maddalena era addetta alla lavorazione dell'argilla; la moglie dava una mano soprattutto durante la cottura. Assunta Nioi, vicina di casa e amica della figlia Regina, racconta che andava a dare una mano d'aiuto quando si esponevano al sole i manufatti e si caricava il forno. Aveva acquisito abilità e si divertiva nel lanciare i manufatti a Isidoro che li sistemava all'interno. Aveva anche aiutanti esterni, retribuiti a giornata, che si occupavano dello scavo della terra fino alla lavorazione dei *cuccus*. Produceva brocche, catini, *frascus*, *tuvus*, e tutti gli altri utensili di uso quotidiano; i manufatti più richiesti erano le brocche e i catini che decorava usando un pezzo di lamiera con cui faceva le incisioni.
Hanno continuato il suo lavoro i figli Basilio (1913), Raffaele (1915), Antonio, Luigino (1923), Maddalena (1920). Luigino e Maddalena hanno continuato a fare i vasai in società, Antonio ha fatto lo stovigliaio a Decimo, Basilio e Raffaele hanno abbandonato presto l'attività.


496

495. Maestranze della SCIC, Cagliari, anni Trenta sec. XX.
Tra le maestranze della SCIC, gli asseminesi erano molto numerosi.

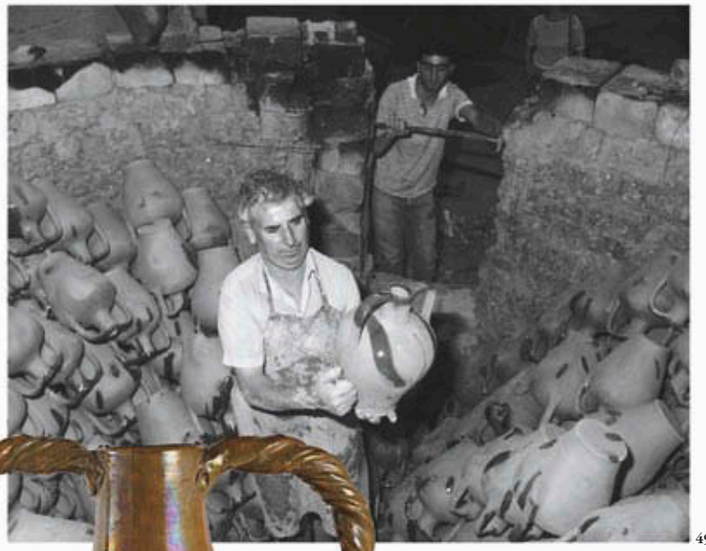
496. Luigi Grussu mentre vende le stoviglie acquistate dai suoi compaesani, Campidano, anni Cinquanta-Sessanta sec. XX.

497. Luigi Grussu, *Cavaliere*, 1930-33
scatola, terraglia dipinta e invetriata, h 19,5 cm,
Assemini, collezione privata.
Firmata sul fondo: *Grussu*.

498. Luigi Grussu, *Zuppiera*, anni Quaranta sec. XX
terracotta dipinta e invetriata, h 22,5 cm, Assemini, collezione privata.


497


498



499



500

Luigi Murtas (Assemini 1906-1953)
Allievo di Efisio Carboni, iniziò l'apprendistato dopo i 10 anni, retribuito con qualche soldo per le spese personali. Incominciò a lavorare in modo autonomo a 18 anni; si sposò nel 1927 con Lucia Mattana dalla quale ebbe 9 figli: Domenica (1928), Pinuccio (1929), Pietro (1931), Efisia (1935), Vittorio (1938), Mario (1940), Bonaria (deceduta), Giovanni (1946), Bonaria (1949).
Produceva tutto ciò che si può realizzare con l'argilla, ma i manufatti più richiesti erano le stoviglie da tavola, quelle indispensabili per la panificazione, oltre ai recipienti che servivano per la conservazione dei cibi. Alle brocche realizzate al mattino si attaccavano i manici di sera: si lavorava un rotolo di colombino che veniva tagliato della dimensione occorrente e lo si faceva aderire al collo e alle spalle della brocca facendo pressione e contemporaneamente levigando con le dita, senza l'utilizzo della barbottina per facilitare l'attacco. Talvolta, per abbellire la brocca, il colombino si avvolgeva a *torchon*.
Pinuccio e Pietro collaboravano anche durante la lunga e faticosa fase della cottura, ma non avevano una retribuzione e per avere qualche soldo Pinuccio nel 1942 si mise in società con Giovanni Andrea Usai con il quale realizzava piatti. Pinuccio aveva solo 24 anni quando il padre morì, per cui entrò in società con Orestino Lecca dal 1953 fino alla metà del 1954. Quando divenne difficile andare avanti facendo *su strexiàiu*, iniziò a collaborare con Dolores Demurtas e a partecipare (1956-58) alle prime biennali di Sassari con le produzioni di stoviglie rustiche; dal 1969 ha lavorato alla Silius.
Pietro ha preferito lavorare da Emilia Palomba, Mario ha collaborato con Claudio Pulli fino a 55 anni.

499. Scarico del forno, Assemini, 1980
(foto Hermann Geertman, archivio M.B. Annis).
Salvatore Carboni controlla il risultato della cottura.

500. *Brocca della festa*, anni Settanta sec. XX
terracotta graffita e invetriata, h 42 cm,
Assemini, Collezione Comunale Ceramiche d'Arte.
La brocca è stata realizzata da Salvatore Carboni e cotta con la tradizionale fornace a legna.

Fedele Nioi (Assemini 1904-1960)
Allievo di Giuseppe Farris, condusse un apprendistato durato ben 5 anni; dopo un periodo iniziale, gli venne riconosciuto un piccolo stipendio in base alle stoviglie prodotte. Incominciò a lavorare in modo autonomo nel 1925; si sposò nel 1929 con Federica Foddis dalla quale ebbe 9 figli, di cui i primi due morirono piccoli, poi Peppina (1933), Giovanna (1934), Luigi (1936), Argentina (1938), Angelina (1939), Marisa (1943), Graziella (1944). Nel 1936 si trasferì nella casa-laboratorio di via Sassari.
Le figlie svolgevano i compiti più leggeri come girare e spostare i manufatti durante l'essiccazione, la moglie curava la vendita dei manufatti ed i rapporti con la clientela. Aveva diversi aiutanti esterni.
Fedele produceva di tutto: imbuti, *sa misùra* (una serie di recipienti che servivano per vendere il vino), *còssius*, giare per l'olio e le olive in salamoia e anche quelle per la conservazione dei cereali. I manufatti più richiesti erano brocche e catini per l'impasto del pane. Decorava la brocca della sposa, *sa màriga pintàda*, con simboli del benessere, le palline che rappresentavano le uova, uccellini, gallinelle, e motivi ispirati alla vita agro-pastorale, fiorellini, fichi d'India.
D'inverno, poco prima di Natale, la famiglia Nioi interrompeva la produzione e si dedicava alla provvista della creta, alla manutenzione del forno e a quant'altro serviva perché tutto fosse pronto per la ripresa dell'attività, ai primi di febbraio.
Abilissimo nell'imprimere la giusta velocità con la spinta del piede scalzo sul volano, usò il tornio a pedale fino all'anno 1935 quando, venuto a conoscenza del tornio elettrico che Giuseppe Farris teneva sotto chiave, con l'aiuto del meccanico e vicino di casa "Giacchetta", riuscì a realizzarlo anche per sé.
Ebbe diversi allievi: Orestino Lecca, Luciano Foddis, Pietro Carboni, Antonio Efisio Locci.
Il figlio Luigi ha continuato l'attività paterna ed ha conseguito livelli di esecuzione che gli hanno consentito di essere presente alle biennali di Sassari dal 1977 al 1995 e di partecipare alle gare internazionali di Faenza per i tornianti qualificandosi primo per molti anni.

Fedele Palmas (Assemini 1846-1932)
Aveva la casa-laboratorio in via Fara; si sposò nel 1873 con Rosa Collu che gli diede tre figlie: Lucia, Emilia, che si sposerà con Giovanni Andrea Usai nel 1909 e della quale si dice che sapesse lavorare in *sa roda*, e Rita. Le donne di casa lo aiutavano in tutte le fasi della preparazione della creta, tranne nella predisposizione de *su muntòi* alla quale provvedeva il nipote ed allievo Raimondo Collu. Produceva *màrigas*, *tuvus*, *frascus*, *scivèddas*, pentole e tegami.

Giovanni Andrea Usai Senior (Assemini 1874-1943)
Allievo del padre Efisio, iniziò a lavorare in modo autonomo nel 1894. Si sposò tre volte: nel 1898 con M. Efisia Bandu da cui ebbe 2 figli, Roberto ed Efisio; nel 1909 con Emilia Palmas che gli diede 3 figli: Amedeo, Lidia ed una bimba, morta neonata; sposò quindi Vitalia Mattana dalla quale ebbe 10 figli (Egidio, Dario, Celeste, Firminio, Edelmina, Antonino, Maria, Bernardina, e due morti).
Lo aiutavano i figli più grandi, Roberto, Efisio, Amedeo, ma anche i figli della terza moglie collaboravano: Firminio andava a scavare e Dario trasportava la terra dalla loro cava.
Con *sa roda* produceva *su còssiu* (grande vaso che serviva anche da catino per il bucato), *ischiscionèras* (tegami), pentole, brocche e altri utensili di uso quotidiano che vendeva in tutto il Campidano.
Smise l'attività nel 1935 circa, quando preferì acquistare cavallo e carro e dedicarsi al commercio ambulante; si recava perfino nella zona del Sulcis per vendere i manufatti del figlio Roberto e di altri compaesani.
I figli più grandi Roberto ed Efisio hanno continuato il suo lavoro.

Giuseppe Maria Usai (Assemini 1883-1945)
Figlio dello stovigliaio Efisio, ha iniziato l'apprendistato da bambino e, messosi in proprio, ha comprato casa e aperto il laboratorio in via Principe di Piemonte. Si è sposato con Rosa Collu nel 1907.

Dei familiari lo aiutavano: la moglie, Giovanni (1908), l'unico figlio maschio, e le figlie Pelagia (1914), Onorina (1917), Adalgisa (1919), Adelinda (1922), Olimpia (1925). Era loro il compito di grigliare la terra, preparare *is cuccus*, esporre ad asciugare i manufatti, seguire la cottura.
La figlia Adalgisa ricorda che il padre, affinché i commercianti che arrivavano dai comuni limitrofi potessero agevolmente individuare il suo laboratorio, realizzò dei cavallini acroteriali che fungevano da insegna e li sistemò nel colmo del tetto in modo che fossero facilmente visibili dagli acquirenti; quando la casa è stata venduta, sono stati smontati e due sono stati donati al Comune.
Ha rallentato l'attività nel 1933 perché il mestiere di stovigliaio era duro e poco redditizio.

ROBERTO USAI (Assemini 1905-1978)
Il padre Giovanni Andrea S. aveva il laboratorio in via XX Settembre, e qui iniziò il suo apprendistato dall'età di 8 anni. Come tutti i figli degli artigiani, non era retribuito perché l'incasso veniva gestito dal padre. Cominciò a lavorare in modo autonomo nel 1926, quando si sposò con Costantina Cocco. Lo aiutavano il fratello Efisio, al quale dava il 25% dell'incasso e i 5 figli: Giovanni Andrea J. (1927), Giordano (1930), Gemiliano (1932), Tarquinio (1939), Efisio (1942).
Gianni Sanna, Peppino Scalas e Pinotto Pani prestavano la loro manodopera come aiutanti esterni, retribuiti a giornata, e aiutavano in tutte le mansioni: dallo scavo dell'argilla alla sfornata dei manufatti.
Lavorò al tornio a pedale fino al 1946, quando Lazzaroni gli predispose quello elettrico.
Possedeva un terreno in località Su Carropu da cui estraeva l'argilla che serviva per il suo fabbisogno e quella da rivendere ad altri ceramisti. Produceva *màrigas*, *scivèddas*, *tuvus*, *cungiàbis*, *pingiàdas*.
Ha avuto per allievi tutti i figli, Gaetano Deidda, il nipote Elvio Usai ed Orestino Lecca.
Roberto cessò l'attività nel 1963; il figlio Efisio continua tuttora a produrre manufatti al tornio e ha raggiunto livelli di abilità tali che gli hanno valso l'attribuzione della corona di principe dei tornianti in diverse edizioni delle gare internazionali di Faenza.

EFISIO USAI (Assemini 1907-1973)
Figlio dello stovigliaio Giovanni Andrea S., di cui è stato allievo, iniziò a lavorare in modo autonomo in società con il fratello Roberto. In seguito collaborò con i nipoti Giovanni Andrea J., Giordano e Antonio Efisio Locci. Lo aiutavano la moglie, Carmelina Lecca (sposata nel 1935), nella fase della cottura, e i figli, Elvio (1940), Egidio (1944) e Giovanni (1947), in tutte le fasi della produzione. Ha sempre cotto i manufatti col forno a legna, mentre il figlio si è dotato di un forno a gas nel 1972. Produceva *tuvus*, *màrigas*, *pingiàdas*, *crubettòris* (coperchi per le pentole), *brugnas*, *cìccaras*, *tassas*, *testus* (vasi) ecc.; i manufatti più richiesti erano brocche, catini, giare, vasi per fiori.
Negli anni Sessanta iniziò una collaborazione con Ubaldo Badas che gli forniva i disegni e lo seguiva nella fase produttiva e di commercializzazione, proponendo i suoi manufatti in varie mostre. Quando ci fu una ripresa del settore, Efisio preferì realizzare brocche per la zona dell'Ogliastra che in quegli anni ancora non era dotata di una rete idrica capillare. Smise l'attività nel 1968-69 quando iniziò a lavorare in modo sporadico con i figli per poi dedicarsi interamente alla cura di un orto-giardino di sua proprietà. I figli Elvio e Giovanni hanno continuato il suo lavoro.

GIOVANNI ANDREA USAI JUNIOR (Assemini 1927-1967)
Figlio di Roberto, di cui era allievo, incominciò a lavorare in modo autonomo nel 1951-52 nella casa-laboratorio di via Carmine. Si sposò nel 1955 con Antonina Nioi ed ebbe tre figli.
Poiché era velocissimo e bravissimo al tornio aveva bisogno di diversi aiutanti che predisponessero il materiale. Il fratello Efisio lavorava come suo dipendente ed era regolarmente stipendiato con 750 lire al giorno, i manovali Ignazio Foddis, Antonio Pani, Giovanni Mereu venivano pagati a giornata, Francesco Mereu (Chiccu Batalloi) a percentuale (25%).
Produceva brocche, vasi, *scivèddas*, *brognas* per olive e olio, *frascus* e altri utensili. Per smaltare usava *gabànza*, silice e l'acqua in cui aveva bollito del pane duro, quando la crusca era diventata cara.
Nel 1963 si trasferì a Genova, qui fu prima ingaggiato da Rodolfo Gaudenti (un artista, pittore), poi venne assunto da Tonette, una fabbrica di vasi, ciotole ed utensili vari, che aveva rivendite in tutta la Liguria. Dopo tre anni, ammalatosi, decise di rientrare in Sardegna dove, dopo 10 giorni, morì improvvisamente.

Note

1. Si ringraziano tutti coloro che a vario titolo hanno collaborato a questo lavoro, in particolare: Cabboi Zita, Carboni Antonio, Carboni Efisio, Carboni Salvatore, Cardia Mameli Delia, Cherchi Enedina, Collu Greca, Defraia Gigi, Deidda Candido, Deidda Giorgio, Deidda Giovanni, Deidda Teresa, Dessì Pasqualina, Farci Francesco, Farci Lidia, Farci Salvatore, Farris Tanino, Foddis Ignazio, Girau Argentina, Grussu Mimina, Lai Vitalia, Lasio Marcello, Locci Giuseppe, Lussu Assunta, Mameli Carboni Maddalena, Mameli Irene, Mameli Luisella, Marongiu Angela, Medda Basilio, Murtas Giannetto, Murtas Mario, Murtas Pinuccio, Nioi Antonina, Nioi Assunta Busalla, Nioi Attilio, Nioi Carmelo, Nioi Luigi, Nioi Podda Luciana, Nioi Sanna Melina, Picciau Clelia, Porceddu Carolina, Sanna Luciano, Sanna Melis Carmela, Scalas Annetta, Tronci Mameli Maddalena, Usai Alda, Usai Dina, Usai Efisio, Usai Elvio, Usai Emilio, Usai Roberto, Usai Tarquinio.

2. Uno dei periodi di maggiore attività risulta essere quello della prima metà del '900, durante la seconda guerra mondiale erano attivi 30-40 laboratori, cfr. M.G. Da Re 1983, p. 179.

3. La signora Rosa, moglie di Gaetano Deidda, tramandava ai figli non solo le conoscenze sull'arte figulina acquisite dal padre stovigliaio, ma anche le tradizioni che riguardavano le credenze legate alla loro attività. Il figlio Candido ricorda che la madre, quando usavano una nuova brocca, ordinava ad uno dei maschi di casa di bere per la prima volta direttamente dal collo, se vi avesse bevuto per prima una femmina l'acqua contenuta in quella brocca avrebbe avuto sempre un odore ed un sapore poco gradevoli.

4. Coloro che non appartenevano ad una famiglia di stovigliai conducevano il loro apprendistato presso artigiani esperti, che con il tempo davano loro una piccola paga, proporzionata alle acquisite capacità produttive.

5. Fino al 1950 erano in vigore *is cumandàras* (gli obblighi): il Comune chiedeva ai cittadini 2 o 3 giornate di lavoro gratuito per eseguire dei lavori nel paese; ai ceramisti veniva richiesta una fornitura di tegole. Nel 1945, dopo la partenza dei tedeschi, realizzano le tegole per il restauro della chiesa di Santa Lucia.

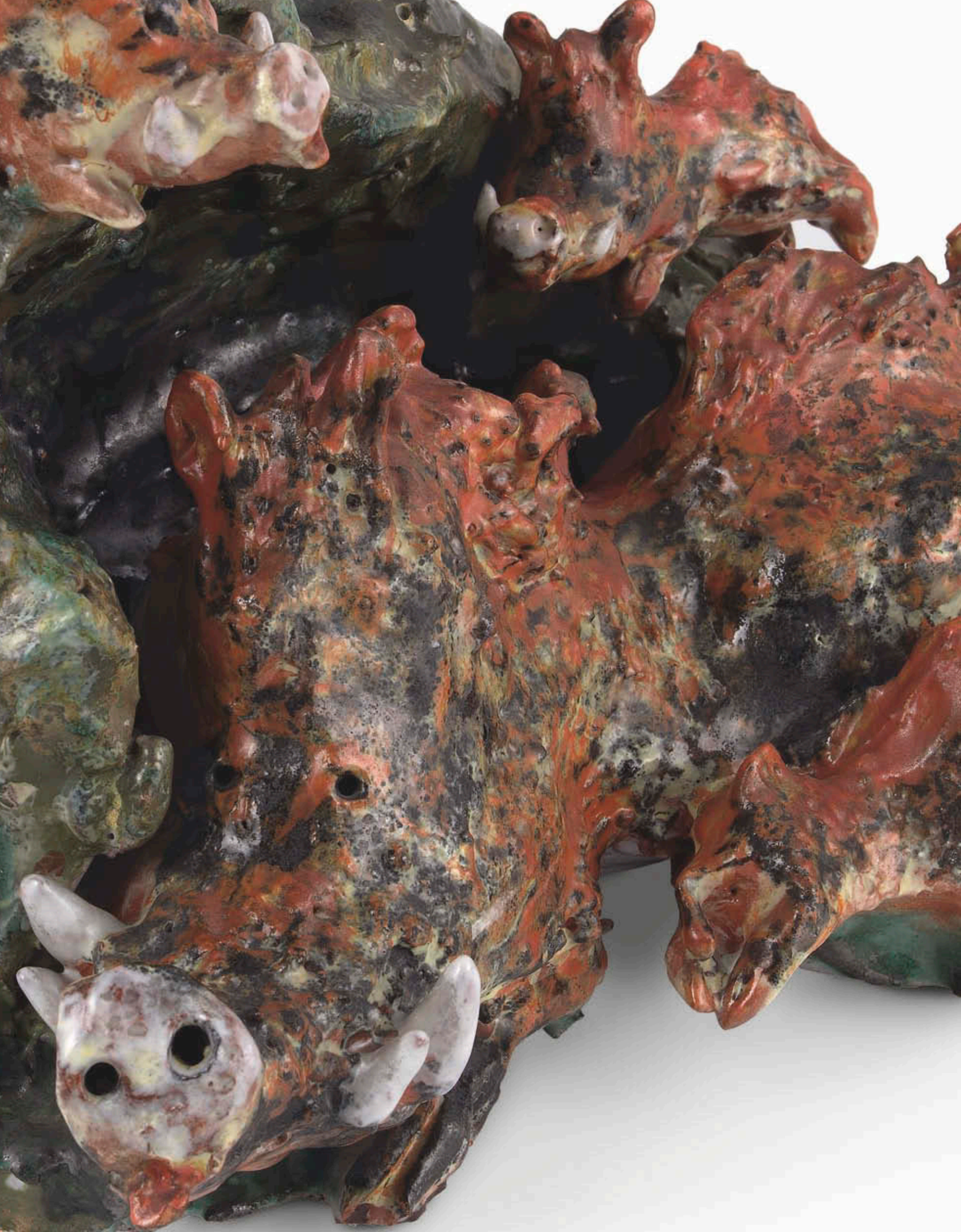
6. Su 30 stovigliai di cui si sono ricostruite le vicende 11 hanno perso figli in età infantile; essi stessi, a causa delle condizioni in cui lavoravano (freddo ed umido, caldo durante le cotture, esposizione al piombo) morivano piuttosto giovani. I familiari degli stovigliai intervistati hanno quasi unanimemente dichiarato di non aver amato il lavoro dei padri, "sporco" e faticoso, così come di non aver conservato i manufatti perché non li consideravano "preziosi".

7. La produzione veniva sospesa durante l'inverno perché le argille, prima di essere *ingabanzàdas* e cotte, andavano asciugate e scaldate al sole.

8. Si ricordano due artigiani dediti a questo mestiere: una donna soprannominata *sa zoppèdda*, che si recava di casa in casa con una borsa contenente tutti gli attrezzi per dare i punti di sutura, che ancora lavorava negli anni Quaranta; e Antonio Stara (1942) che ha esercitato questo mestiere fino al 1957, a fianco al padre Giulio (1914) che invece ha continuato fino agli anni Ottanta. Giulio e Antonio, prima con un somaro, poi con un triciclo e infine con una lambretta, si recavano nei paesi del circondario; i clienti, casalinghe e stovigliai, che avevano bisogno delle loro prestazioni erano dei poveri diavoli, e pagavano in base al numero dei punti eseguiti. Talvolta gli Stara, per arrotondare i magri affari, vendevano anche stoviglie dei compaesani.

9. Secondo la testimonianza dei familiari aveva presentato un manufatto che rappresentava i sovrani d'Italia su una carrozza trainata da cavalli.

10. I testimoni che le hanno visitate parlano della presenza nel suolo di vari argini di creta, alti 30-40 cm e distanti fra loro circa 2 m. Si presume che le "vasche" così create fungessero da raccolta dell'acqua, in modo da evitare che gli scavatori lavorassero immersi nell'umidità. Nella galleria principale, dopo vari metri, si aprono grandi vani da cui si diramano altre gallerie formatesi dallo scavo dei vari filoni di creta. Un labirinto che si estende per centinaia di metri in tutte le direzioni, ma soprattutto verso il centro storico.



La ceramica degli artisti nella Sardegna del primo Novecento

Giuliana Altea

Il rapporto tra ceramica e scultura, spesso sottovalutato nelle ricognizioni storiche condotte dal punto di vista della seconda, costituisce in realtà uno degli assi portanti dell'arte italiana del Novecento: basti pensare a Duilio Cambellotti, Arturo Martini, Lucio Fontana, Marino Marini, grandi ceramisti che sono stati protagonisti dell'arte senza aggettivi.[1] In Sardegna questo legame è forse ancora più stretto; fino alla seconda guerra mondiale, i registri locali della scultura apparirebbero quasi totalmente sguarniti se ne togliessimo i nomi di Francesco Ciusa, Federico Melis e Salvatore Fancello, il primo attivo nella ceramica per un periodo limitato ma intenso, gli altri due quasi interamente dediti ad essa.[2] Accanto ai ceramisti-scultori, non va però dimenticato il contributo dei ceramisti-illustratori, come Melkiorre Melis, Nino Siglienti, Edina Altara, Tarquinio Sini; figure provenienti da quell'ambito decorativo che in Sardegna ha riscosso una vivace attenzione da parte degli artisti, e che hanno dato origine a una vasta produzione di mattonelle, placchette e piatti ornamentali. In un caso e nell'altro, la continuità tra i due versanti di attività (scultura e ceramica, illustrazione e ceramica) appare evidente.

A voler scegliere una data simbolica per la nascita della ceramica artistica in Sardegna bisognerebbe forse partire dal 1917: è in quell'anno che i due artisti isolani di maggiore spicco, lo scultore Francesco Ciusa e il pittore Giuseppe Biasi, con l'aderire al manifesto *Rinnovandoci rinnoviamo* lanciato da Galileo Chini, Filippo Cifariello e Plinio Nomellini, pongono le premesse teoriche per lo sviluppo di un movimento sardo delle arti decorative in grado di tener dietro a quanto nell'Isola si faceva, da non più di un decennio, nel campo dell'arte cosiddetta "pura".[3]

Intento del manifesto di Chini era promuovere l'affermazione delle arti applicate italiane, e particolarmente di quelle «derivanti da caratteri etnografici», cioè ispirate alla produzione popolare delle diverse regioni, da più parti indicata come valida alternativa all'imitazione degli stili esteri.[4] Un programma che da un lato anticipava (di poco) i temi del dibattito nazionale intorno alle industrie artistiche e all'artigianato che avrebbe accompagnato il sorgere delle Biennali di Monza, dall'altro si accordava con le aspirazioni degli artisti sardi. Infatti, analogamente a quanto accadeva negli stessi anni in varie altre situazioni europee, anche in Sardegna la costruzione di un'identità culturale passava, sul piano figurativo, attraverso il recupero della tradizione rurale.

Col sottoscrivere il manifesto del 1917 Biasi e Ciusa si erano impegnati, come gli altri firmatari, a tradurne in pratica gli assunti. È così che Biasi allaccia dei contatti con la SCIC (Società Ceramica Industriale Cagliari), fabbrica produttrice di refrattari con i caolini di Serrenti, di Furtei e del Sarcidano, allo scopo di fondare una Società Sarda di Arti Applicate destinata a produrre ceramiche, oggettistica in legno e tessuti. In quel momento l'artista ha già cominciato a cimentarsi nella ceramica, a giudicare da quanto scrive nel maggio 1919 all'amico e mecenate Arturo Bucher, dandogli notizia dell'inziativa: «Quelle mattonelle che hai nella tua sala da pranzo, ti danno un'idea non certo del meglio ma della via che si segue».[5] L'unica mattonella di Biasi finora rintracciata, prodotta verso il 1920 dalla ditta Primo Tricca di Sansepolcro, riprende – semplificandolo leggermente – il motivo di una sua xilografia del 1915. L'esperimento avviato con la SCIC, in ogni caso, non sembra essere andato oltre la fase iniziale; l'improvvisa marcia indietro dei finanziatori avrebbe chiuso per circa vent'anni i rapporti del pittore con la ceramica.

Di maggior portata sarà l'impegno in questo campo di Francesco Ciusa. In quello stesso 1919, lo scultore fonda a Cagliari la manifattura SPICA (Società Per l'Industria Ceramica Artistica),[6] che resterà in funzione fino al 1924 circa. Sembra che già nel periodo in cui seguiva i corsi dell'accademia di Firenze Ciusa avesse appreso a modellare piccole figure "di moda" per l'industria ceramica,[7] occupazione che, come avveniva per altri giovani artisti squattrinati,[8] gli offriva una modesta fonte di reddito, permettendogli di integrare il magro sussidio con cui il comune di Nuoro lo manteneva agli studi. Alcuni anni dopo, ormai scultore affermato, si era volto nuovamente ad esplorare la possibilità di una produzione seriale: una foto databile al 1912-13 lo ritrae

501. Salvatore Fancello, *La grotta dei cinghiali rossi*, 1938 (particolare della fig. 534).

501



502

502. Francesco Ciusa, *Cantu prus mannu est s'amore tantu prus trista est sa bida*, 1919-21
contenitore con coperchio, terracotta da stampo dipinta "a freddo", h 28,5 cm, Nuoro, collezione privata.
Marchiata in pasta, sul fondo: *SPICA*.

503. Francesco Ciusa, *Sposina di Nuoro*, 1922 circa
terracotta da stampo dipinta "a freddo", h 32,5 cm, Sassari, collezione privata.
Marchiata in pasta, sul fondo: *SPICA*.

accanto all'amico Sebastiano Satta mentre mostra il modello del piatto *Il Golfo degli Angeli*, che, se differisce dalla successiva oggettistica SPICA per il tono mitologico del motivo centrale (una sirena) ne anticipa però negli ornati della tesa il repertorio decorativo, ispirato alle arti popolari.[9]

Il piatto nella foto è probabilmente in gesso, ma in seguito Ciusa lo avrebbe tradotto in terracotta decorata a freddo. Con questa tecnica è infatti realizzata l'intera produzione della SPICA: l'artista non sperimentò mai la maiolica, per la difficoltà di superarne i problemi tecnici,[10] ma anche, presumibilmente, perché la sentiva in contrasto con i risultati estetici di cui andava in cerca. La superficie opaca e delicatamente "imperfetta" della terracotta era più adatta del luccichio degli smalti a rendere la nota di intimità raccolta e sorridente che l'artista mostra di inseguire nelle piccole plastiche e nell'oggettistica SPICA.

Il nome della società e il marchio adottato (un cerchio di formiche, ciascuna con un chicco di grano), entrambi di sapore cambellottiano,[11] rinviano al tema ispiratore di Ciusa: il mondo contadino sardo, già fulcro della sua opera di scultore e qui espresso con una nuova grazia e delicatezza. Dal laboratorio cagliaritano escono dapprima cofanetti echeggianti le cassapanche rustiche, bomboniere che ripetono la forma dei bottoni dell'abito tradizionale, dei cesti intrecciati o delle zucche incise dai pastori, scatole adorne di graziose figurine muliebri e di motti (*Cantu prus mannu est s'amore tantu prus trista est sa bida*), testine di bimbi e fanciulle, qualche piccolo bassorilievo, come *Mammina che lega la cuffia*, di una grazia vagamente donatellesca. Nel maggio 1921, in occasione della Mostra d'Arte Sarda promossa a Cagliari dal Circolo Universitario Cattolico, Ciusa presenta questi modelli (24 in tutto) in una sala personale, affiancata a un'altra di sculture. Oggetti e basi delle figure sono rivestiti da una profusione di motivi – cuori, croci, losanghe – tratti dal repertorio dell'artigianato locale.

Curiosamente, l'artista evita di ricorrere alle forme e agli ornati della ceramica popolare, che pur contava qualche tradizione in centri come Oristano, Assemini, Pabillonis.[12] Il fatto è che la secca geometrizzazione e la gamma vivace delle tinte, propri della tessitura e del *filet*, si accordano molto meglio alla semplificazione formale e alle audacie coloristiche che il Déco aveva mutuato dalle avanguardie. Nello speziatissimo cocktail déco il folklorismo di Ciusa rientra certamente come uno dei molti esotismi che concorrono a insaporirne la miscela. La sua opera si distingue tuttavia – lo ha notato Rossana Bossaglia – per la «mancanza di intellettualismo», per una «generosa sincerità» estranea a quello stile,[13] e che, si può aggiungere, non è senza rapporto con le forti motivazioni etiche sottese al suo lavoro, difficile da comprendere pienamente al di fuori dell'atmosfera di esaltato fervore regionalista nella quale vivevano gli artisti sardi del primo Novecento.[14] In una piccola plastica come *Sposina di Nuoro* (1922), déco è

la cadenza geometrica del motivo ornamentale (il volume colonnare, volutamente accentuato in altezza, della gonna scavata dalla pieghettatura), ma non il garbo affettuoso dell'aneddoto (la giovane sposa incinta sorride nello scoprire che non può più allacciarsi il corsetto). In generale, mancano alle ceramiche SPICA la levigata freddezza, il tono frivolo e scintillante del déco: grazie al morbido splendore delle patine e alla cura minuziosa dell'ornamentazione riescono invece a trasmettere – pur nell'ambito di una concezione formale tutt'altro che ingenua o incolta – un senso di calda manualità, forse più vicino alle creazioni popolari che ad altre vistose e brillanti produzioni coeve ispirate al folklore. Un esito al quale, come abbiamo già accennato, contribuisce la tecnica usata: l'assenza di smalti smorza gli squillanti accordi di colore (prediletti il giallo, rosso e blu, tinte del costume tradizionale di Desulo, su fondi dapprima verde bronzo, poi rossastri, infine neri), restituendo il carattere a un tempo sfarzoso e austero dell'arte popolare sarda.

Al clima déco Ciusa mostra a suo modo di rispondere anche nella scultura: i due ambiti di lavoro appaiono infatti strettamente connessi. Non soltanto i temi della statuaria tornano, svolti in modo più sciolto e corsivo, nella ceramica (*Il pane*, 1919 ca.), ma gli sviluppi stilistici più interessanti del decennio si avvertono forse con maggiore chiarezza in quest'ultima. In terracotta nascono infatti, nel 1922, due tra i lavori di Ciusa più felici in assoluto, che come diversi altri verranno più tardi tradotti in stucco: i gruppi *Il ritorno* e *La campana*, in cui la forma, chiusa in un contornare fermo e asciutto, si declina in ritmi avvolgenti, trovando una nuova essenzialità. Se ancora nel primo si coglie qualche residuo narrativo, il secondo ha una fissità ieratica che dà risalto all'insolita iconografia: il mantello a forma di campana del padre racchiude il figlio che poggia i piedi sul dorso di due pecore, e nasconde completamente la figura della madre, la cui presenza è rivelata solo dalle mani che reggono il bambino. In terracotta sembra sia stato inizialmente concepito anche *Sacco d'orbace* (1922), vertice degli sforzi di Ciusa verso una sintesi formale che lasci cadere ogni residuo narrativo, oggi noto nelle versioni successive in stucco colorato.

Mentre l'accento sofferto delle tre opere, incentrate sul tema della famiglia e della paternità, nasce dalla perdita del figlio Gian Giacomo, profondamente sentita dall'artista,[15] la fluida continuità delle superfici che salda insieme i corpi delle figure deriva dagli esempi di Wildt (di cui Ciusa aveva appena visto la sala personale alla Biennale di Venezia)[16] e di Cambellotti (che conosceva fin dai primi del secolo e di cui non doveva ignorare i recenti esiti scultorei).[17] Di Wildt è debitore anche il tondo *La famiglia protetta*, memore di sculture come *Maria dà luce ai pargoli cristiani* (1918), ma con un accento di più sana sensualità.

La ceramica, peraltro, registra anche episodi creativi di sapore diverso: ancora a una data intorno a quel fervido



503

1922 (che registra opere impegnative come *L'ucciso*, esposto a Venezia, e i bozzetti per il monumento ai caduti di Iglesias e per *La deposizione*) deve risalire la piccola plastica *Vibrazioni di violino*, in genere poco citata negli studi sull'artista, forse per la sua esplicita intonazione erotica, che può imbarazzare in uno scultore grave e solenne come Ciusa, ma che in fondo non fa che portare alla luce una vena presente in tutta la sua produzione. A ben guardare, la terracotta scaturisce dallo stesso concetto del monumento di Iglesias. Quest'ultimo – una delle maggiori realizzazioni dell'artista – deriva dalla citazione rodiniana del *Pensatore*, trasformata in blocco plastico compatto dall'aggiunta di un'altra figura che posa sulle ginocchia dell'uomo seduto; nella terracotta ritorna la stessa soluzione, solo che, al posto del soldato morto dal dorso muscoloso in evidenza, troviamo un corpo femminile offerto.[18]
Resi con una lavorazione "a bugnato" che punta ad animare le superfici con una sottile vibrazione luminosa, ma che appesantisce un po' la resa delle figure, *Il ritorno* e *La campana* figurano nella sala sarda alla Biennale di Monza del 1923, in cui Ciusa compie la prima importante apparizione pubblica come ceramista, mentre il movimento isolano delle arti applicate vi trova il suo battesimo del fuoco.[19] La partecipazione dei sardi alla mostra monzese si tiene all'insegna del più disinvolto accostamento e contaminazione tra creazioni colte e manufatti popolari. Saranno soprattutto questi ultimi a raccogliere i consensi della critica, anche se Ciusa riceverà apprezzamenti positivi e un diploma d'onore. L'impiego esclusivo della terracotta richiama tuttavia più d'un rimprovero: in nome dell'idea della fedeltà alla tecnica e ai materiali impiegati, Roberto Papini gli consiglia di abbandonare «patine, vernici e colorazioni crude» e di attenuare con gli smalti «le durezze legnose della modellazione».[20] E altri, meno competenti recensori tratteranno la scelta della terracotta policroma addirittura alla stregua di un difetto d'esecuzione.[21]
In ogni caso, al successo di stima non si accompagna il successo economico, almeno nella misura sperata; e, stando alle affermazioni dello stesso Ciusa, è questo il motivo per cui nel 1924 la SPICA dovrà chiudere i battenti. Anche dopo questa data, comunque, l'artista non abbandona del tutto la ceramica, e nel 1925 assume la direzione della Scuola d'Arte Applicata di Oristano, che tra i suoi corsi ne comprende l'insegnamento. Basata su programmi ancora fedeli all'idea di un'arte regionalista e folklorista (Oristano, lo abbiamo già ricordato, è uno dei centri sardi con maggiori tradizioni in questo campo) la scuola rimarrà in piedi fino al 1929.
L'esperienza della SPICA ha intanto contribuito a formare alcuni giovani artisti, allievi diretti dello scultore o comunque attratti dalla sua personalità e sensibili al suo esempio. Tra questi spiccano i fratelli Federico e Melkiorre Melis, autentici protagonisti nel campo della ceramica nella Sardegna degli anni Venti.[22] Si deve a loro la creazione di un genere di maiolica inequivocabilmente caratterizzato come "sardo", destinato a una larga fortuna. Melkiorre ha appreso già nell'anteguerra i rudimenti dell'arte ceramica frequentando a Roma un corso tenuto alle scuole di San Michele da Duilio Cambellotti. Il rapporto con Cambellotti resterà fondamentale, non solo per l'influsso esercitato sul piano stilistico, ma anche – soprattutto – nel suggerire l'interesse per una tradizione contadina miticamente trasfigurata e nel prospettare l'idea di un'attività artistica volta ad investire l'intero ambito del quotidiano.[23] Pittore, illustratore e decoratore, Melkiorre non riprende a sperimentare la ceramica fino al 1919, anno in cui ricorda d'aver realizzato i primi pezzi a gran fuoco; lavori che possiamo supporre vicini al gusto delle illustrazioni e copertine eseguiti nello stesso momento per la *Rivista Sarda*, in cui Melkiorre adotta, con impaginati simmetrici e violenti contrasti di tinte, una schematizzazione spigolosa e asciutta, immediatamente derivante dai motivi geometrizzanti dell'arte popolare sarda, dalla tessitura e dal *filet*.[24] Questa cifra stilistica dal netto timbro déco,


504


505



506

504. Francesco Ciusa, *Corbula*, 1919-21
terracotta da stampo dipinta "a freddo", Ø 8,4 cm,
Cagliari, collezione privata.
In pasta, sul fondo: *G.B. Ciusa*.
Questo esemplare, così come indica la firma sul fondo,
è stato realizzato dal figlio di Francesco Ciusa, Giovanni Battista,
con gli stampi del padre.

505. Francesco Ciusa, *Bomboniera*, 1919-21
terracotta da stampo, Ø 9,5 cm, Nuoro, collezione privata.
Marchiata in pasta, sul fondo: *SPICA*.
La forma è desunta da un bottone sardo in filigrana.

506. Francesco Ciusa, *La famiglia protetta*, 1922 circa
terracotta da stampo patinata, Ø 22,6 cm, Sassari, collezione privata.
Marchiata in pasta, sul fondo: *SPICA*.



507



508

raffinata nel suo primitivismo, costituirà in ogni caso il tratto saliente della ceramica dei Melis negli anni Venti.
A differenza di Ciusa, i due fratelli affrontano il problema della smaltatura: chi per primo non è dato sapere con certezza, poiché ciascuno rivendicherà per sé il merito d'aver «creato le prime ceramiche sarde a gran fuoco». Una sorta di *pathos* dell'origine caratterizza il clima artistico nella Sardegna dell'epoca, dove ogni artista si sente iniziatore e ogni tecnica (accade per la ceramica come per la xilografia) sembra dover essere scoperta come per la prima volta. Melkiorre affermava, abbiamo detto, di aver sperimentato la maiolica nel 1919, ma non risulta che ne abbia esposto qualche esemplare prima del 1926. In quell'anno, nella mostra romana degli Amatori e Cultori, ne presenta una serie in una delle sale del Lazio (la XXIII, dove figura accanto a Cambellotti e altri artisti, tra cui il ceramista Virgilio Retrosi),[25] e un'altra nella sala sarda (la XXX), della quale è commissario ordinatore.[26] È in questa occasione che, scrivendo al giornalista Pasquale Marica per sollecitare un articolo, Melkiorre mette avanti la priorità dei suoi risultati: «Ti prego soprattutto parlare delle ceramiche incorniciate e dei piatti decorativi perché essendo questa una produzione che dovrà darmi da vivere voglio che sia conosciuta e lanciata. Tu che hai visto potrai ben dire che oltre al gusto che può essere discusso quanto vuoi, la parte tecnica è stata superata felicemente dopo molti studi e ricerche. *Dirai* che io ho fatto per primo le ceramiche sarde a gran fuoco tanto è vero che conservo due esemplari con la data a fuoco del 1919».[27]
Istruzioni che Marica, nella sua cronaca su *L'Unione Sarda*, segue puntualmente, suscitando le appassionate rimostranze di Federico.[28] Questi (che figura nella mostra romana con una serie di terrecotte decorate a freddo)[29] gli scrive a sua volta per chiedergli una rettifica: «I miei primi esperimenti sulla ceramica risalgono al 1916-17 e durarono fino al 1925. Tanto è vero che l'anno scorso – nell'Esposizione regionale sarda che si tenne al Palazzo Municipale di Cagliari io feci una Mostra personale con circa un centinaio di pezzi di maioliche a gran fuoco – ed erano costituiti da: mattonelle e piatti decorativi – da statuine – vasi – anfore e servizi da the e da caffè.



509



510

507-508. Federico Melis, *Donna stele-Priorissa* o *Sposa antica*, 1920-25 terracotta da stampo dipinta "a freddo", ciascuna h 8,5 cm, Nuoro, collezione privata. Dipinto, all'interno: *Melis Sardegna*.

509-510. Federico Melis, *Desulese con cesto*, seconda metà anni Venti sec. XX terracotta da stampo dipinta e invetriata, h 46,3 cm, Quartu Sant'Elena, collezione privata. Marchiata all'interno sottovetrina: *Bottega d'Arte Ceramica Cagliari*.

511. Federico Melis, *Su puntorzu*, 1928-31
terraglia da stampo dipinta e invetriata, h 21 cm,
Ferrara, collezione privata.
Dipinto, sul fondo: *SCIC Cagliari Sardegna Melis*.

512-513. Federico Melis, *Venditore ambulante*,
seconda metà anni Venti sec. XX
terraglia da stampo dipinta e invetriata, h 33,5 cm,
Quartu Sant'Elena, collezione privata.
Probabilmente questa ceramica è stata realizzata
come gadget per il quotidiano *L'Unione Sarda*.



511



512



513



514

514. Federico Melis, *Kaika*, 1928 circa
terraglia da stampo dipinta e invetriata, h 11 cm,
Cagliari, collezione privata.
Dipinto sul fondo sottovetrina: *SCIC Cagliari Sardegna Melis*.

515. Federico Melis, *Donna in preghiera*, 1927
terraglia da stampo dipinta e invetriata, h 23 cm,
Oliena, Hotel Ristorante *Su Gologone*.



515



516

Come vede un saggio di tutto ciò che può abbracciare l'arte ceramica – non solo – ma oltre i soggetti erano sardissime la maggior parte delle materie prime da me studiate e valorizzate».[30]
Se Melkiorre, prosegue la lettera, «à potuto a Roma esporre le maioliche nelle quali di suo e di sardo non c'è che il disegno – perché non s'intende di tecnica ceramica e – tanto meno – di cottura – molto lo deve a me perché ha potuto servirsi della mia… zampa per togliere dal fuoco le… castagne».
È possibile che all'approdo dei fratelli alla smaltatura avesse concorso anche il ricordo del vecchio tirocinio di Melkiorre presso Cambellotti; ma dei due è Federico quello che sembra aver condotto con maggior costanza e dedizione i propri esperimenti in questo ambito. Formatosi come scultore sulle orme di Ciusa, di cui aveva frequentato negli anni Dieci il laboratorio cagliaritano, Federico era stato spinto verso la ceramica dall'interesse per la plastica colorata. In un articolo del marzo 1917, una delle voci critiche in Sardegna più attente agli sviluppi di un'arte volta all'affermazione di valori identitari, quella del poeta Salvator Ruju, aveva incitato gli scultori locali a introdurre la policromia nelle loro opere: «Io penso che, nelle figurazioni sarde in cui ha tanta parte il costume dai colori smaglianti, la plastica a colori debba essere incoraggiata. Non farlo significherebbe essere ancora schiavi di un pregiudizio che ha dominato dal Cinquecento all'età nostra. Oltre ai tentativi moderni, si sa bene che dalla scultura preellenica fino al Medioevo e al Quattrocento toscano la scultura era colorata … Lo ricordino gli artisti sardi che vogliono essere artisti rappresentativi della propria terra».[31]
Idee che Federico Melis dichiara, in una lettera a Ruju, di condividere: «Pensando anch'io che la plastica sarda non è completa se manca l'armoniosa bellezza del colore – il quale è così bello e così ardente nella vita di nostra gente – e completa e rivela così bene il carattere sardo che è tutta una magnifica intonazione delle linee severe e pure coi colori ardenti e cupi – ò creduto di congiungerlo alla scultura e di farne un'unica completa bellezza. Tanto è vero che già da parecchio mi son messo all'opera e credo e spero di aver fortuna».[32]
Il mese prima Melis aveva infatti inviato alla mostra milanese del Lyceum una serie di «scenette della vita sarda – fatte con gusto semplice e primitivo», in «gesso e terra»; ma, ad eccezione di una, le piccole «sculture infantili colorate» si erano rotte durante il viaggio.[33] Poco dopo, alla Mostra Sarda di Milano nelle sale del Cova, l'artista presenterà i nuovi sviluppi della sua ricerca, che si è sforzato di elevare stavolta al rango di «manifestazioni… di arte vera e propria». Alla mostra, cui partecipava anche Melkiorre con dei dipinti, e il terzo dei fratelli, il giovanissimo Pino, con una serie di mattonelle in terracotta dipinta (*Canti di Sardegna*),[34] la migliore critica diede ampio risalto. La Sarfatti ebbe parole di elogio per Federico, chiamando in causa i lapicidi gotici e addirittura la «prisca tradizione etrusca».[35] A giudicare dall'unica riproduzione pubblicata (*Il cantore nostalgico*),[36] l'artista aveva fatto tesoro della lezione di Ciusa mettendoci, di suo, un che di più ruvido e agreste, una forma più aspra ed incurante di classiche eleganze: insomma un primitivismo che non era mai stato di Ciusa, emotivamente troppo coinvolto per accostarsi con intellettualistico distacco ai modelli popolari. È il primitivismo, invece, l'atteggiamento culturale da cui nasce tutta la produzione ceramica dei Melis.
Dopo il 1917, anche per influsso del fratello, Federico procede sulla via di una sempre più decisa semplificazione formale. Nel 1923 la sua produzione in terracotta, nota più che altro da foto d'epoca,[37] mostra già definiti alcuni temi e soluzioni che troveranno ampio spazio in seguito, ma appare caratterizzata da una modellazione ancora tondeggiante, per quanto concisa ed asciutta; poco dopo, l'artista abbandonerà questo tipo di soluzioni, aprendo la via al *furor geometricus* delle maioliche



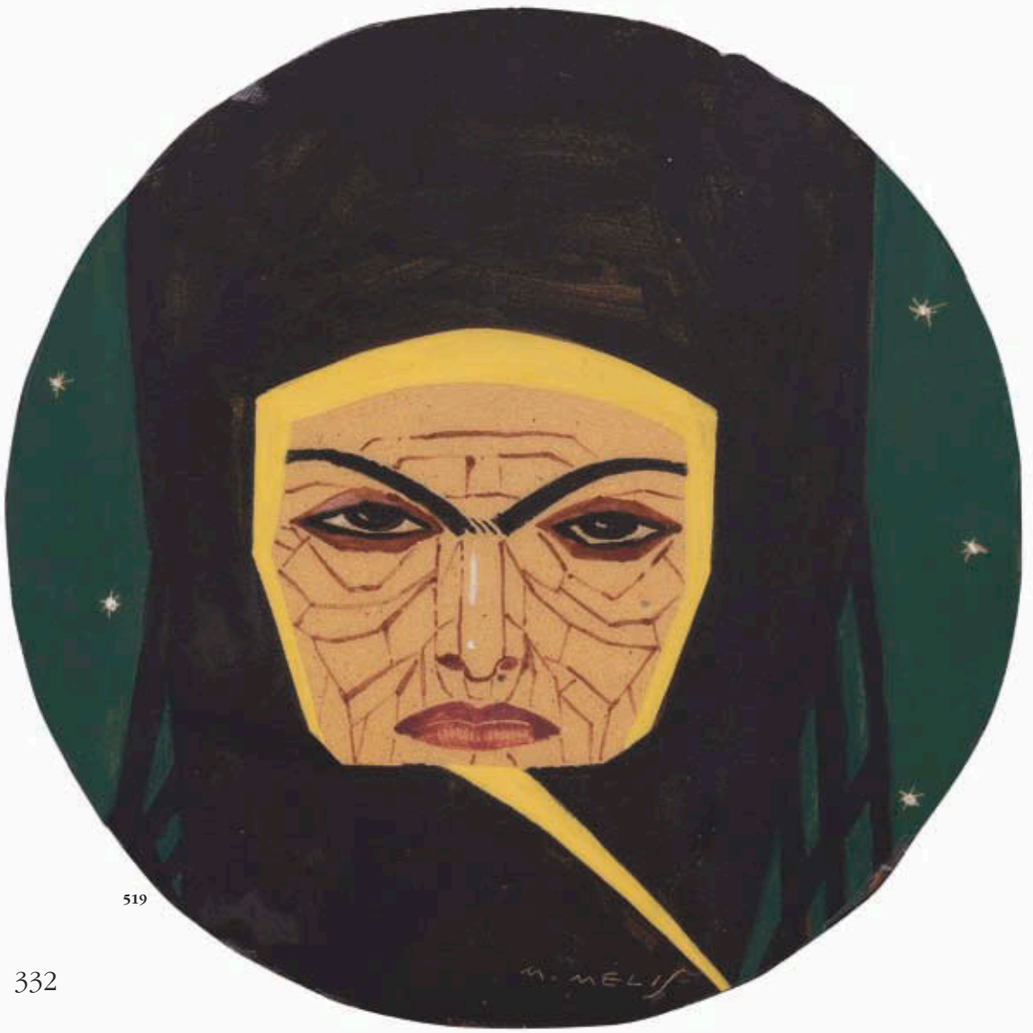
516. Federico Melis,
Sposa antica, 1930
terraglia dipinta e invetriata,
h 100 cm, Cagliari, Università
degli Studi, Rettorato.

517. Federico Melis,
Anfora sardesca, 1927-31
terraglia dipinta e invetriata,
h 57 cm, Cagliari, collezione privata.
Sul fondo, dipinto sottovetrina:
*Bottega d'arte ceramica Cagliari /
F. Melis*.
Sono note le diverse varianti di
questa ceramica, solitamente in
terraglia con decori a rilievo neri.
Questo esemplare è appartenuto
al pittore Giuseppe Biasi.

517



518

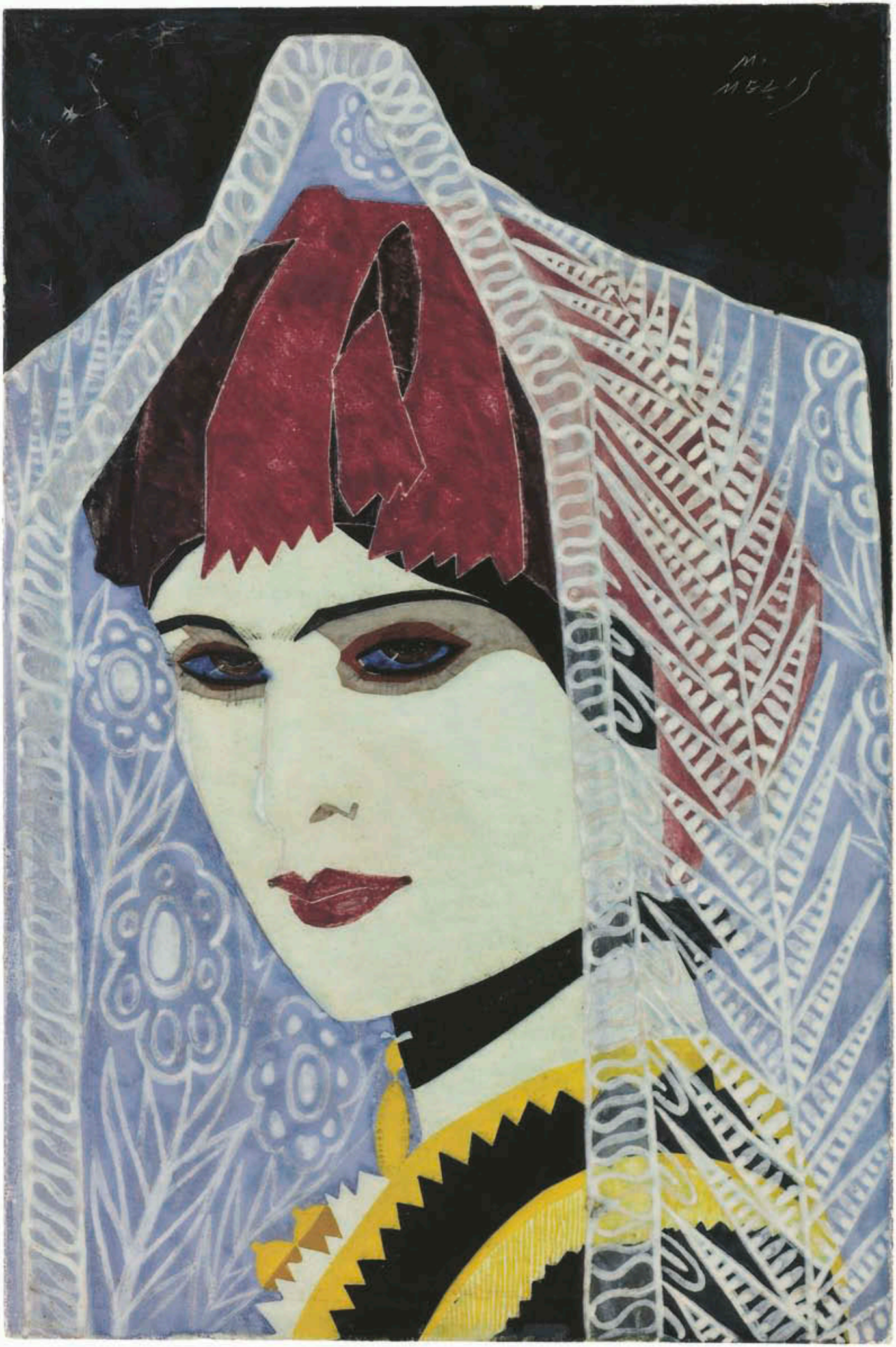


519

518. Melkiorre Melis,
Donna di Aritzo, 1926-29
mattonella, terracotta dipinta
e invetriata, h 16 cm, Bosa,
collezione privata.

519. Melkiorre Melis,
Vedova di Sardegna, 1926
terracotta dipinta e invetriata,
Ø 14,5 cm, Nuoro, collezione privata.
Questa ceramica è inserita in un
mobile-libreria progettato da
Melkiorre Melis.

520. Melkiorre Melis, *Donna con velo
bianco – Graziarosa*, 1930-33
mattonella, terracotta dipinta
e invetriata, h 30 cm, Nuoro,
collezione privata.





521



522

521. Melkiorre Melis, *Acquaiola africana*, *ante* 1930
scatola, terraglia da stampo dipinta e invetriata, h 26,4 cm, Nuoro, collezione privata.

522. Melkiorre Melis, *Giraffa*, 1933
portacenere, terraglia da stampo smaltata, h 29 cm, Bosa, Raccolta Melis.

523. Melkiorre Melis, *Donna sarda con cesto*, fine anni Cinquanta sec. XX
terracotta smaltata e riflessata, h 37,6 cm, Bosa, Raccolta Melis.

del 1925-27, tutte angoli acuti e spigoli taglienti. Questa spiccata geometrizzazione contraddistingue il suo lavoro nell'ambito della Bottega d'Arte Ceramica di Cagliari, la cui direzione gli viene affidata alla fine del 1926 dall'Ente di Coltura e di Educazione della Sardegna. La Bottega, istituita con finanziamenti del Governo e della locale Camera di Commercio allo scopo di creare maestranze esperte nella lavorazione delle argille e di favorire l'affermazione della ceramica sarda in campo nazionale, diverrà presto polo d'attrazione per pittori come Stanis Dessy e Carmelo Floris, che si cimenteranno occasionalmente nella decorazione dei pezzi, e confluirà successivamente nella sezione artistica della già ricordata SCIC di Cagliari.

Nella produzione del laboratorio cagliaritano – ampiamente diffusa sullo scorcio degli anni Venti grazie anche all'attività promozionale dell'Ente di Coltura – i motivi del *filet* e della tessitura tradizionale campeggiano su piatti e ciotole, ricoprono scatole e anfore, posacenere e calamai. Non sono più i cuori prediletti da Ciusa, ma ossessive teorie di danzatori, ispidi cervi e uccelli, minacciosi cavalieri armati, tracciati con una cromia elementare o ridotta al solo bianco-nero; motivi che non si limitano a svolgere, come nel repertorio della SPICA, la funzione di semplice rivestimento decorativo, ma finiscono per determinare la forma degli oggetti: le anse dei vasi assumono l'aspetto di stilizzati galletti, i coperchi dei contenitori diventano piccoli totem rigidi e spigolosi; le statuine hanno contorni spezzati, volti fissi e schematici come maschere lignee; si sfrutta la valenza decorativa di elementi quali la plissettatura di una veste o l'andamento a zigzag di una fisarmonica; figure di contadine con cesti o in ginocchio hanno la ieratica solennità di offerenti e oranti dell'antico Egitto.[38]

Presentata alla Bottega d'Arte Clemente di Sassari nel dicembre 1926, questa serie di lavori viene segnalata sulla stampa da Silvio Prunas de Quesada, che mette in guardia l'artista dal proseguire sulla via della stilizzazione a oltranza. Mentre liquida come semplici abbozzi i pezzi più sintetici, sul tipo di *Sposa antica* o *Donna inginocchiata*, ha parole di elogio per quelli dalla modellazione relativamente più distesa e naturalistica, come *Balloeddu*, *L'offerente* e *Il dono*, capaci di «rallegrarci il cuore con la dolcezza delle linee ondulate».[39] Anche a seguito dei rilievi critici di Prunas, Melis riserverà d'ora in poi ai piatti e al vasellame le sue più estreme abbreviazioni geometriche; e darà spazio, all'interno della propria attività di ceramista, a esperienze di tono scultoreo, come *Donna di Barbagia* (1927), una testa femminile in cui la sola concessione alla geometria è data dalle ritmiche pieghe e dai decori del fazzoletto, o come l'altra testa di donna *Armonie* e il più naturalistico *Pastore* in terraglia invetriata, entrambi esposti alla prima Mostra sindacale sarda nel 1930.

Come si è detto, Federico era stato preceduto dal fratello sulla strada della stilizzazione geometrizzante: le schematiche file di danzatori e di cavalieri che, simili



523

agli indiavolati manichini di Depero, ornano la tesa dei piatti e il ventre dei vasi di Federico erano già apparse nelle illustrazioni di Melkiorre e, nel 1921, sulle pareti della Sala Sarda, decorata da questi nella Casa d'Arte Bragaglia a Roma. Era una strada che, se percorsa fino in fondo, avrebbe potuto condurre a soluzioni interessanti, sottraendo definitivamente il regionalismo figurativo all'ambito della descrizione folklorica per portarlo a reagire con ricerche di timbro più sintetico, se non propriamente astratto: verso uno sbocco alla Depero, appunto. Tuttavia né Federico né – malgrado le sue tangenze con le cerchie del futurismo romano – Melkiorre Melis si spingeranno mai così lontano.

Per Melkiorre l'attività di ceramista si situa in stretta contiguità con la pittura, l'illustrazione, i progetti di arredo. L'artista individua nella decorazione di ambienti la propria sfera d'intervento: «La maiolica colorita non fu concepita come fine a se stessa – si legge su *La casa bella* in un articolo del 1928 dedicato al suo lavoro –. Il giovine pittore sardo la considerò subito come un semplice elemento della complessa decorazione della casa. E perché l'armonia fra le piccole mattonelle e i modesti tondi fosse assicurata, passò presto a disegnare mobili e arredi, a concepire camini e seggiole, a dipingere fregi e a scegliere tappeti; a tentare insomma il complesso ammobigliamento della casa e della sala da esposizione con notevole successo».[40]

Mattonelle e piatti ripetono i temi dei dipinti, elementi in ceramica vengono utilizzati nell'allestimento di mostre o nella creazione di mobili. Inizialmente, l'artista sembra interessato, nell'elaborazione dei pezzi, all'aspetto pittorico più che a quello plastico (quando invece è quest'ultimo a prevalere, riemerge nettissima l'influenza di Cambellotti, come nel *Vaso con gli agnelli* e nel *Vaso con gli asinelli* del 1927 ca.). Tipici di questi anni sono i piatti e le piastrelle con volti maschili e femminili, un "genere" di largo successo intensamente praticato anche da Federico. Nell'ambito di un impianto stilistico e di una concezione formale sostanzialmente identici, quest'ultimo si caratterizza per una certa ripetitività del disegno, che attinge a un limitato repertorio di espressioni arcigne o ieratiche; nelle creazioni di Melkiorre, generalmente più variate, ma soprattutto più fini e dettagliate nella resa pittorica, si affaccia una nota ironica e una dichiarata consapevolezza dell'inattualità del mondo popolare oggetto della rappresentazione. Le figure femminili addobbate con lusso di ornamenti paesani hanno pose ed espressioni desunte dal repertorio delle dive del muto, con le quali condividono anche il pesante make-up. D'altronde, l'artista è in questi anni impegnato in alcune collaborazioni cinematografiche, in qualità di scenografo e cartellonista; il ritratto dell'attrice Carmen Boni in abito regionale sardo, che disegna nel 1929 per il lancio pubblicitario del film *La Grazia* di Aldo de Benedetti, avrebbe potuto tranquillamente comparire tale e quale in una delle sue mattonelle; su una di queste figura invece un'altra attrice, l'algherese Rina de Liguoro, che presta la sua maschera tragica – occhi bistrati e bocca sanguinante – all'immagine di una contadina sarda dal capo velato.

Melkiorre, in questo periodo ben inserito nel contesto romano, si mostra consapevole del tramonto – sensibile ormai da alcuni anni – del regionalismo nelle arti applicate, così come delle varianti più ornamentali del Déco, incalzate dal nascente razionalismo che chiede forme esatte, limpide ed essenziali, che esige costruzione e non decorazione. Già nel 1926, nel presentare in catalogo la Sala Sarda agli Amatori e Cultori, aveva preso posizione per la «modernità» contro le «vecchie forme e le ripetizioni ornamentali sorpassate dell'arte popolaresca»;[41] qualche tempo dopo, avvertendo come sia diventato difficile far ricorso al folklore se non in termini di umorismo strapaesano, comincia ad affiancare ai temi sardi nuovi soggetti: nudi (il nudino rosa, inquadrato come frammento entro una mattonella a fondo nero) e figure femminili accompagnate da motivi di gabbiani, come quelle che espone nel 1929 in una personale al Teatro Quirino.

D'altronde, a chiarire i nuovi orientamenti del gusto aveva provveduto fin dal 1927 la terza Biennale di Monza, con il suo rifiuto delle rappresentanze regionali. A Monza Melkiorre Melis aveva ottenuto un buon successo con una sala personale di ceramiche; era però l'unico sardo fra gli espositori, insieme al giovane Nino Siglienti, presente in mostra con una propria "bottega d'arte", in cui proponeva lavori in ceramica oltre a figurini teatrali, mobili, giocattoli e scialli ricamati. Artista di squisito talento decorativo, nella rassegna monzese Siglienti appare al culmine della sua vicenda breve ma intensa (morirà a ventisei anni nel 1929). Formatosi come autodidatta, a partire da un secessionismo d'impronta regionalista era approdato, dopo il trasferimento a Milano nel 1925, a un Déco di timbro internazionale, nutrito degli umori culturali più svariati.[42] L'eredità secessionista, filtrata inizialmente dall'esempio di pittori sardi come Giuseppe Biasi e Mario Delitala, ispira una serie di piatti in terracotta decorata con vernici a freddo, dei primi anni Venti, e di mattonelle e piatti smaltati, eseguiti verso il 1925 e distinti dal marchio "Nino Siglienti" con una candela che si spegne. Li ornano gracili figurette paesane, compresse contro il fondo ad arabeschi vegetali da una capricciosa stilizzazione lineare; gli inevitabili richiami ai motivi rustici di tappeti e cestini sono relegati sulla tesa o lungo i bordi. Niente a che vedere, in ogni caso, con la Sardegna neoegizia o neobizantina dei Melis: il tono è lieve, quasi fiabesco, pervaso d'una grazia incantata, lievemente malinconica; il disegno si snoda in morbide cadenze curvilinee, si sofferma ad annotare minuti dettagli; le cromie, meno aggressive di quelle dei Melis, trovano accostamenti di tinte insoliti e preziosi;

524. Federico Melis, *Vaso delle sirene*, anni Cinquanta sec. XX terracotta smaltata a lustro, h 36 cm, Roma, collezione privata.



524



525

525. Produzione ceramica Lenci per Cau,
Cagliari, fine anni Trenta sec. XX.

526. Giuseppe Biasi, *Mattonella decorativa*, anni Venti sec. XX
terracotta dipinta e invetriata, h 19,5 cm, Cagliari, collezione privata.
Marcata in rilievo, sul retro: *Primo Tricca Sansepolcro*.



526

Siglienti guarda alle vetrate e alle oreficerie medievali, all'arte peruviana e orientale.[43] Una più asciutta schematizzazione distingue altri lavori, di una fase forse appena successiva, in cui compaiono motivi della corrente iconografia déco, mentre gli stessi soggetti paesani sembrano perdere ogni connotazione regionalista nell'assottigliarsi degli elementi descrittivi.

Uscito di scena Siglienti (la ditta sassarese Margelli farà ancora realizzare qualcuno dei suoi disegni), la fine del decennio vede ugualmente cessare l'attività dei Melis in Sardegna. Nel 1931 Federico abbandona la SCIC, a quanto sembra per contrasti insorti con la direzione aziendale.[44] Su di lui il contatto con la nuova atmosfera novecentista sembra aver prodotto effetti contraddittori: la grande statua in ceramica *Sposa antica* – esposta nel 1931 alla I Quadriennale romana, dove non mancò di colpire per la qualità dell'esecuzione tecnica – mostra l'artista intenzionato a "far grande" e a rivendicare la valenza scultorea del mezzo impiegato. Il contrasto tra la frontalità e staticità della posa, che chiude la figura entro un volume geometricamente definito, e la resa minuziosa dei dettagli riecheggia soluzioni del suo maestro Ciusa (il gesso *Dolorante anima sarda*, del 1911, e la stessa *Madre dell'ucciso* del 1907); su tutto trionfa però l'ossessiva attenzione per il particolare, che da notazione veristica, com'era in Ciusa, diventa elemento decorativo. Congelata in una immobilità da idolo arcaico, lo sguardo sigillato dalle palpebre chiuse, la scultura appare, come scrisse un critico, «più scritta che modellata»;[45] e finisce per richiamare soprattutto l'inerte fissità

delle immagini di Cesare Cabras, un pittore che agli occhi della critica ufficiale incarna felicemente, in questo momento, l'*ethos* ruralista del regime.
Se *Sposa antica* – un'opera la cui attrattiva richiede per essere apprezzata una certa predisposizione colta all'ironia – realizzava indubbiamente le aspirazioni del suo autore alla "plastica colorata", lo faceva però in modi decisamente lontani dalla sensibilità estetica in quel momento dominante; non stupisce perciò che sia rimasta un esempio isolato nella carriera di Federico Melis. Se anche questi realizzerà di nuovo saltuariamente delle sculture (ad esempio un busto di Sebastiano Satta e alcune figure in terracotta, esposti alla Sindacale sarda del 1933 a Cagliari) il suo impegno prevalente continuerà ad essere, com'era stato fino a quel momento, la produzione di serie.
Stabilitosi nel 1932 a Roma, l'artista apre un laboratorio a Centocelle; ma le difficoltà incontrate nella capitale lo spingono presto a trasferirsi a Urbino, dov'è chiamato ad insegnare nella Scuola del Libro dall'allora direttore, il conterraneo Mario Delitala. Quando gli viene proposto di tornare in Sardegna per prendere la cattedra di ceramica nella neonata Scuola d'Arte di Sassari, si vede quindi costretto a rifiutare, mettendo avanti il compito di «riattivare una scuola in completo abbandono e che ora vogliono far risollevare a nuova vita» e la missione di essere degno continuatore della tradizione urbinate.[46]
La produzione di quegli anni non si distingue però per particolari impennate creative. L'artista passa a modi déco più convenzionali nell'oggettistica e affronta nel contempo la tematica sacra in alcune opere di commissione (l'altorilievo con *Cristo re* per la chiesa di Orsaiola, 1940); nei soggetti sardi – mai del tutto abbandonati – adotta invece un tono di rude primitivismo, la cui premeditata sgradevolezza prelude agli sviluppi che il suo stile conoscerà più tardi, dopo il trasferimento a Urbania. Qui (dove fonda nel 1945 la Ceramica d'Arte Durante, e quindi la Scuola Artigiana di Ceramica Metauro) il suo lavoro lascerà gradualmente emergere una vena di espressionismo fantastico e visionario, dagli accenti aggressivamente naïf.
Federico Melis non farà più ritorno in Sardegna. Lo stesso vale per Melkiorre, che aveva spesso collaborato con la SCIC e che negli anni Trenta, pur continuando a esporre nelle mostre sindacali sarde, concentra la propria attività a Roma. Nella capitale fonda il MIAR – Impresa Artistica Artigiana Melis-Alessandrini – nel cui ampio raggio d'interessi (dalla decorazione all'arredamento) la ceramica occupa un posto preminente. Sentendo il vento novecentista, Melkiorre accantona le geometrie del suo déco di sapore folklorico per far posto a ricerche nuove tanto sul piano dei temi che su quello dello stile. Compaiono ora soggetti religiosi e zoomorfi, e soprattutto un repertorio di sapore esotico che attinge all'immaginario coloniale. Se la ceramica "sarda" aveva trovato il suo campo privilegiato nella decorazione di supporti bidimensionali come piatti e mattonelle, ora



527

527. Nino Siglienti, *Ragazza con cuffietta*, 1927 ca.
terracotta dipinta e invetriata, 15 x 15 cm,
Sassari, collezione privata.
Sul retro, dipinto sottovetrina, il marchio: *Nino Siglienti*,
con una candela che si consuma e il bollino "R. Margelli, oggetti d'arte, Sassari". Nel rinomato punto vendita era possibile reperire anche le ceramiche di Edina Altara.

528. Tarquinio Sini, *Uomo con bisacce*, 1927-33
terraglia dipinta e invetriata, 13,7 cm ,
Cagliari, collezione privata.



528

l'artista punta sulla modellazione di soprammobili, contenitori e piccole sculture con figurine di donne africane e di animali. I volumi mantengono nella loro elegante scheggiatura il ricordo delle secche geometrie degli anni Venti, ma la sintesi formale – a tratti molto accentuata, come nella *Beduina* (1929) chiusa entro la massa gialla del mantello, o come nella *Testa di africana* incastonata nell'aureola déco dell'acconciatura – è senz'altro quella del nuovo decennio.
È probabilmente la notorietà conquistata con questi lavori che procura a Melis l'importante incarico di direttore della Scuola Artigiana di Ceramica Libica a Tripoli, affidatogli nel 1934 da Italo Balbo. Nell'ambito della scuola, la cui attività proseguirà fino all'inizio degli anni Quaranta, nasce una produzione ceramica che declina in senso déco l'eredità della tradizione ispano-araba, sovrapponendovi reminiscenze egizie e suggestioni "primitive". I rivestimenti in piastrelle, come quello documentato in una foto del caffè concerto di Suk-el-Muscir (1937),[47] sembrano averne rappresentato l'aspetto più caratteristico; ma in essa rientrano anche gustose variazioni su un repertorio *nègre*, come la sontuosa bambola in ceramica, cuoio, legno e tessuto, realizzata in due versioni intorno al 1938.
Con il distacco – tanto fisico che culturale – dei fratelli Melis dalla Sardegna si chiude nei primi anni Trenta la stagione iniziale della ceramica sarda del Novecento (solo nel dopoguerra, in un clima completamente mutato, entrambi ritroveranno nell'Isola una fonte di ispirazione, all'insegna della riscoperta della preistoria nuragica). Come abbiamo visto, questa prima fase si caratterizza principalmente per la diffusione di un Déco d'impronta folklorica cui erano sottese forti ragioni ideologiche di segno regionalista e sardista. Tramontate, col consolidarsi del regime fascista, quelle premesse ideali, del folklorismo non resta che il richiamo esotico, pronto a trasformarsi in colorata attrattiva turistica.
La ceramica vede ora l'intervento di artisti dediti principalmente ad altri ambiti di ricerca, pittori come Giuseppe Biasi o illustratori come Tarquinio Sini ed Edina Altara,[48] attratti dalle sue ampie possibilità di diffusione commerciale. Per Biasi si tratta di un impegno episodico: dopo gli esperimenti compiuti nei primi anni Venti, il pittore si accosta nuovamente alla ceramica nel 1939, con una serie di disegni per piatti raffiguranti scene paesane, eseguiti per la Bottega d'Arte Cau di Cagliari. L'idea era quella di far realizzare i bozzetti dall'amico Alessandro Pandolfi, apprezzato ceramista attivo a Varese, ma il progetto non sembra aver avuto seguito; con certezza si sa invece che almeno uno di essi fu realizzato dalla Lenci.[49] Quanto a Sini, del suo interesse per la ceramica sono indizio, già negli anni Venti, alcune terrecotte dipinte in color bronzo, di sapore cubo-futurista, opere nate forse dal contatto con le cerchie del secondo Futurismo romano, da lui frequentate ai primi del decennio, o dal rapporto con gli ambienti di Albisola, ricordato da alcune testimonianze.[50] Incerte e confuse nella composizione, rivelano tutta l'approssimazione con cui l'artista si era accostato ai temi dell'avanguardia e, sebbene ne attestino la volontà di aggiornamento, certo non contano tra le sue cose migliori. Una gustosa caricatura strapaesana è invece l'*Uomo con bisacce*, che attesta il passaggio di Sini per il laboratorio cagliaritano di Federico Melis, mentre una serie di mattonelle con soggetti sardi disegnata negli anni Trenta per la Essevi riprende lo stile sciolto e pieno di *verve* che aveva a suo tempo condotto l'artista ad affermarsi in qualità d'illustratore alla guida del foglio umoristico torinese *Pasquino*, e di cartellonista negli ambienti del cinema romano.
Illustratrice di successo è anche Edina Altara, attiva in questo periodo a Milano ma costantemente presente in Sardegna proprio attraverso la sua produzione ceramica. I suoi bozzetti per piatti e mattonelle (realizzati, su commissione della ditta Margelli, dalla manifattura Ceramiche Faentine di Minardi, e occasionalmente dalla Lenci) raffigurano snelle fanciulle e coppie imbrillantinate, vestite di costumi paesani che paiono disegnati e tagliati da un sarto di grido, con uno stile che ripete quello, mutuato dal figurino di moda e neutro fino all'impersonalità, che l'autrice impiega nelle sue tavole illustrate. Per qualche verso più interessanti, malgrado la povertà della tecnica, sono le mattonelle decorate a freddo che Altara comincia a realizzare nei primi anni Quaranta, quando la penuria di materiali dovuta alla guerra rende difficile la smaltatura dei pezzi. Recuperando una pratica a lei cara fin dal tempo degli esordi, quella del collage, l'artista crea bozzetti la cui sommaria schematizzazione geometrica dà luogo a immagini dal deciso impatto visivo, e per la cui esecuzione viene messa in piedi una piccola industria domestica che vede arruolate le sorelle Iride e Lavinia.
Le mattonelle dipinte a freddo dell'Altara arrivano ultime in un mercato locale che fin dai primi anni Trenta ha cominciato ad essere invaso da una schiera di produzioni consimili nella tecnica e goffe e dilettantesche nello stile, destinate ai turisti, contro le quali si scaglia a più riprese un osservatore attento della scena delle arti applicate come Eugenio Tavolara.[51] Nella sua condanna delle terrecotte decorate a olio con le «eterne donnette di Desulo in primo piano, due casette di sfondo, visi da giornale di mode», e le immancabili cornici tipo *filet*,[52] Tavolara ha di mira soprattutto le botteghe di Dorgali, paese dove l'esempio di un allievo di Ciusa, Ciriaco Piras,[53] ha generato uno stuolo di seguaci dall'ispirazione stucchevolmente ripetitiva e di un'imperizia tecnica spesso priva persino del fascino dell'ingenuità.
Proprio da Dorgali, tuttavia, prende le mosse in questo periodo un autentico talento: Salvatore Fancello, artista che, trovando nella ceramica il mezzo più congeniale al suo lavoro di scultore, ne farà veicolo di un'esperienza creativa di rara intensità e freschezza, consumata nel giro brevissimo di un decennio;[54] esperienza che sorprendentemente, malgrado gli studi ad essa dedicati a partire dalla monografia di Salvatore Naitza, che nel 1988



529

529. Edina Altara, *A convegno*, 1935
piatto in terraglia dipinta e invetriata mat, Ø 33,2 cm,
Oliena, Hotel Ristorante *Su Gologone*.
Siglato, sul retro: *Lenci Torino Italy*.



530



531

530. Ceramiche realizzate da Salvatore Fancello all'ISIA di Monza, 1934.

531. Salvatore Fancello, *Gatto con gattini*, 1934-37 terra refrattaria graffita e colorata con diverse tonalità di ingobbio, lungh. 20 cm, Nuoro, collezione privata.

532. Salvatore Fancello, *Capre*, 1938 vaso, terracotta graffita, smaltata, dipinta con cristallina, h 25,3 cm, Oliena, Hotel Ristorante *Su Gologone*.



532



533

ne avviò la riscoperta,[55] continua ad essere poco conosciuta.[56] A rigore, l'opera di Fancello non dovrebbe comparire nel contesto di un esame della ceramica in Sardegna, perché la sua attività si svolse sostanzialmente nell'ambiente milanese; tuttavia il forte legame affettivo intrattenuto con l'Isola, per lui indissolubilmente legata al mondo incantato dell'infanzia, e la costante presenza di questa come motivo ispiratore della sua opera, rendono impossibile ignorarne qui la vicenda.

Gli anni fra il 1930 e il 1941 – quando scomparirà, appena venticinquenne, sul fronte albanese – vedono Fancello transitare dapprima nella bottega di Ciriaco Piras come giovanissimo apprendista, quindi spostarsi all'ISIA di Monza, dove compie la sua formazione, e subito bruciare le tappe di un precoce successo. All'ISIA studia sotto la guida di maestri di prim'ordine: Arturo Martini, quasi subito sostituito da Marino Marini, per la scultura, Karl Walter Posern, Virigilio Ferraresso e Umberto Zimelli per la ceramica, senza dire della presenza nella scuola, a diverso titolo, di figure come Guido Andlowitz, Marcello Nizzoli, e soprattutto Edoardo Persico e Giuseppe Pagano. Se Ferraresso gli è prodigo di preziosi consigli anche fuori delle aule scolastiche (dal 1934 gli apre le porte del suo laboratorio padovano, fucina di ricerche e sperimentazioni tecniche), Pagano ne sosterrà il lavoro, chiamandolo a partecipare, fin dal 1936, alle Triennali milanesi in cui l'artista avrà modo di segnalarsi.

Fancello parte da lavori di accentuata densità plastica, come alcune terrecotte memori dell'esempio martiniano (*Il citaredo*, del 1934), altre con buffe figure di animali, più liberamente divaganti tra i meandri di un immaginario carico di affettuosa ironia, o come la sintetica *Donna con cerbiatto e paesaggio* del 1935. Ma il suo discorso si sviluppa presto in direzioni nuove, in tangenza con le ricerche compiute contemporaneamente nella grafica e presto trasferite in lavori decorativi: del 1936 è il pannello murale a piastrelle realizzato insieme a Costantino Nivola ed esposto in quell'anno alla Triennale di Milano, grande fantasia coloniale evocata da un segno fluido e da trasparenti stesure cromatiche, che porterà Pagano a indicare nei giovani autori due «tra i più promettenti artisti italiani».[57] Da questo momento Fancello andrà progressivamente accentuando il dinamismo delle forme, nei tenui rilievi di piatti e vasi e nelle

533. Salvatore Fancello, *Cinghiali*, 1938-39
terracotta ingobbiata e smaltata con parti non cristallinate, lungh. 30,5 cm,
Nuoro, MAN.

534. Salvatore Fancello, *La grotta dei cinghiali rossi*, 1938
terracotta smaltata, lungh. 28 cm,
Nuoro, collezione privata.



534





535

535. Salvatore Fancello, *Cinghiali*, 1938-39
terracotta smaltata con ritocchi di colore sottovetrina,
lungh. 34 cm, Milano, collezione privata.

plastiche dai volumi scavati, torti e allungati, illuminati da un gioco mutevole di riflessi. Dopo la fine degli studi, la sua maturazione artistica è estremamente rapida, e verrà prontamente sancita, nel 1940, dal successo riportato nuovamente alla Triennale milanese, in cui il suo nome viene accoppiato a quello di Leoncillo da Sinisgalli nella definizione di *enfants terribles* della mostra, il primo caratterizzato da un esaltato lirismo, il secondo da un racconto favoloso, dalla «prosa articolatissima, minuta e aneddotica».[58]

Sebbene il suo immaginario figurativo – incentrato sul sogno di una natura primordiale e straniata, colta come all'indomani della creazione, popolata di curiose belve mansuete, di mucche sognatrici, di ruvidi e bonari cinghiali e di cento altri animali esotici e domestici – affondi chiaramente le radici nell'esperienza infantile e nel ricordo trasfigurato della sua terra, l'arte di Fancello non è il frutto esclusivo della fantasia nostalgica e di uno spontaneo talento, non nasce dall'istintiva effusione di un animo incolto; al contrario, sarebbe difficilmente concepibile senza la ricchezza di apporti culturali assimilati nell'ambiente milanese, per quanto ovviamente rielaborati da una personalissima visione poetica. Il dialogo tra fluidità del segno e valori plastici, che innerva tutta la ricerca dell'artista, nasce dalla varietà di stimoli offertigli dalla cultura milanese degli anni Trenta: dalla concezione di una forma franta e corrosa, agli antipodi dalle sode volumetrie novecentiste; dal contagio esistenziale del vitalismo e romanticismo del gruppo di *Corrente* e dalla polemica di questo contro il monumentalismo e la retorica prevalenti nell'arte ufficiale del regime; dalle aperture ancora di *Corrente* e prima ancora dei chiaristi alla cultura francese, i cui maestri (Matisse, Dufy, Marquet, Modigliani, ma anche Ensor e Van Gogh) l'amico di Fancello, Nivola, avrebbe ricordato di aver copiato avidamente insieme ai suoi compagni dalle riviste.

L'accanito scandaglio della superficie nei suoi valori materici e chiaroscurali, il liquefatto splendore del colore, il grafismo insistito e delicato insieme, sono tutti portati dell'esperienza milanese, e in particolare, come è stato più volte rilevato, dalla tangenza con Lucio Fontana, la cui scultura in ceramica doveva toccare corde sensibili nel giovane artista. Con Fontana, figura ben presente nel contesto delle Triennali, Fancello entra in contatto diretto nel 1937-38 ad Albisola, quando entrambi lavorano nel laboratorio di Tullio Mazzotti; ed è difficile non vedere un legame tra quell'incontro e le ultime ricerche del sardo, presto troncate dalla morte. Più in generale, il mondo di Fancello, nel suo stupefatto candore, attinge al clima primitivista, di colta *naïveté* che aleggia nel capoluogo lombardo, e che trova nell'insegnamento di Persico il suo epicentro e il suo stimolo. Se, come è stato ricordato, non sussistono prove di un'influenza diretta di questi su Fancello,[59] è anche vero che – fatta salva l'inclinazione spiritualista che non sembra di poter riscontrare nel suo tenero universo pagano – la visione dell'artista sardo collima per molti aspetti con quella del critico, interessato come si sa alle valenze luministiche della scultura, e particolarmente attento alla ceramica, nonché sostenitore di una linea di cultura francesizzante che faceva perno sugli stessi nomi cari a Fancello.[60]

La vicenda di Fancello si svolge, come si è detto, pressoché interamente fuori della Sardegna; nell'Isola produce comunque qualche conseguenza, attraverso l'episodio della collaborazione, verso la metà degli anni Trenta, col cognato Simone Lai, alla cui bottega di Dorgali l'artista fornisce dei disegni che verranno alquanto impoveriti nella trasposizione ceramica, e nei quali (concessione non tanto al gusto locale quanto al mercato turistico) fa capolino il tema folkloristico con personaggi in costume sardo.

Note

1. Cfr. P.G. Castagnoli, F. D'Amico, F. Gualdoni 1989.

2. Un altro scultore che fu anche valente ceramista, Gavino Tilocca, avrebbe iniziato il suo percorso nella ceramica dopo la seconda guerra mondiale, in un periodo che esula dal tema di questo saggio.

3. La Sardegna rappresenta infatti il caso singolare di una regione che solo a partire dai primi anni del Novecento ha sviluppato una produzione figurativa autoctona di tono "colto", in sintonia con la ricerca identitaria avviata dalle cerchie politiche e intellettuali. Cfr. G. Altea, M. Magnani 1995.

4. Cfr. *Galileo Chini*, a cura di F. Benzi e G. Cefariello Grosso, Milano 1988, p. 198.

5. Lettera di G. Biasi a A. Bucher, Cagliari, 12 maggio 1919, in G. Altea, M. Magnani 1998, p. 334.

6. Su Ciusa cfr. R. Bossaglia 1990; G. Altea 1989; *Francesco Ciusa* 1998; G. Altea 2004.

7. «Ritornato alla bella Firenze per frequentare il secondo corso, un po' meno preoccupato della vita aiutandosi nel modellare figurine di moda per ceramiche», si legge in un appunto inedito di Ciusa (Archivio Ciusa, Cagliari). Un accenno al documento è in R. Branca, *La vita nell'arte di Francesco Ciusa*, Cagliari 1975, p. 96.

8. Oltre al caso di Andreotti ricordato da Branca, si può citare l'esempio di Domenico Baccarini, a Firenze negli stessi anni di Ciusa, e che dal 1903 avvia una collaborazione con la fabbrica di ceramiche dei fratelli Minardi a Faenza. Cfr. S. Dirani, "Domenico Baccarini. Il racconto di una vita", in *Domenico Baccarini*, catalogo a cura di S. Dirani e C. Spadoni, Milano 2007, p. 324.

9. La foto, più volte pubblicata, è riferibile a una data anteriore di diversi mesi al novembre 1914, data che vedeva Sebastiano Satta spegnersi, consunto dalla malattia.

10. È quanto sembra emergere dalla stampa dell'epoca e dalla testimonianza tra gli altri di Valerio Pisano, artista che conobbe Ciusa al principio degli anni Trenta.

11. Fin dal 1908 Duilio Cambellotti usava firmare con le proprie iniziali seguite da una spiga di grano. Per il ricorrere del tema della spiga nelle sue opere, cfr. G. Frantone, "Per un'analisi del 'ruralesimo' nella Collezione Wolfson. Da Cambellotti alla 'mistica rurale' fascista", in *La visione del prisma. La Collezione Wolfson*, catalogo a cura di S. Barisione, M. Fochessati, G. Franzone, Milano 1999, p. 85.

12. Ricordiamo ancora, fra i paesi di antica tradizione nella ceramica popolare, Decimomannu, Pau e Villaputzu. Cfr. M.G. Da Re 1983 (la Da Re fa pure osservare come Dorgali, centro attivissimo nel Novecento, non risulti invece mai citato dalle fonti ottocentesche).

13. R. Bossaglia 1990, p. 20.

14. Cfr. G. Altea 1991.

15. Cfr. G. Altea, "Francesco Ciusa: gli anni delle Biennali (1907-1928)", in *Francesco Ciusa* 2007.

16. Wildt aveva una sala alla Biennale del 1922 insieme a Mazzucotelli; Ciusa vi era a sua volta presente con *L'ucciso*. Al ritorno in Sardegna dopo la visita a Venezia avrebbe trovato ad attenderlo la notizia della morte del figlio.

17. Per l'accostamento tra Ciusa e Cambellotti, cfr. G. Altea 1989. Che Ciusa e Cambellotti si conoscessero personalmente è confermato dai ricordi del figlio di Cambellotti, Lucio, e dalla presenza in casa Cambellotti di un piccolo rilievo di bronzo di Ciusa. Cfr. A. Cuccu 2000, p. 11 e nota 19.

18. Cfr. G. Altea, "Francesco Ciusa" cit.

19. Per la partecipazione degli artisti sardi alla I Biennale di Monza, cfr. G. Altea, "Arte decorativa in Sardegna 1919-1929", in G. Altea, M. Magnani 1989, pp. 24-26; G. Altea, M. Magnani 1995, pp. 208-209. Per il contesto della mostra cfr. O. Selvafolta 2003.

20. R. Papini, "La mostra delle arti decorative a Monza. III. Le arti della terra", in *Emporium*, LVIII, n. 343, Bergamo, luglio 1923, p. 16.

21. "L'inaugurazione della Fiera Campionaria di Padova. Il successo del Padiglione Sardo", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 16 giugno 1924; M. Riccio, "I giuocattoli 'Atte' e l'arte sarda alla fiera internazionale di arte decorativa di Parigi", in *La Tribuna*, Roma, 24 aprile 1925.

22. Cfr., sui due artisti, M. Marini, M.L. Ferru 1997 (molto lacunoso per quanto riguarda la bibliografia recente); A. Cuccu 1989; A. Cuccu 2004.

23. Cfr. *Duilio Cambellotti e la ceramica a Roma dal 1900 al 1935*, a cura di M. Quesada, Firenze 1988. Su Melkiorre Melis, A. Cuccu 2004.

24. Per la *Rivista sarda*, cfr. G. Altea, M. Magnani, *Le matite di un popolo barbaro. Grafici e illustratori sardi 1905-1935*, Milano 1990, p. 84.

25. *Società Amatori e Cultori di Belle Arti. Roma MCMXXVI – XCII Esposizione di Belle Arti*, Roma-Milano 1926, p. 77.

26. *Società Amatori e Cultori di Belle Arti* cit., p. 82.

27. Lettera di M. Melis a P. Marica, non datata, ma riferibile all'aprile 1926.

28. "Un artista che ha trovato il suo stile. Alla Sala Sarda degli Amatori e Cultori", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 21 aprile 1926.

29. Federico Melis attribuisce vagamente il fatto di essersi presentato agli Amatori e Cultori del 1926 con delle terrecotte e non con delle maioliche a «un complesso di circostanze che mi sono state contrarie»; lettera a P. Marica, Assemini, 22 aprile 1926 (archivio Marica, Cagliari).

30. Lettera di F. Melis a P. Marica, Assemini, 22 aprile 1926 (archivio Marica, Cagliari).

31. S. Ruju, "Arte sarda in tempo di guerra. Gli scultori", in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 14 marzo 1917.

32. Lettera di F. Melis a S. Ruju, Cagliari, 19 marzo 1917.

33. Lettera di F. Melis a S. Ruju, Cagliari, 19 marzo 1917.

34. Pino Melis (Bosa 1902-Roma 1985), illustratore e decoratore, si è dedicato anch'egli alla ceramica sotto la guida di C. Cagli, dopo essersi trasferito a Roma nel 1921. Benché abbia esposto saltuariamente in Sardegna (nel 1929 alla Mostra della Primavera Sarda di Cagliari e alle due mostre Sindacali del 1930 e 1931), il suo rapporto con l'Isola è stato assai meno stretto di quello intrattenuto dai due fratelli.

35. M. Sarfatti, "Alcuni artisti sardi", in *La fiaccola accesa (polemiche d'arte)*, Milano s.d. (1917), pp. 102-103.

36. La riproduzione è in M. Sarfatti, "Battaglie d'arte. La Mostra sarda inaugurata a Milano", in *Il Mondo*, a. III, n. 22, Milano, 3 giugno 1917, p. 8.

37. Una foto datata 4 giugno 1923, conservata al museo di Urbania, mostra una serie di sei modelli di plastiche in terracotta, tra cui la *Sulcitana* già datata al 1925 in M.L. Ferru, M. Marini 1997, p. 115. Uno dei primi esperimenti di stilizzazione radicale rappresenta la terracotta dipinta a freddo *Donna con rosario*, scheda n. 205 in G. Altea, M. Magnani 1995.

38. Qualità ben evidenziate in alcuni fogli di disegni (Roma, collezione privata) dove la svelta essenzialità della resa grafica sottolinea la concisione plastica e la ricerca di effetti esotici e arcaizzanti.

39. S. Prunas de Quesada 1926.

40. "Arte rustica nella casa moderna", in *La casa bella*, a. I, n. 3, Milano 1928, pp. 18-19.

41. *Società Amatori e Cultori di Belle Arti* cit., p. 81.

42. Totalmente dimenticato dopo la sua scomparsa (anche per la difficile reperibilità delle opere) l'artista è stato riscoperto nel 1989 con una mostra e un catalogo: G. Altea, M. Magnani 1989. Una scheda gli è dedicata da M. Marini, M.L. Ferru 1990, la cui bibliografia curiosamente ignora il testo precedente.

43. G. Altea, M. Magnani 1989, pp. 43-67.

44. Così riferiva Vincenzo Farci, collaboratore dell'artista. Cfr. M. Marini, M.L. Ferru 1990, p. 252.

45. R. Delogu, "La Seconda Mostra sindacale Sarda", in *L'Italia letteraria*, Roma, 24 maggio 1931.

46. Federico Melis, lettera al direttore della Scuola d'Arte di Sassari, Filippo Figari, Urbino, 8 novembre 1935, Sassari, archivio dell'Istituto Statale d'Arte "F. Figari".

47. Cfr. A. Cuccu 2004, fig. 152.

48. Su questi artisti, cfr. G. Altea, M. Magnani 1998; P. Pallottino 1998; A. Pau 2004; G. Altea 2005.

49. Il piatto è pubblicato senza data e senza indicazione dell'autore in A. Panzetta 1992, p. 249.

50. Cfr. A. Pau 2004, p. 114.

51. E. Tavolara, "Appello al buon senso", in *Bollettino trimestrale Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna*, a. I, n. 2, Genova, agosto 1932, pp. 20-22; E. Tavolara, "Arti popolari ed artigianato artistico in Sardegna", in *L'Artigiano*, Roma, 12 febbraio 1937; *L'Unione Sarda* e *La Tribuna*, 24 febbraio 1937; *L'Isola*, Sassari, 3 marzo 1937.

52. E. Tavolara, "Arti popolari ed artigianato artistico in Sardegna" cit.

53. Su Ciriaco Piras, cfr. il saggio di Antonello Cuccu dedicato alla ceramica di Dorgali in questo volume.

54. Su Fancello cfr. la pionieristica monografia di S. Naitza, I. Delogu 1988; e ora A. Crespi 2005.

55. S. Naitza, I. Delogu 1988; B.T. Mele 2002; *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno* 2003; R. Cassanelli 2003; A. Crespi 2005.

56. È sintomatico che il nome di Fancello non compaia in un testo quale *Edoardo Persico e gli artisti. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo a cura di E. Pontiggia, Milano 1998, in cui sarebbe stato logico inserirlo.

57. G. Pagano, "Arte decorativa italiana", in *Quaderni della Triennale*, Milano 1938, p. 26.

58. L. Sinisgalli, "Leoncillo e Fancello", in *Domus*, n. 151, Milano, luglio 1940, p. 70.

59. Cfr. R. Cassanelli 2003, p. 28.

60. Cfr. *Edoardo Persico e gli artisti* cit.; R. Cassanelli 2003.



La ceramica degli artisti dal dopoguerra ad oggi

Antonella Camarda

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, Lucio Fontana e Tullio d'Albisola) che in parte derivano ed in parte determinano questo clima.
In Sardegna un forte impulso è dato dal risveglio d'interesse per la civiltà nuragica, in un contesto favorevole alla valorizzazione delle culture mediterranee e grazie a fondamentali campagne di scavo.[1] 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 protagonista archetipica di una cultura che si vuole antica ed incontaminata eppure adatta alla modernità.[2]
Melkiorre Melis (Bosa 1889-Roma 1982) coglie questo clima culturale[3] con le *Interpretations ceramiques de l'Art Nouragiques Votif de l'Île de Sardaigne* del 1949. Prendendo spunto dai bronzetti e dagli idoli fittili, l'artista trasferisce modelli formali e carica simbolica nel medium ceramico, con un'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 (Bosa 1891-Urbania 1969), 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 virtuosistica è al servizio di un registro stilistico grottesco, interpretato con efficacia ed originalità.
Il filone nuragico è precocemente frequentato anche da Gavino Tilocca (Sassari 1911-1999), 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. 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.
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 della donna sarda (ritratta in diverse fasi, come aggraziata contadina o nell'essenzialità delle Vedove di fine anni Ottanta)[4] e degli animali (il cinghiale in particolare, che appare il precipitato simbolico di una "sardità" difesa con convinzione ma anche bonaria ironia).
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 (Sassari 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 (*Flagellazione*, 1944; *Deposizione coi cani*, 1946),[5] e per interventi di maggior respiro come il rilievo *L'Agricoltura* collocato nel 1952 nell'ICAS di Sassari.[6] L'opera, notevole per la complessità compositiva ed il dinamismo contenuto in una visione 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. Lavora come promotore e designer per la produzione artigiana ed al contempo avvia collaborazioni con gli artisti. L'interesse per la ceramica, nato

536. Gavino Tilocca, *Notte e Giorno*, anni Settanta sec. XX (particolare della fig. 539).



537. Gavino Tilocca, *Uomo sul toro*, 1959 terracotta smaltata, lungh. 54 cm, Faenza, MIC (Museo Internazionale delle Ceramiche, inv. 9868). Opera vincitrice del primo premio dell'Ente Provinciale per il Turismo di Ravenna (opere a decorazione plastica), nell'ambito del XVII Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza.

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.
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.
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»,[7] pensiero che spiega la compresenza di soluzioni ispirate al mondo sardo e all'arte nazionale ed internazionale.[8]
Tra i docenti chiamati da Manca all'Istituto d'Arte c'è Paola Dessy (1937), designer per l'ISOLA e, come artista, fine interprete del mezzo ceramico. Le sue sono opere intime, autoriflessive, che affondano le radici nella memoria (intesa come tradizione ma anche come dato biografico). Nelle sue realizzazioni sensibilità e rigore si uniscono nell'atto creativo, annullando o componendo i conflitti tra controllo tecnico e formale e ispirazione poetica.
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.
Il presepio, 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»;[9] 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»),[10] rese con rigore formale (anche in questo memore della lezione martiniana),[11] 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 un'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.
Questa figura, tratta da un racconto di Salvatore Cambosu[12] 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



538. Gavino Tilocca, *Battaglia*, anni Settanta sec. XX terracotta smaltata e riflessata, h 50 cm, Sassari, collezione privata.

538



539

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».[13]
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[14] e dall'omaggio che nel 1989 Maria tributerà all'amico scomparso.[15]
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 un'atmosfera rarefatta e fluida, si iscrive nella temperie culturale italiana del momento, favorevole alla ricerca di un'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,[16] 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.
Nivola esegue diverse serie: i *Ritratti*, i *Letti*, le *Spiagge*, le *Placche*, le *Piscine*, da cui si staccano solitarie le *Figure*, infine i *Vasi* e i *Piatti*.
Se nella prima serie dei *Letti* e nei piccoli ritratti dell'inizio degli 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.[17]



540

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»[18] 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.
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.
Un terzo artista, non propriamente esule ma "continentale d'occasione",[19] è Aligi Sassu (Milano 1912-Pollença 2000) che, verso la fine degli anni Trenta, raggiunge Tullio Mazzotti ad Albisola, conquistando in un lungo apprendistato la maestria tecnica necessaria alla sua esigenza di conoscere e dominare la materia: una ricerca espressiva parallela ma non sovrapponibile a quella portata avanti nella pittura.
Nel dopoguerra nascono i *Cavalli*, straordinari per la forza della modellazione e l'intensità del colore, che anticipano soluzioni informali, non a caso accostabili alla


541


542

539. Gavino Tilocca, *Notte e Giorno*, anni Settanta sec. XX altorilievo, terracotta smaltata, h 72 cm, Sassari, collezione privata.

540. Mauro Manca, *Vaso*, 1962 terracotta smaltata e cristallinata, h 42 cm, Roma, collezione privata. Modello ISOLA, eseguito da Canu e Careddu.

541. Maria Lai, *Tre donne*, fine anni Cinquanta sec. XX terracotta smaltata, h 16 cm, Sassari, collezione privata.

542. Maria Lai, *Libro*, seconda metà anni Ottanta sec. XX terracotta parzialmente smaltata con interventi di patinatura "a freddo", lungh. 31,5 cm, Bosa, collezione privata.



543

ceramica di Lucio Fontana.[20] Negli *Arlecchini* all'ispirazione picassiana si uniscono la passione per il circo e il ricordo delle esperienze di decorazione teatrale. Anche il mito, altro *leitmotiv* della poetica dell'artista, è reinterpretato in piatti, interessanti connubi tra plasticismo e pittoricismo (*Il bagno di Diana*, 1953).
Della ceramica di Sassu Tullio d'Albisola dirà che «finalmente, la ceramica italiana ha raggiunto opere di scultura assoluta e di pittura assoluta».[21]
Altro artista in rapporto di "tangenza" con la Sardegna è Antonio Amore (1918) che, nato e formatosi al di fuori dell'Isola, nel 1964 vi si trasferisce definitivamente, adottando il tema della pecora sarda, ironico emblema dell'importanza, anche ideologica, del pastoralismo in Sardegna.
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 quasi d'improvviso[22] l'esperienza ceramica di Gavino Tilocca nel 1972, anche il contesto nazionale perde parte dell'interesse per il medium ceramico, ed in Sardegna si ripetono repertori ormai stanchi. Pur nella



544

543. Personale di Costantino Nivola alla Galleria dell'Ariete, Milano 1962 (foto Ugo Mulas).
L'artista alloggiava i *Letti* in ceramica sopra una superficie ottenuta dai germogli di grano.

544. Costantino Nivola, *La donna come stagione e l'uomo come stronzo. Antine*, 1971
terracotta, lungh. 22,3 cm, Nuoro, collezione privata.
L'opera fa parte della serie "I Letti".

545. Costantino Nivola, *Brocca*, 1980
terracotta invetriata, h 38 cm, Nuoro, collezione privata.
Inciso in pasta, sul lato: *Nivola 1980*.
L'opera è stata realizzata ad Assemini in collaborazione con Luigi Nioi.



545



546

continuità di esperienze significative, l'aria è cambiata e sembra lecito poter parlare di un filo spezzato.
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* 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. Così *Les demoiselles de Mamojada* di Antonello Cuccu materializzano lucide e perfette dee madri in veste contemporanea, mentre i busti realizzati in terracotta da Cristiana Carta sono scudi appuntiti potenzialmente fragili ma serrati e minacciosi. 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

546. Lavinia Altara, *Salomè*, seconda metà anni Cinquanta-primi anni Sessanta sec. XX
bassorilievo, terracotta, lungh. 71,5 cm, Cagliari, collezione privata.

547-548. Pinuccio Sciola, *Figure sdraiate*, anni Ottanta sec. XX
terracotta, rispettivamente lungh. 12 e 12,5 cm,
San Sperate, collezione privata.

549. Paola Dessy, *La campagna di zia Anna*, 1984
terracotta smaltata a gran fuoco, lungh. 38 cm,
Sassari, collezione privata.



547

548

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), di modellati tormentosi di memoria espressionista (Pietro Costa) o di un gusto eclettico con accenni popolareschi e naïf (Antonio Porru).
Una situazione fluida, *in progress*, che attende di evolversi o decantare.

Note

1. Massimo Pallottino ricorda quel periodo pionieristico nella premessa a *La Sardegna nuragica*, del 1950 (ora in M. Pallottino, *La Sardegna nuragica*, Nuoro 2000). Protagonista anche l'archeologo Giovanni Lilliu che avvia nel 1951 la campagna di scavi nel complesso "Su Nuraxi" a Barumini.

2. Evento spartiacque è la Mostra di arte sarda e nuragica patrocinata dalla Regione Sardegna e svoltasi nel 1949 a Venezia (Fondazione Bevilacqua-La Masa) e nel 1950 a Roma (Galleria Nazionale di Arte Moderna).

3. Approfondito nel campo pittorico da Mauro Manca.

4. Dodici piccole figure, la cui prima concezione risale alla fine degli anni Sessanta, oggi conservate in parte al MAN, Museo d'Arte contemporanea di Nuoro, e in parte in collezione privata.

5. Cfr. G. Altea, M. Magnani 1994, pp. 117-120.

6. Oggi Banco di Sardegna.

7. 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).

8. 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.

9. M. Lai, *Come un gioco*, catalogo della mostra, Cagliari 2002, p. 26.

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

11. 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.

12. 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.

13. 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).

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

15. 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.

16. «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.

17. «I Letti sono lo specchio della condizione umana, come le Piscine ne sono la caricatura, o le Spiagge la versione sublimata» (S. Forestier 2004, p. 169).

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

19. M. Penelope, "Aligi Sassu. Vita, opere, fortuna critica", in *Sassu Sculture*, Milano 1991.

20. Suo sodale nel soggiorno ad Albisola. Nel 1971 alla Galleria 32 di Milano si terrà una rassegna delle opere ceramiche dei due artisti, non a caso dal titolo "I Maestri del Gran fuoco".

21. Tullio d'Albisola, "Le opere a gran fuoco di Aligi Sassu", introduzione al catalogo della mostra personale alla Galleria dell'Illustrazione italiana, Milano, 1948, in *Sassu Sculture* cit., p. 175.

22. Lo scultore riprenderà sporadicamente la ceramica solo alla fine degli anni Ottanta, realizzando le *Vedove*.







551



550

552

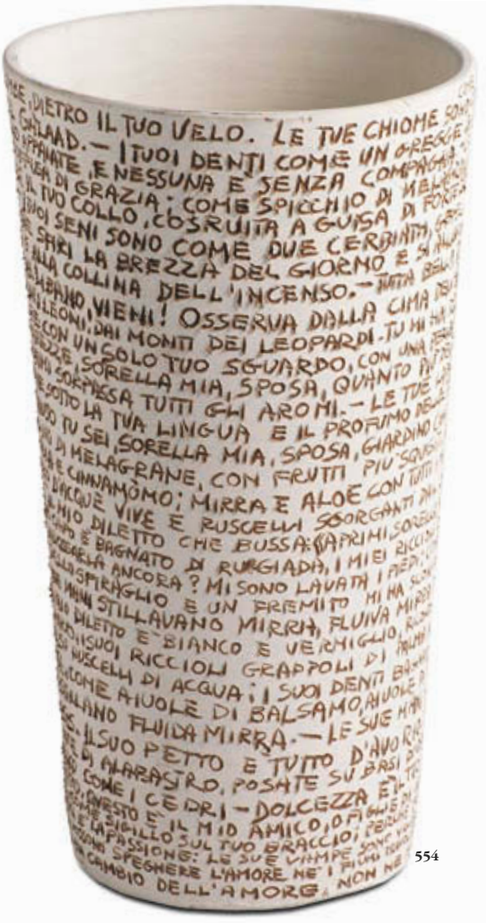
550. Antonio Amore, *Comente Paolina*, 1991
terra refrattaria, lungh. 157 cm, Oristano, collezione privata. Realizzata nel laboratorio di Antonio Porru a Sanluri. Amore ha modellato la scultura, con tecnica a colombino, sulla *dormeuse* che attualmente la ospita.

551. Antonio Porru, *Asciugamano*, 2001
terracotta e argilla refrattaria bianca con ingobbio bruno, lungh. 40 cm, Sanluri, collezione privata.
Inciso in pasta: *Anonimu*.

552. Pietro Costa, *Guerra*, 2003
terra refrattaria bianca parzialmente cristallinata, cottura raku, lungh. 79,5 cm, Nuoro, collezione privata.
Inciso in pasta: *P. Costa 2003*.



553



554

553. Gianfranco Pintus, *Vaso*, 2002
terracotta graffita e smaltata,
h 35,5 cm, Faenza, collezione privata.

554. Gianfranco Pintus, *Vaso*, 2002
terracotta ingobbiata e graffita,
h 36 cm, Cagliari, collezione privata.



555

555. Caterina Lai, *Licuccos*, 1999-2007
terraglia graffita, Ø max 12 cm,
Cagliari, collezione privata.



556



557

556. Antonello Cuccu, *Puppuài*, 2002
terracotta smaltata, h 66 cm, Nuoro, MAN.
Realizzato in collaborazione con il laboratorio Manis di Oristano.
L'opera fa parte del ciclo *Les demoiselles de Mamojada*.
«Il soggetto rappresentato è quello dell'arcaica dea-uccello, rintracciabile su numerose rappresentazioni anche della cultura arcaica sarda; rossa in memoria del potere ch'ella esercitava».
Così come per le altre *demoiselles*, la forma è stabilita a partire da quella panciuta e gonfia, "lievitata", della brocca tornita.

557. Giorgio Podda, *Petonciani*, 2007
vaso, terracotta ingobbiata e dipinta sottovetrina, h 33 cm,
Nuoro, collezione privata.
Realizzato in collaborazione con il laboratorio Raku di Cagliari.
Il titolo ricalca la definizione della melanzana usata da Pellegrino Artusi nel suo ottocentesco ricettario.



Tra un barbarico *horror vacui* e una sintesi di gusto moderno

Antonello Cuccu

La ceramica sarda della seconda metà del XX secolo si presenta più eterogenea e variegata rispetto al passato. E se da un lato si arricchisce mediante l'immissione di più liberi e numerosi apporti creativi, dall'altro si indebolisce e svilisce a ruolo accessorio.
Cambia proprio il modo di far ceramica, non solo per l'abbandono della fornace a legna in favore di forni elettrici o a gas che modificano l'esito di patine e superfici, ma per una complessa rete di dinamiche che oramai vedono anche la Sardegna destinata all'ineluttabile inserimento nel mondo della globalizzazione. Non che la ceramica fatta in precedenza mancasse di influenze esterne, anzi. Si direbbe piuttosto che essa, ora, accompagni i continui e velocissimi mutamenti sociali, dando vita a un'offerta orientata da una domanda che non è più solo strettamente locale.
Certo, in una regione ricca di argille e caolini, si fa fatica a credere che gli stessi organi regionali preposti non abbiano mai ritenuto necessaria, in un periodo cruciale per la storia sarda – che adesso direttamente si va a confrontare con un mercato più ampio –, la realizzazione di una struttura che, facilitando l'approvvigionamento interno della materia prima, evitasse agli addetti di settore, con le difficoltà immaginabili e come di conseguenza a tutt'oggi accade, di importare l'argilla dalla Toscana (Montelupo Fiorentino) o dal Veneto (Bassano del Grappa), di modo che il marchio di "ceramica sarda" risultasse vero anche in virtù delle componenti intrinseche.
La consolidata prassi odierna di importare un prodotto non locale, maggiormente raffinato e rispondente alle attuali "regole" di settore, equivale alla consapevolezza che l'argilla sarda, depurata in modo tradizionale, male si adatta al nuovo modello di perfezione materica imposto dall'industria (levigatezza di superfici prive di impurità, idonee ai nuovi smalti o vetrine) per meglio confrontarsi sul mercato. Orientamento, quello imitativo di modelli industriali, che invece per molti versi ha portato confusione fra gli artigiani, a tutto vantaggio della concorrenza, laddove invece la differenza andava salvaguardata.
Nel corso di poco più di cinquant'anni, la ceramica realizzata *in loco* ha smesso definitivamente di rispondere alla domanda di un utilizzo pratico (quello della quotidianità, innanzitutto domestica), perdendo irrimediabilmente centralità nel sociale. È nato e si è fortemente sviluppato al suo posto il mercato tutto nuovo del souvenir a scopo turistico.
Motivato da un più vasto coinvolgimento, che rispondeva al programma fortemente voluto dalle forze politiche e sociali della regione,[1] tale fenomeno aveva trovato terreno fertile nel processo avviatosi con Francesco Ciusa negli anni Dieci, che nel settore ceramico tradizionale vedeva l'innesto di valenze decorative di matrice squisitamente artistica ovvero sbilanciate sul piano dell'apporto creativo. Con Ciusa era nata la nuova figura del ceramista, non più solo artigiano ma nemmeno totalmente artista, una figura mediana fra mestiere e innovazione.
Con la ripresa economica degli anni Cinquanta, quasi tutta la ceramica sarda – caratterizzata appunto come "artistica" – risponde all'unica richiesta del settore turistico e si orienta perciò – con grave discapito per la ricerca, l'azzardo poetico ma anche lo studio di un re-design a fini pratici – verso superficiali cliché identitari: dai nuraghi a mitologie mediterranee, dalla dolciaria alla panificazione, dal mare alla caccia al cinghiale, alle maschere ecc., scadendo inevitabilmente nel folklore tranne che per rarissimi casi. «Altre ceramiche poi, vasi, coppe, brocche, ecc. sembrano essere più nuove; eppure i motivi ornamentali e la loro stessa forma, o il modo di trattare la superficie ceramica, fa sì che esse richiamino – ci venga perdonato il paragone – certi dolci e certi pani che le donne di Sardegna usano fare ancora in certe occasioni, o gli intagli su legno o certa oreficeria tradizionale: si tratta in questo caso di un'analogia di gusto, perché c'è lo stesso amore per la decorazione sovrabbondante ed un po' trita».[2]
L'iniziale indicazione a virare verso il souvenir dai caratteri nuragici, e con esso al via libera verso la clonazione dell'intera cultura tradizionale e popolare della Sardegna, era stata fornita dal successo di una delle due mostre

558. Ceramiche realizzate nel 1956 durante il Corso d'istruzione professionale ENAPI, svoltosi presso il laboratorio di Giuseppe Silecchia. L'immagine è stata pubblicata nel frontespizio della rivista *Domus* (n. 328, marzo 1957) in occasione della recensione alla I Mostra dell'Artigianato Sardo del 1957 a Sassari.

558

che la Sardegna esporta a Venezia nel 1949, quella sulla sua cultura preistorica, a discapito dell'altra che presentava una significativa selezione della più recente arte figurativa.
Anche nell'intervista[3] rilasciata nel 1998 dallo scultore e ceramista Gavino Tilocca (Sassari 1911-1999), tra i pochi a mantenere alti gli standard, si avverte un rammarico in tal senso: di aver subito troppo a lungo il fascino del mercato del souvenir (che aveva il significato umanissimo di lavoro costante appagato da soddisfazioni economiche) a svantaggio di un possibile altro impegno nella pura ricerca. E mercato, per lui come per gli altri, ha significato colore, piccolo formato trasportabile, soggetti folklorici, insomma andare incontro alla richiesta di un acquirente massificato e distratto.
Con la ceramica artistica si è andato affermando non più il manufatto rappresentativo di un gruppo sociale, pur nella differenziazione dovuta al diverso operatore (brocca di Oristano, si diceva, e non brocca di Tizio o di Caio, i cui nomi erano sconosciuti al consumo), bensì ceramiche dovute alla personalità del singolo, riconoscibili dunque "dallo stile" del loro creatore (pertanto richieste come "di Tilocca" piuttosto che "di Scassellati"). Naturalmente esistevano delle differenze rilevabili fra una brocca asseminese realizzata dai Carboni e quelle dei Nioi o dei Deidda, ma tutte rientravano nella tipologia primaria della brocca, strutturata mediante gli inequivocabili canoni d'area.
Nei primi anni Novanta, le singole espressioni ceramiche sono arrivate – sintomatica, a riguardo, l'esposizione voluta dall'ISOLA (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano), denominata *Firmato*, del 1991 – a dare libero sfogo all'abitudine di apporre in modo vistoso il proprio nome e cognome sul fronte degli oggetti (fig. 566). Orientamento teso a far uscire il manufatto ceramico da una fascia dimessa, "minore" come si diceva, per essere equiparato all'opera d'arte, ritenuta espressione creativa "maggiore". Prassi che, diseducando il pubblico, è arrivata oggi a rendere meno vendibili gli oggetti non firmati.
Si assiste anche all'inevitabile "ribaltone" che vede in antitesi designer e artigiani, conseguenza del radicato modo di pensare poca cosa l'opera dell'artigiano. Se il lavoro dei ceramisti era valutato poco o nulla, si arriva adesso a ritenerlo impraticabile per le fasce medio-basse. Se la manodopera di un tempo non aveva voce né diritto a un volto, di pari passo con la misera retribuzione, si è arrivati all'esatto contrario, dove, per alcuni oggetti ceramici di successo, si cita con orgoglio l'artigiano realizzatore mentre se ne cancella totalmente l'ideatore: è il caso delle *Galline* (*nuragica*, *portafiori*, *matta*), per le quali si menziona il pur eccellente ceramista Saverio Farci ma nessuno le associa all'altrettanto meritevole designer Ubaldo Badas.
Oggi è pratica diffusa che, non potendo le botteghe artigiane vendere a basso costo ovvero svendere i propri manufatti, le grandi catene di distribuzione (centri commerciali, nodi di grande flusso turistico) si forniscano di oggetti ceramici realizzati altrove industrialmente, sebbene marcati Sardegna con tanto di ricorso al repertorio dei più abusati decori tradizionali.
Momento cardine del secondo cinquantennio del Novecento, fondamentale per la storia intera dell'artigianato della Sardegna, è il varo ufficiale dell'ISOLA nel 1957. Questo Istituto, la cui presenza ha fortemente sostenuto ma anche condizionato le produzioni, era sorto per assolvere al ruolo, sentito necessario, di un ENAPI più attento, strettamente sardo. ENAPI stava per Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie, organo statale che dal 1925, e sino alla soppressione nel 1977, ha tutelato lo specifico comparto.
Fortemente voluto dai due commissari regionali dell'ENAPI, Eugenio Tavolara (Sassari 1901-1963) e Ubaldo Badas (Cagliari 1904-1985), sostenuti da tutti coloro che guardavano alle produzioni artigiane come al vero perno identitario della cultura isolana (Francesco Alziator, Salvatore Cambosu, Giuseppe Dessì ecc.) e pertanto da salvaguardare, l'ISOLA dei propositi iniziali muore in realtà prestissimo, nel 1963, con la prematura scomparsa di Tavolara, laddove il solo Badas non si è mostrato poi capace di far fronte alle pressioni del nuovo scenario. Da quel momento, l'impegno di responsabilità civile sul quale era stato strutturato l'Istituto viene frantumato da scelte di natura politica, estranee alla sua sostanza culturale, pertanto non adeguate al diretto impegno con gli artigiani. Tuttavia, se questo è adesso additato quale causa principale della sua caduta, a un'analisi odierna non può più essere considerato se non una concausa.[4]
Sul piano operativo, il grande "errore", se tale è definibile col senno del poi, è stato il criterio selezionatore dei manufatti cosiddetti innovativi marchiabili ISOLA. In nome di una malintesa volontà statutaria di preservare la qualità dei lavori attraverso i loro caratteri tradizionali (preferiti se immediatamente riconoscibili ai fini di una mera destinazione turistica), si è soffocata la via della vera spinta al nuovo: quella di "tradire la tradizione" per attuarne un vero sviluppo. Gli osannati *Presepi* di Maria Lai, della fine degli anni Cinquanta, furono ideati per l'ISOLA ma mai messi in produzione; le coeve figure femminili di Emilia Palomba, che la stessa autrice ricorda «piacevano solo a Badas», riscuotono la medesima considerazione; le figure di terracotta realizzate da Salvatore Fois nei primi anni Settanta erano sì presenti nell'offerta ISOLA ma poco sostenute, penalizzate dall'assenza del colore e perciò poco appetibili al largo pubblico.

559-560. Corso d'istruzione professionale ENAPI presso il laboratorio di Giuseppe Silecchia, Sassari, 1956.
Il ceramista è riconoscibile, in piedi sulla sinistra (fig. 559).

561-562. Corso d'istruzione professionale ENAPI presso il laboratorio di Gavino Tilocca, Sassari, 1956.

563. Sezione sarda alla Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, 1956.
In primo piano, nella vetrina, *Donnina* e *Guerriero sul muflone* di Tilocca, *Asinelli* e *Cinghiale* di Silecchia.



559



560



561



562



563



564

Se poi, con lo straordinario e purtroppo unico Tavolara, i nuovi manufatti nascevano dal dialogo incessante fra designer e artigiano – meglio, la realizzazione del progetto del designer attraverso la messa in campo delle insostituibili capacità tecniche dell'artigiano –, quest'ultimo si è sempre più trovato da solo a dover decidere delle proprie scelte espressive, ottenendo esiti molto spesso deboli sul piano delle competenze compositive. Realtà ancora oggi drammaticamente immutata, nella quale si assiste a un panorama di sprechi imperdonabili dove non si può non rilevare come la gran parte dei ceramisti risulti evidentemente eccellente sul sapere tecnico (tornitura, formatura, smaltatura o invetriatura) ma desolatamente insufficiente sul piano della struttura creativa. L'ISOLA è stato soppresso dall'Amministrazione regionale nel 2006, in attesa di essere sostituito da un organo meglio rispondente alle nuove esigenze.
Nel corso del cinquantennio avviene la cancellazione definitiva di alcune storiche produzioni (Decimomannu, Villaputzu, Tortolì, altre minori), ma il controbilanciamento, ultimo passaggio significativo nel panorama ceramico, sembra essere quello avvenuto nell'ultima decade del secolo XX, con lo spostamento o meglio



565

564. Mario Casu, *Contenitore*, anni Novanta sec. XX
terracotta con aggiunte plastiche, graffita e invetriata con spruzzi di verderame, h 40,8 cm, Bosa, collezione privata.
La forma di questo contenitore per *pompia*, tipico dolce di Siniscola, è ereditata dal ceramista Ignazio Casu, padre di Mario. Il laboratorio Casu, uno degli ultimi in Sardegna, ricorre ancora alla cottura a legna dei pezzi ceramici. Anche le argille sono estratte nel territorio di Siniscola, località Pirastreri.

565. Giovanni Sanna, *Pizzudu*, anni Cinquanta sec. XX
terracotta graffita, parzialmente ingobbiata e invetriata, h 37 cm, Mamoiada, collezione privata.
Non è da escludere che i decori graffiti possano essere opera di Raffaele (Licu) Cau.

566. Luigi Nioi, *Catino*, 2003
terracotta smaltata e dipinta, Ø 34 cm, Assemini, collezione privata.

567. Luigi Nioi, *Brocca della festa*, anni Ottanta sec. XX
terracotta graffita e parzialmente invetriata, h 41,5 cm, Mamoiada, collezione privata.

l'insediamento di botteghe ceramiche non più solo nei luoghi di antica tradizione (Oristano, Assemini, Dorgali ecc.) ma, grazie alle nuove possibilità e a una mobilissima cultura, che viaggia anche via internet, oramai ovunque (Nuoro, Luogosanto, Macomer, Bitti ecc.). Tale passo, vicino a dinamiche internazionali da tempo consolidate, costituisce l'allargamento di quella movimentazione cominciata sessant'anni prima, che aveva visto una serie di ceramisti d'ambito nazionale (Mario Scassellati, Giovanni Pulli, Arrigo Visani, Angelo Sciannella), per differenti motivazioni, trasferirsi a far ceramica in Sardegna. Migrazione tuttora in atto, agevolata dalla presa in servizio delle cattedre nell'ambito degli specifici Istituti Statali d'Arte (Oristano per tutti).

E saranno proprio le scuole d'arte che, sostituendo l'acquisizione del mestiere da padre in figlio, allargheranno le possibilità di apprendimento a ogni interessato.

Nuove forme di dinamicità, queste, che contemplano anche il caso di alcune botteghe – com'è da anni per Giampaolo Mameli – che, per seguire flussi estivi di maggiore passaggio turistico e perciò di vendita, spostano stagionalmente la propria attività dall'entroterra verso il mare, ambientandola all'interno di un polo turistico.

Se nella prima metà del XX secolo isolamento e precarie condizioni economiche attanagliavano il settore – per la qual cosa era possibile ai soli Richard Dölker o Irene Kowaliska, ceramisti e viaggiatori curiosi, di attingere univocamente alla cultura sarda –, ecco che nella seconda metà un torniante come Luigi Nioi di Assemini, folgorato dagli ingobbi e dai colori delle ceramiche campane di Vietri sul Mare,[5] ne importa "l'atmosfera", facendo del noto "rosato" il suo cavallo di battaglia (fig. 566).

Nel ripercorrere lo scenario della moderna prassi ceramica non si può trascurare quel tessuto connettivo che espande, ibrida, trasforma e certamente tiene vivo l'intero comparto. Si fa riferimento al fiorire, nell'arco temporale in analisi, dei tanti corsi di ceramica, all'inserimento di essi spesso anche nelle attività didattiche della scuola dell'obbligo, dei musei, dei centri sociali comunali (arrivando ad esempio in luoghi come Mamoiada, altrimenti lontanissimi dai circuiti di settore) e naturalmente delle botteghe. E proprio queste ultime, seguendo aggiornate forme di comunicazione, allestiscono al proprio interno mostre a tema o ospitano eventi che rilanciano sul mercato i manufatti ceramici, non solo i propri (si pensi per Cagliari l'intensa attività della bottega Raku di Maria Cristina Di Martino e Salvatore Farci). Non poche sono state inoltre le occasioni di scambio frontale col pubblico, legate a bandi di concorso e premi, catalizzatori di un'attenzione che spesso ha travalicato i confini regionali.

Anche gli studi storici hanno dato un contributo significativo all'intero settore con la riscoperta di figure di ceramisti scomparsi, per i quali si è sentita la necessità di una rilettura e giusta ricollocazione culturale, attraverso esposizioni e pubblicazioni: per tutti il caso di Salvatore Fancello.


566


567

Il generale dibattito isolano ha portato infine alla volontà regionale di varare la progettazione di una specifica raccolta museale permanente, inserita nella struttura dell'ISRE (Istituto Superiore Regionale Etnografico), anche in virtù del fatto che le ceramiche dei Fratelli Melis, Salvatore Fancello, Edina Altara, Gavino Tilocca, Angelo Sciannella, sono da tempo parte di collezioni museali quali quella del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, del Museo Civico di Urbania (Marche), dei Musei Provinciali del Salernitano, delle Fondazioni Wolfson di Malibu (California) e Genova, del MAN di Nuoro. Riconoscimenti, soprattutto esterni, confermati dalla ormai costante presenza dei sardi in importanti esposizioni nazionali e internazionali come quella del Victoria and Albert Museum di Londra (2003), nella quale, a documentare il Déco italiano in un contesto internazionale, erano presenti tre figure: Gio Ponti, Pietro Melandri e il sardo Federico Melis.
A completamento del quadro non si può tacere dell'imponente ondata di collezionismo, soprattutto per le ceramiche di autori oramai storicizzati, additata come fenomeno in ambito peninsulare. Collezionismo che non è solo una richiesta finalizzata a un possesso ma un modo benefico di valorizzare e preservare manufatti altrimenti destinati a perdersi.

La moderna ceramica sarda

All'indomani della riorganizzazione seguita al secondo conflitto mondiale, una fotografia dall'esterno avrebbe mostrato il panorama ceramico sardo arcaico per tecniche o modelli e inesistente sul piano dell'innovazione, se confrontato con quello di altre regioni italiane.
Un osservatore, affrontando alcune fondamentali questioni, a seguito di un'impressione ricavata dalla visita ai diversi centri di produzione, scriveva: «Le arti del tappeto, dell'oreficeria, dell'intaglio del legno, della cestineria, e persino del ricamo e del filet, sono state coltivate in Sardegna con un amore particolare, anzi in determinate epoche hanno raggiunto una grande raffinatezza, una ricca varietà di forme e di motivi ornamentali. La stessa cosa non può dirsi per la ceramica. Anzitutto, secondo i documenti di cui si è attualmente in possesso, essa cominciò ad essere praticata largamente solo verso la seconda metà del Seicento e soprattutto nei villaggi di Dorgali, di Villa Putra [Villaputzu], di Assemini e di Oristano; in secondo luogo, i figuli sardi furono sempre per lo più interessati alla produzione di ciotole, di brocche, di anfore e di altri oggetti di uso corrente. La forma di queste antiche ceramiche, derivata dalla produzione fittile italiota e romana, è abbastanza simile a quella delle ceramiche diffuse in tutta l'Italia meridionale. Poche sono le ceramiche che rivelano negli antichi figuli sardi la volontà e la capacità di abbandonarsi ad un'estrosa creazione di forme, utili sì come è quasi ogni cosa che appartenga all'arte popolare, ma pur ravvivate da un accento di fantasia. Tanto poche, che quasi si possono enumerare sulle dita di una mano».[6]
E proseguiva: «I pochi pezzi … sono indubbiamente interessanti, ed hanno un gustoso sapore paesano grazie anche alla tecnica d'esecuzione, assai povera di espedienti:



568



un rivestimento stagnifero alla buona, qualche macchia di giallo e di verde qua e là per ravvivare il rosso del cotto. Essi debbono essere tenuti presenti da chi volesse farsi un'idea dell'attuale produzione ceramica della Sardegna».[7]

Ad avere consapevolezza dell'assenza della voce "ceramica" nel comparto delle arti applicate sarde e, conseguentemente, della carenza di competitività sul mercato nazionale ma, soprattutto, della totale mancanza di un rinnovamento avviato attraverso l'innesto di nuove figure, sembrerebbe essere stato il pittore Filippo Figari, allora direttore dell'Istituto d'Arte di Sassari, sua creatura e prestigiosa fucina di talenti, specchio di una cultura dinamica e propositiva del capoluogo del Nord Sardegna in quegli anni.

568. Istituto d'Arte di Sassari, *Il cocchio di Sant'Efisio*, 1956
terracotta smaltata e dipinta, h max 23 cm, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

569. Alessandro Mola, *Donna di Sennori*, anni Cinquanta sec. XX
terraglia da stampo, dipinta sottovetrina, rifinita al terzo fuoco,
h 34 cm, Sassari, collezione privata.
Di lato, sottovetrina: *A. Mola*.

Figari, da sempre legato alle tradizioni della regione e strenuo difensore delle arti applicate popolari,[8] nella seconda metà degli anni Quaranta spinge il giovane allievo d'Istituto, Giuseppe Silecchia (Porto Azzurro, Elba, 1927), a stabilirsi dopo il diploma, nel 1947, a Faenza per frequentarvi corsi specifici, perfezionati poi ad Albisola, e in tal modo, una volta tornato nell'Isola (1952), reggere una cattedra per l'insegnamento della materia ceramica. A questa data l'artista sassarese Gavino Tilocca aveva modellato in argilla alcune delle sue opere, perciò era in grado di interloquire con Figari in materia; costui, attraverso Silecchia, pensava però diversamente: non già di rafforzare l'espressione artistica su tale declinazione bensì di rinfocolare una tradizione figulina che ripensasse l'oggettistica e le piccole plastiche, lavori artigianali da diffondere a basso costo. D'altronde neppure il designer per l'artigianato Eugenio Tavolara, padre indiscusso dell'intero rinnovamento artigiano del dopoguerra, si era interessato più di tanto della materia così come invece aveva fatto per tessitura, cestineria o perfino intaglio. Analoga scarsità di apporto era riscontrabile, alla fine degli anni Quaranta, nell'altro eccellente designer per l'artigianato, Ubaldo Badas, attivissimo invece negli anni a venire. Noncuranza motivata anche dalle difficoltà oggettive di accedere al comparto ceramico. Se infatti tessitura e cestineria erano "lavori di donne", domestici, isolati e affatto strutturati, i ceramisti facevano capo a una corporazione con rigide regole e tanto di strutture gerarchiche.



570

Melkiorre e Federico Melis, ceramisti ormai maturi, erano pensati come lontani maestri residenti di là dal mare, il primo a Roma, l'altro a Urbania nelle Marche, perciò esclusi dal dibattito interno, pur essendo vivissimi propositori di idee e manufatti (il secondo anche oggetto di riconoscimenti internazionali), esito di una grande vitalità intellettuale. Lavori che in ogni caso erano da loro sempre mantenuti entro la serialità limitata, se non in pezzo unico, mai rinunciatari del piano (e dei costi) del manufatto d'arte.

Nel contesto, immutato dagli anni Trenta, i figoli – ancora numerosi nei grandi centri ceramici di antica tradizione, Oristano e Assemini – proseguivano per inerzia (a parte il solo Giovanni Sanna, autore di diverse innovazioni nella prassi tradizionale del far ceramica, e perciò malvisto dai "colleghi")[9] la produzione tradizionale, tanto che ancora nel 1963 Ubaldo Badas serenamente scriveva: «La Sardegna non ha abbandonato quei modelli [antichi], né il modo di farli: il tornio, vecchio di migliaia d'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. È un prendere con rispettosa discrezione quanto è indispensabile ai bisogni della vita: un cerchio inciso attorno al collo delle brocche, le anse a cordone, una pennellata di vernice basta a soddisfare la sete di grazia che accompagna anche i pezzi più modesti di questa produzione artigiana … 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, facendosi bella ai suoi occhi così come lei lo è, ed ineguagliabilmente, agli occhi del suo uomo».[10]

E sempre sull'argomento M.U. Bigi incalzava: «La rinascita dell'artigianato sardo è avvenuta dunque secondo un criterio assai diverso da quello seguito sul continente: mentre qui l'E.N.A.P.I., la C.N.A. od altre associazioni incaricate di tutelare l'artigianato e le piccole industrie, si sono preoccupate di tentare nei vari settori, della ceramica, del vetro, della paglia, ecc. vie decisamente nuove, orientando gli artigiani verso un gusto francamente moderno, in Sardegna, gli artigiani più volonterosi sono stati incoraggiati a riprendere le forme tradizionali già abbandonate, ed essi generalmente si sono limitati a modernizzarle.

Nei laboratori di Dorgali, di Assemini, di Oristano, nelle aule di istruzione professionale a Sassari ed a Oristano, sono rinate così ceramiche più o meno arieggianti quelle antiche: anfore a quattro anse, bottiglie per l'acqua calda a forma di frati e di suore, brocchette zoomorfe. Non sempre, naturalmente, l'attaccamento alla tradizione è così evidente: altre ceramiche, ad esempio, riprendono iconografie e motivi ornamentali cari alla tradizione



571



572

isolana: guerrieri protosardi, asinelli, mufloni e cinghiali, donne e uomini nei tipici costumi sardi … Tuttavia … la maggior parte di queste ceramiche così deliberatamente "sarde" riescono a suscitare un interesse che non va oltre alla curiosità folcloristica … Raramente, almeno sinora, i ceramisti sardi hanno tentato temi e forme più distaccate dalla tradizione della propria terra e decisamente moderne, ed ancor più raramente questi tentativi, dovuti allo sforzo di pochi e non seguiti dai più, hanno raggiunto un risultato positivo: anzitutto non li sostiene una moderna sensibilità per la materia ceramica; inoltre si ha l'impressione che certe forme ripetano "ad orecchio" modelli creati da artisti ed artigiani

570. Gavino Tilocca, *Coppia a cavallo*, 1959
terracotta smaltata a lustro, h 24 cm, Sassari, collezione privata.

571. Ceramiche di Gavino Tilocca esposte con altre di Pablo Picasso nella Galleria Gizzi, Torino, 1961 (foto archivio eredi Tilocca).

572. Gavino Tilocca, *Donna con brocca e cesto*, 1960
terracotta graffita, ingobbiata e verniciata, rifinita al terzo fuoco, h 26,5 cm, Nuoro, collezione privata.
Sullo smalto, all'interno: *Tilocca / Sassari*.

continentali dopo un lungo e meditato processo di selezione … Questa, in breve, è l'impressione ricavata da una visita ai vari centri di produzione della Sardegna: dappertutto si può notare un palese attaccamento alla tradizione regionale, e non solo per ciò che riguarda l'iconografia, ma per quello che riguarda il gusto: un gusto ingenuo e che dissolve le forme nel decorativismo, un barbarico "horror vacui" esattamente antitetico al gusto del giorno d'oggi.
La ceramica sarda soffre d'isolamento. Aiutarla ad uscire da questo isolamento per imboccare una strada sinceramente nuova è un problema estetico, un problema economico, ed anche un problema umano».[11]
Forse le fotografie di Mario De Biasi sulle prime esoticissime turiste arrivate in *charter* dall'Inghilterra ad Alghero possono fornire un prezioso indizio di una Sardegna che cambia, perciò del bisogno di mettere mano al settore artigiano, quindi anche al comparto ceramico, per riplasmarlo, rinnovandolo. Esigenza impostasi bruciante a molti intellettuali isolani, in differenti luoghi e ambiti, in diverse sedi operative. Certamente un tappeto, un pur bellissimo ma costoso tessuto, un gioiello, un ingombrante cesto, una pesante cassapanca non erano vocazionalmente predisposti a diventare oggetti di agevole scambio nella richiesta di un turismo pre-Costa Smeralda, non ancora radicato nell'Isola. Di contro brocche e *scivedde* erano totalmente disadatte a una nuova vita urbana, visto che anche nei paesi sardi cominciavano già a prendere la via di orti e giardini, novelli vasi da fiore.
Nei primi anni Cinquanta, era diventato dunque impellente, così come per l'intero settore artigiano, chiarire e orientare il destino della ceramica in Sardegna.
Se Figari guardava a Silecchia, non tutti i figoli potevano essere spediti a Faenza né potevano essere depositari, a brevissimo termine, di una cultura di carattere progettuale che ne disciplinasse la creatività, arricchita per giunta da cognizioni storiche. Ecco quindi: «il provvidenziale intervento dell'Ente Regione e dell'E.N.A.P.I. e … l'appassionato interessamento del prof. Badas e del prof. Eugenio Tavolara» chiamati a risolvere «il problema di ringiovanire l'ormai languente artigianato sardo».[12]
Nel 1951 Eugenio Tavolara risulta incaricato dall'Ente di varare a Sassari "corsi di istruzione professionale" per giovani ceramisti, mentre viene chiesto a Ubaldo Badas di attestarsi in tal senso su Cagliari.
All'inizio del decennio, il primo forno ceramico ad accensione elettrica viene installato a Sassari presso l'Istituto d'Arte. Il dono che l'Istituto sassarese (Figari-Silecchia) invia nel 1956 all'erigendo Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma,[13] per la sua sede definitiva all'EUR, è probabilmente il primo esempio di "moderna" ceramica sarda.
Si tratta di due piccoli curiosi gruppi a carattere religioso: *Il cocchio di Sant'Efisio* di Cagliari (fig. 568) e *La Madonna dei Sette Dolori* di Sassari, realizzati con un modellato volutamente ingenuo e popolaresco. Essi non rappresentano né una matrice tipica locale, né i caratteri della ricerca artistica degli autori-committenti; sono dunque probabile frutto di un impegno corale consumatosi all'interno della didattica di classe, orientato da Figari su modelli vietresi, orecchianti il "periodo tedesco" di quella ceramica, ch'egli ben conosceva per le sue frequentazioni nella Costiera Amalfitana.
Risulta significativa dunque l'iniziale volontà del direttore di formare un nuovo ceramista come Giuseppe Silecchia, piuttosto che sollecitare lo scultore Gavino Tilocca, suo conoscente, se non proprio amico, da lunga data. È evidente che quest'ultimo – in città era peraltro già presente anche Mario Scassellati (ceramista di origine umbra) – era una personalità già formata anche se non nello specifico ceramico, perciò di difficile orientamento e inclusione nel preciso programma istituzionale di cui Figari intendeva mantenere saldamente la regia.
Tilocca, rispondendo tacitamente a Figari, nel 1954 si attrezza autonomamente:[14] recatosi a Firenze, acquista un forno elettrico e si fa guidare dai fornitori nei primi rudimenti.[15] Tavolara può inserire così la sua bottega, con quella di Silecchia e Scassellati, fra quelle ospitanti i corsi ceramici finanziati dall'ENAPI. Corsi professionali furono attivati in seguito a Oristano con Antonio Corriga (Atzara 1923), a Cagliari con Emilia Palomba (Cagliari 1929).
Alla sbarra del 1956, costituita dall'inaugurazione del Padiglione dell'Artigianato a Sassari, entusiasmante progetto di Ubaldo Badas, si assiste al conferimento: di un altorilievo a Tilocca per gli esterni;[16] di una fascia di coronamento esterno, dipinta su piastrelle, alla giovane cagliaritana Emilia Palomba; di una fontana nel patio interno del corpo più basso a "u" del complesso architettonico, a Silecchia.
È l'atto ufficiale per un avvio in grande stile della nuova ceramica sarda: le grandi statue di Tilocca (consegnate nel 1957) spiccano isolate sul fondo di piastrelle smaltate col rosso selenio; la fontana di Silecchia si presenta come un vero e proprio "monumento" ceramico; l'opera di Palomba è un fregio decorativo, forse un poco differito in una scelta non casuale (la ceramista è agli esordi, come attesta il suo ricordo che parla di "disastro", avendo dovuto rifare più volte le piastrelle che si rompevano in cottura a causa della loro dimensione). A Silecchia il compito di entrare nel merito delle arti applicate, evocando lo stile ricco e fiorito della festa; a Tilocca di elencare con vigore le diverse specialità dell'artigianato regionale; a Palomba, in quanto donna, di citare, con una trasposizione diretta e bidimensionale, la tessitura.
C'è da chiedersi che cosa ne sia stato dei vari giovani allievi dei corsi ENAPI: alle cronache è rimbalzato solo il nome di Tina Careddu, scomparsa però all'attuale ricognizione storica.
Sta di fatto che, a guardare l'orientamento delle impacciate e ingenue produzioni iniziali, non si capisce bene chi facesse cosa, ovvero tutti i protagonisti, pur impegnati a individuare una personale maniera espressiva, mostravano uno stile unitario. Sembravano concordare



573



574



575

573. Giuseppe Silecchia, *Pastore che munge*, 1957
terracotta smaltata e riflessata, h 16 cm, Sassari, collezione privata. Sul fondo, dipinto: *G. Silecchia 57*.

574. Giuseppe Silecchia, *Pastore*, 1975
terracotta smaltata, dipinta e riflessata, h 25 cm, Sassari, collezione privata. Sul fondo, dipinto: *G. Silecchia 75*.

575. Giuseppe Silecchia, *Coppia a cavallo*, 1956
terracotta smaltata e riflessata, h 26 cm, Sassari, collezione privata. Esposta alla Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato di Firenze nel 1956.

su un punto: bisognava ripartire dalla brocca oristanese "della festa", dalla sua ricchezza decorativa. Così, le sacre rappresentazioni che fino a ieri adornavano questo manufatto, in cui tutte le aggiunte plastiche rispondevano a precisi parametri e altrettanto inderogabili metafore, ora si trasformano in un agglomerato stracarico e spesso caotico di scene con fiori, animali, personaggi, nella convinzione che la formula della sovrabbondanza "pasticcera", in quanto ricca e appariscente, fosse la più adatta al nuovo mercato turistico, dove "ricco è bello". Con differenti sfumature, così è stato inizialmente per Tilocca, Silecchia, Corriga (con tanto di foto vicino alle sue brocche sulla rivista *L'Illustrazione Italiana*) e anche per Palomba, seppure la sua ricerca del momento frantumasse la miriade di segni e di colori dell'alfabeto tradizionale in monumentali rosari ceramici.

La dinamica è assai frequente e nota: l'esempio più esplicito sta nell'abito tradizionale che, con l'arrivo dell'era turistica, man mano si è riempito di decori e accessori sino quasi a esplodere. Questo per "impressionare meglio" e avere maggiore enfasi verso l'ignaro forestiero.

Al tutto andava la felice benedizione di Figari, il grande cantore dell'epica sardo-fascista, ex presidente regionale del Sindacato Fascista Artisti, uomo di potere che, pur anziano, è lecito pensare abbia orientato, nell'appalto per la decorazione in maiolica della chiesa di San Marco a Fertilia, città di fondazione, la scelta su Silecchia. Ma Figari, e con lui la superata copia priva di interpretazione della faccia più superficiale della cultura sarda, sta per essere spazzato via da un vero e proprio ciclone.

Il 1957 non è infatti solo l'anno della I Mostra dell'Artigianato Sardo di Sassari, è anche l'anno della I Biennale Nazionale d'Arte di Nuoro, nella quale trionfa con clamore



576



577


578

576. Emilia Palomba, *Donna di Oliena*,
seconda metà anni Cinquanta sec. XX
terracotta patinata, h 53 cm, Bosa, collezione privata.

577. Emilia Palomba, *Donna di Oliena*, fine anni Cinquanta-2004
terracotta con ingobbio leggero, h 21,5 cm, Mamoiada,
collezione privata.
È la ripresa di un modello ideato agli esordi.

578. Emilia Palomba, *Centro oro antico*, anni Ottanta sec. XX
centrotavola, terracotta smaltata, rifinita al terzo fuoco, Ø 42 cm,
Cagliari, collezione privata.
Sul fondo, dipinto: *E.P.*

579-580. Emilia Palomba, *Dolce sardo*, anni Novanta sec. XX
portacandela, terracotta smaltata e rifinita al terzo fuoco,
ciascuno Ø 18 cm, Cagliari, collezione privata.


579

580



581

un'opera astratta dipinta da Mauro Manca. Quest'ultimo, artista simbolo del rinnovamento culturale ad ampio raggio chiesto da tutte le parti sociali, viene indicato come il successore di Figari nella direzione dell'Istituto d'Arte di Sassari, scuola nella quale viene insediato, con questo ruolo, nel 1959. Manca forma all'interno dell'Istituto una nuova squadra, composta da giovani insegnanti e, manco a dirlo, Tilocca è dal 1960 il nuovo responsabile del laboratorio ceramico, lasciato da Silecchia nel 1958.

Il rinnovamento di cui Manca è specchio, un gusto orientato verso la libera astrazione, stabilisce uno stato positivo di crisi su tutti. "Sperimentazione" è la parola che apre i nuovi anni Sessanta, decennio in cui si colpisce simbolicamente al cuore la brocca della festa – riaffiorata in seguito a Oristano, negli anni Ottanta, con la CMA (Cooperativa Maestri d'Arte) – e cala un macigno sull'intera produzione di tipo artigiano, impossibilitata a competere sul piano creativo.

Sta per nascere il Consorzio Costa Smeralda, la cui esistenza ha un intrinseco legame con la pianificazione urbanistica e lo sfruttamento di un'area costiera che diverrà esemplare: se la voce turismo era fin qui disorganizzata e puntiforme, ora, per la Sardegna, è la vigilia del varo di una *machina* agognata e terribile che trasformerà l'avventura turistica nella più formidabile delle industrie isolane, coinvolgendo, com'è naturale, seppure in minima parte rispetto al tutto, la ceramica.

Nel frattempo, a Cagliari, la bottega fondata da Alessandro Mola (Monti 1903-Cagliari 1957), grazie all'apporto di suo figlio Stelio, prosegue l'attività cominciata negli anni Trenta (e chiusasi nel 2003 circa) in concomitanza con gli epigoni della rinomata manifattura torinese Lenci, mantenuta sulla scia di quel gusto. Se in quegli anni Sessanta, fra le opere più significative dei Mola figuravano i sorprendenti (per dimensioni: quasi al vero) busti femminili (fig. 569) di donne vestite del costume tradizionale (Atzara, Sennori, Desulo), per altri versi notevoli fra i piccoli e medi souvenir diffusi a migliaia dal laboratorio Mola si segnalano le bottiglie zoomorfe e antropomorfe destinate all'esportazione in veste di contenitori di bevande. Era una delle "offerte complete" di maggior successo, che associava la ceramica a un "sapore di Sardegna".

L'apertura di una bottega ceramica sul viale Umberto a Sassari, che allora «era una campagna», documentata nel 1956 dal fotografo Mario De Biasi, porta a Tilocca frotte di turisti dirottati dalle guide pressate dalla richiesta di souvenir. Nel laboratorio collaborano, per la cottura e smaltatura, il giovane «abilissimo» Claudio Pulli (Lecce 1927-Selargius 2004) e tre allieve. È lo stesso Tilocca a ricordare la poca concorrenza sulla piazza di Sassari e, inoltre che, con sua meraviglia, le richieste maggiori si appuntavano sul soggetto della *Donnina*, al quale l'autore aveva attribuito il costo di 4000 lire, non esiguo per i tempi (1959-61). Da un esordio sbilanciato nella narrazione più figurativa e caratterizzato da smalti multicolori e iridescenti, negli anni Sessanta questo ceramista affina la personale espressione, arrivando a trasfigurare le forme con una applicazione astratta degli smalti, stesi mediante pistole a spruzzo. Una colorazione, dunque, autonoma rispetto alla forma. Tilocca, pur nella piccola dimensione, ha mostrato di essere un ceramista colto nel controllo compositivo della forma, talvolta anche azzardata nella reinvenzione delle parti. Il corpo del suo *Muflone* mancava addirittura della testa: per il mercato di oggi, massificato e regredito, sarebbe improponibile.

"L'altra" bottega sassarese del momento era quella del già citato Giuseppe Silecchia, eterno secondo rispetto a Tilocca, in un gioco di rivalità tacito e proficuo, del quale la città ha beneficiato. A Silecchia, non possedendo il peso specifico dell'arte, non veniva perdonato, dalla sofisticata quanto ingrata intellighenzia locale, il suo essere appieno ceramista per il turismo (e Figari in questo era stato assai lungimirante!): leggerezza e velocità di tocco, nessun bisogno di approfondimento speculativo a giustificazione del soggetto. Silecchia sarà il più perfetto confezionatore di souvenir artistici: il suo *Asinello* rosa è un capolavoro nel genere, i suoi *Pastori* (figg. 573-574), vera fotografia di quegli anni, nulla hanno delle oscurità barbariche, attingevano semmai a un'origine universale. Silecchia vivrà e leggerà la Sardegna senza memorie, cancellando il peso del passato, rappresentando il presente con gioia (dal momento poi, che il fine era di realizzare souvenir!). La sua più attuale produzione è affiancata e proseguita dall'attività dei figli Gianroberto e soprattutto Marco, che ha reso più visibile il suo contributo.

La storia del laboratorio di Emilia Palomba comincia a Cagliari dal 1956. Affascinata dalla nuova ondata di sintetismo grafico, la sua attenzione si sposta su figure femminili di straordinaria essenzialità (ch'ella riconduce a personali ricordi di Oliena). Ma non sarà ancora la sua strada, non avendo per questi manufatti un positivo riscontro di mercato. Tardiva e inconsapevole emula del francese cinquecentesco Bernard Palissy, la sua ricerca l'ha portata presto a individuare nelle concrezioni dei fondali marini, con i loro abitatori, soggetti più adeguati alla sua dirompente personalità, lasciati unicamente per dare spazio a forme aggressive e allusive del corpo femminile, altro filone costante nella sua poetica. Palomba ha mostrato un temperamento da grande ceramista, completa anche nel ricorso alla terza cottura dei pezzi, con l'oro e il platino. A questa attività ha affiancato quella di arredatrice, creando una stretta relazione fra le due e dando vita a una allargata "azienda Palomba". Salto che naturalmente l'ha spostata sul ruolo di designer e di supervisore (ha lavorato alcuni anni per lei anche Saverio Farci in veste di torniante, mentre Claudio Pulli l'ha saltuariamente affiancata in qualità di smaltatore). Da qui la consapevolezza di una scelta che selezionasse un proprio target, un pubblico giusto a cui destinare i suoi costosi manufatti (pur mantenendo al contempo anche una produzione di formato ridotto, appena più accessibile, reperibile nella più ampia distribuzione). Ciò l'ha spinta coraggiosamente ad affrontare,



582



583

581. Paola Dessy, *Grande vaso giallo*, anni Sessanta sec. XX
terracotta smaltata, h 30 cm, Sassari, collezione privata.
Dessy, pur ventenne, ha aperto un suo laboratorio a Sassari dal 1957, orientando il suo interesse verso forme decisamente moderne come quelle riprodotte nel catalogo della VI Mostra dell'Artigianato Sardo di Sassari del 1962.

582. Dolores Demurtas, *Fiasca decorata*, 1991
terraglia invetriata, h 38,5 cm, Assemini, Collezione Comunale Ceramiche d'Arte.
Marcata in pasta: *Dolores Demurtas / Ceramica Sarda / Italia*. Con quest'opera Demurtas ha partecipato alla VI edizione del Concorso Nazionale della Ceramica Artistica di Assemini; a fine gara il lavoro è stato acquistato dalla locale amministrazione comunale.

583. Maria Licheri, *Anguria*, 1979
terraglia smaltata, al picciolo h 24,7 cm, Cagliari, collezione privata.
Licheri ha presentato *Cubature di angurie* (tre angurie a dimensioni scalari, delle quali questa è la più grande) alle selezioni per il Concorso Internazionale per la Ceramica di Faenza del 1979.

ma le era stata congeniale da subito, la grande dimensione: i suoi sono forse gli oggetti più grandi della produzione ceramica sarda, richiesti dalle fasce abbienti alle quali ella si è innanzitutto rivolta (Grace Kelly, principessa di Monaco, verrà a Cagliari ad acquistare le sue ceramiche). Arriva addirittura a realizzare arredi come specchiere dalle cornici rococò per abitazioni veneziane, vasi o basi per lampade che sono vere e proprie sculture incrostate di suggestioni marine. Palomba è stata anche l'ideatrice di tonalità di smalto che hanno creato filoni di gusto, come il bianco alabastrino accostabile alla glassa di alcuni dolci isolani. Certo la sua nota *Patella* ricorda da vicino per materia e smalti le ciotole di Fausto Melotti, ma in lei il guardarsi attorno, il prendere il meglio di quanto trovi affine alla sua ricerca si direbbe lineare con l'incessante viaggiare per obblighi lavorativi. Al ritorno dal Giappone ha, ad esempio, dato vita al filone dei vasi foggiati nella maniera di quel paese: mobilità e varietà non riscontrabile in altri ceramisti sardi.

È ancora all'interno dell'Istituto d'Arte di Sassari che si situa l'opera iniziale, poi autonoma dal 1957, di Paola Dessy (Sassari 1937), figura d'artista che ha affiancato la sua ricerca pittorica e incisoria a quella ceramica, elaborando, prima di sbilanciarsi completamente su una più libera creatività, un personale codice di riduzione minimalista su vasi, piatti e contenitori fondati sull'ordine e sul poco; scelte intese quali sinonimo di modernità.



584

In area cagliaritana, volendo qui completare un *corpus* omogeneo di figure al femminile, sono da annoverare altre due ceramiste.

Partita da presupposti differenti rispetto a Palomba, la ricerca di Dolores Demurtas (San Gavino Monreale 1935), documentata già nella seconda metà degli anni Cinquanta con terrecotte ad applicazioni plastiche di soggetto locale, è rimasta ancorata all'ambito di rinnovamento dei modelli popolari, mettendo in pratica e portando alle estreme conseguenze il sapere manuale femminile – da sempre muto coadiutore nelle botteghe ceramiche familiari –, in lei specificatamente desunto dalla panificazione.

Uno spazio più personale è quello ritagliatosi da Maria Licheri (Santulussurgiu 1940), che dagli anni Sessanta, allieva a Cagliari del grande ceramista Pietro Melandri, sperimenta, nella sua maniera più diffusa, forme ottenute dalla sovrapposizione di strati associabili ad altrettanti pezzi di tessuto. Spesse volte questi lavori coniugano la struttura ceramica con fili, colorati o grezzi, di lana, cotone, spago o lurex, quasi a stringerne o sottolinearne le componenti. Partita in questa ricerca da motivi orfici vicini a quelli di Sonia Delaunay, applicati a piatti e ciotole, Licheri effettua di volta in volta delle originali sortite, come quella sorprendente tratta da un fatto di costume. Realizzata per concorrere a Faenza nel 1979, l'*Anguria* cubica (fig. 583) voleva esprimere lo *shock* della ceramista nell'apprendere che, ai fini di un più agevole stoccaggio con risparmio di spazio e risorse, i giapponesi, violentando la natura a fini commerciali, avevano coltivato le angurie in appositi contenitori quadrati "a perdere", condizionandone la crescita.

Le iniziali innovazioni formali sono arrivate a Oristano – cittadella della ceramica in Sardegna – su diversi fronti. Uno era costituito dal canale isolato attivato dal pittore Antonio Corriga, l'altro dalla Scuola Professionale per la Ceramica.

Formatosi a Sassari con Figari e forte di una iniziale specifica esperienza acquisita in Toscana, Corriga si stabilisce a Oristano nei primi anni Cinquanta, avviando, a seguito dell'ottenimento di un forno elettrico fornitogli da Badas tramite l'ENAPI, una personale produzione esauritasi negli anni Sessanta ma mai del tutto abbandonata. Quel poco che oggi si conosce permette di osservare come l'artista abbia dato vita almeno a tre differenti registri espressivi. Intorno al 1955, si è concentrato nella rilettura della brocca oristanese "della festa" – e in questo solco vanno ascritti alcuni lavori con sovrabbondanza di aggiunte plastiche arieggianti il repertorio popolare (fig. 584) – mentre, negli anni Sessanta, a prevalere sono forme più astratte e patine sperimentali affatto legate al figurativismo. Infine, in parallelo, dando libero sfogo alla sua più profonda indole da pittore, che in lui poi ha prevalso, egli ha piegato la ceramica (piatti, vasi) a superficie che genericamente accoglie la trasposizione narrativa dei suoi tipici soggetti narrativi.



585

584. Antonio Corriga, *Vaso*, fine anni Cinquanta sec. XX
terracotta con aggiunte plastiche, ingobbiata, dipinta e invetriata, h 25 cm, Atzara, collezione privata.

585. Arrigo Visani, *Piccoli scolari*, 1964 (particolare)
pannello decorativo, terracotta smaltata, dipinta e cristallinata, totale 115 x 77 cm, Oristano, Scuole Elementari di via Bellini, "II Circolo".

586. Arrigo Visani, *Storie di Pinocchio*, 1964
pannello decorativo, piastrelle in terra refrattaria ossidata, disegnate a pennello con bianco a rilievo, smaltate, 119 x 195 cm, Oristano, Scuole Elementari di via Bellini, "II Circolo".



586



587

587. Istituto Statale d'Arte "C. Contini" di Oristano,
Variazioni sulla pavoncella, 1966-67 (particolare)
pannello decorativo, terracotta smaltata e dipinta in manganese,
ciascuna piastrella 12,3 x 12,3 cm, totale 49,5 x 99 cm,
Oristano, Istituto Statale d'Arte "C. Contini".
Il pannello è composto da 32 piastrelle.

588. Istituto Statale d'Arte "C. Contini" di Oristano, *Zuppiera*, 1986-87
terracotta ingobbiata e graffita sottovetrina, h 38 cm, Oristano,
Istituto Statale d'Arte "C. Contini".

589. Istituto Statale d'Arte "C. Contini" di Oristano,
Orcio per olio, 1983-84
terracotta smaltata, h 79,5 cm, Oristano, Istituto Statale
d'Arte "C. Contini".

590-591. Istituto Statale d'Arte "C. Contini" di Oristano, *Bottiglia*, 1971
grès da stampo smaltato, al tappo h 20,7 cm, Oristano, Istituto Statale
d'Arte "C. Contini".



588



589



Con l'apertura dell'Istituto Statale d'Arte e la precedente cessazione della privata Scuola Professionale per la Ceramica, della quale era responsabile Vincenzo Urbani – prima erede della Scuola d'Arte Applicata retta da Francesco Ciusa nella seconda metà degli anni Venti –, nel 1961 arrivava ad Oristano il nuovo direttore chiamato dall'incaricato del Ministero, Filippo Figari: l'affermato ceramista Arrigo Visani (Bologna 1914-Forlì 1987).
Formatosi a Faenza, Visani aveva completato a Bologna i suoi studi presso l'Accademia di Belle Arti, allievo del pittore e incisore Giorgio Morandi e del pittore Virgilio Guidi. Sarà direttore dell'Istituto oristanese sino al 1969, quando lo lascerà per dirigere quello di Forlì. Questo direttore, impostando *ex novo* la scuola affidatagli, improntandola soprattutto verso lo specifico apprendimento ceramico, ha portato con sé anche un personale linguaggio visivo del tutto inedito per la Sardegna, fissabile nelle modalità vicine a quelle del pittore Franco Gentilini e, in parallelo, dei ceramisti Serafino Mattucci e Guerrino Tramonti: una figurazione basata sul colore, nitidamente arginato dal segno grafico. Scene prive di pause, filtrate da un racconto carico di memorie, riproposto con ironia e senza mai rinunciare al dato onirico: l'esito è un raffinato e intelligente decorativismo calligrafico. A guardare però le opere di Visani, oggi conservate nella bella collezione dell'Istituto, si comprende com'egli tenesse per sé l'espressione sopra descritta e proponesse nel dibattito scolastico le innovazioni da innestare nella forte tradizione locale, realizzate in grès. Col ricorso all'eccellente torniante e formatore Antonio Manis, Visani volle suggerire, senza intervenire sulla forma, la reinvenzione di pentole, casseruole e coperchi, conche e ciotole, attraverso nuove colorazioni e soprattutto col materiale cotto in alta temperatura (linguaggio e metodo che hanno costituito un riferimento decisivo per Angelo Sciannella). Ecco dunque pentole o stoviglie azzurre, bianche o nere, dalle patine compatte e vellutate, ideate per una Sardegna aggiornata che forse oggi comincia ad assomigliare loro.
Partecipano, seppure in misura minore, del nuovo dibattito oristanese sul rinnovamento il pittore Carlo Contini (Oristano 1903-Pistoia 1970) e Nicola Atzori (Oristano 1924-1991), maestro elementare che frequentava la bottega di Giovanni Sanna. Il primo ha condiviso con Arrigo Visani la realizzazione di una serie di pannelli destinati all'arredo dell'edificio che ospita le Scuole Elementari di via Bellini a Oristano. Opere ad un certo punto rimosse e così in parte perdute, oggi riposizionate a seguito di un recente adeguamento dello stabile. Le due serie di pannelli mostrano le macro differenze fra Contini, apprezzato artista locale, e Visani: uno, rimanendo pittore, sfodera una narrazione (il gioco del pallone, scolari intenti a manipolare le costruzioni, la Madonna attorniata dai bambini, datati robot, i numeri dell'aritmetica ecc.) dalle curiose accezioni neorealiste e, talvolta, un poco ingenue, stentate nella tecnica; l'altro non rinuncia al suo intellettuale accattivante abaco espressivo, citando gli scolari in una serie di ritratti ideali ossessivamente reiterati (fig. 585), incisivi nel segno e per questo affascinanti, consegnando infine alla scuola un capolavoro di tecnica e di composizione: la fiaba di Pinocchio, i cui episodi, su fondo nero, sono tutti contenuti nel ventre della grande balena (fig. 586).
Visani chiama nel 1962 una sua vecchia conoscenza, incontrata a Castelli durante l'insegnamento presso la Scuola d'Arte, il ceramista Angelo Sciannella (Castelli, Abruzzo, 1938), già segnalatosi nel prestigioso concorso ceramico di Faenza del 1959. In Sciannella, eccellente tecnico, Visani trova un valido collaboratore e la Sardegna uno dei ceramisti più incisivi della sua storia recente. Questo ceramista, trionfatore a Faenza nel 1975 con un grande piatto da portata (insieme a Tilocca è sinora l'unico dei "giovani" a essere presente in quelle





590



591



592

prestigiose raccolte), è noto al grande pubblico per la realizzazione del *Riccio* di mare (fig. 609), formato in grès o porcellana (più raramente in terracotta) mediante stampo. Sciannella infatti – ed è stato anche oggetto di una mostra monografica a Cagliari nel 1999 – caratterizza la personale produzione, inizialmente attenta alla comprensione dei modelli locali tradizionali, mediante la costante sperimentazione materica, sondando le possibilità delle argille anche sarde alle alte temperature. Di recente, interpellato dal Museo delle Maschere Mediterranee di Mamoiada, ha realizzato uno dei più begli oggetti di *merchandising* appositamente pensato per un museo sardo. Partito dal locale culto di Sant'Antonio Abate, figura contraddistinta dal maialino e dal fuoco originato dal libro aperto tenuto in mano, il ceramista, anche stimolato dall'illustratrice Chiara Rapaccini, ha isolato il fuoco, proponendolo in grande dimensione, passaggio che rende l'oggetto, smaltato col vivido rosso al selenio, altro da sé, e gli conferisce rimandi visivi verso esseri sottomarini, atmosfera congeniale all'autore.

Si deve infine riconoscere all'Istituto di Oristano e a Sciannella la formazione di numerose figure di giovani ceramisti che oggi lavorano in totale autonomia (ad esempio Nicola Filia a Olbia). Scuola di grandi possibilità che alla boa del 2000 non naviga in acque serene ma che, con una maggiore attenzione da parte degli organi competenti, potrebbe veramente costituire il polo formativo ceramico dell'intera Isola, avendone tutti i presupposti.

Dopo un primo periodo sassarese, consumato inizialmente con Giuseppe Silecchia e poi con Gavino Tilocca, il giovane Claudio Pulli si è trasferito nel 1966 a Cagliari, forse seguendo un mercato più ampio e sicuro ma, quasi certamente, ricercando un personale spazio d'azione, lontano dalle ingombranti figure con le quali aveva collaborato in precedenza, anche se in un primo tempo, nel capoluogo, lo si ritrova nel laboratorio ceramico di Pietro Mele. Pulli è il mago degli smalti, di quelle superfici mielate e spesse, marrone o giallo oro, altre volte scabrose e violentemente corrugate, dalle gocciolature eruttive, che forse hanno fatto il marchio della ceramica sarda anni Settanta. Negli ultimi decenni, le sue ceramiche, al terzo fuoco per via dell'immissione dell'oro, hanno conquistato una larghissima diffusione anche grazie all'iridescenza delle patine craquelizzate. Coadiuvato nel laboratorio di Selargius dai figli Giovanni e Roberto, eredi dell'attività familiare, ha dato vita in epoca più recente a interessanti gruppi a stampo come quello dei mamuthones e della bella coppia a cavallo, sculture risolte benissimo attraverso la decorazione a tratti cangiante. Miscuglio accattivante di grande piacevolezza della quale è ben consapevole la bottega Pulli, che (unica nel settore a fare largo uso della pubblicità su quotidiani e riviste turistiche) ha adottato lo slogan: «Ogni difetto di questa ceramica è un pregio artistico naturale».

Rimanendo in area cagliaritana, a ovest del capoluogo, Assemini è, insieme ad Oristano, il centro sardo inserito



593



594

592. Claudio Pulli,
Vaso-borraccia, 1983
terracotta smaltata, h 31 cm,
Mamoiada, collezione privata.
Firmato alla base, "a freddo":
Claudio Pulli.

593. Claudio Pulli, *Cinghiale*,
anni Sessanta sec. XX
terracotta graffita, ingobbiata
e invetriata, lungh. 32 cm, Bosa,
collezione privata.
Nel sottopancia, dipinto: *C. Pulli*.

594. Claudio Pulli, *Ciotola bassa*,
anni Settanta sec. XX
terracotta smaltata, Ø 35,6 cm,
Selargius, collezione privata.



595

tra quelli riconosciuti come ad antica tradizione ceramica, dall'Associazione Italiana Città della Ceramica (33 comuni di 15 regioni, con sede di coordinamento a Faenza), sorta a seguito della legiferazione statale degli anni Novanta, «con lo scopo di creare una rete nazionale delle città dove storicamente si è sviluppata una significativa attività ceramistica», a tutela dunque del settore ma soprattutto delle produzioni alle quali attribuire il marchio DOC.

Oggi Assemini guarda in maniera distratta alle proprie attività ceramiche (alcune delle quali note anche oltre i confini regionali), abbandonandole a se stesse. Lo spazio che ospita la collezione civica permanente di ceramiche artistiche, acquisite dal 1984 al 2004 con l'assegnazione dei premi nel Concorso Nazionale della Ceramica Artistica, tra i quali si annoverano significative presenze nazionali come Alessio Tasca, Carlo Zauli, Pompeo Pianezzola, Giuseppe Lucietti, Carlos Carlè, Vincenzo Di Giosafatte, Rosita De Simone, Bruno Gambone, Giulio Busti, Mirta Morigi, Enrico Stropparo, è specchio di quella ricchezza ignorata dagli amministratori che sinora non hanno investito per farla conoscere, potenziarla, renderla attiva e propositiva.

Una sezione della suddetta Collezione Comunale di Ceramiche d'Arte è specificatamente dedicata alle produzioni di Assemini. Vi sono ospitate opere di Vincenzo Farci (Assemini 1905-1989), figura qui non nella sua veste più recente, popolaresca e *kitsch* – piatti, grandi vasi, torceri, plastiche con scene di genere –, nella quale egli ha dato sfogo alle sue reali possibilità espressive, rattrappite in un primitivismo popolaresco, incapaci di controllo progettuale, bensì come eccellente torniante (lo era stato per Federico Melis nella seconda metà degli anni Venti e primi Trenta) al fianco di Eugenio Tavolara. Con quest'ultimo, proprio a partire dalla bottiglia o, meglio, dalla forma di *su tuvu* (recipiente per la raccolta dell'acqua, fissato alla noria), rielabora con successo, in chiusura degli anni Cinquanta, il soggetto del cavallino acroteriale, eccezione plastica nella produzione asseminese. Meraviglioso artefice se guidato dalla figura di un designer, Vincenzo Farci non ha mostrato altrettanta forza se autonomo. Ed è purtroppo lo spirito di questa sua personale vena creativa, eterogenea e discontinua, a essere proseguito attraverso i figli Giuseppe, Gianfranco, Gaetano.

Più dotato di Vincenzo è stato suo fratello minore, Saverio Farci (Assemini 1927-2000), che ha saputo trarre grande profitto dalla collaborazione col designer Ubaldo Badas. Di suo, a complemento delle nuove forme, ha messo a punto una materia ottenuta con una miscela, coprente sull'ingobbio, di smalto e vetrina. Tale rivestimento sperimentale – unito a un'attenta e costante ricerca sulle argille, sempre diverse – diviene ben presto il prototipo della nuova modernità ceramica sarda, una sorta di "fattore di conciliazione" su cui tutti si trovano concordi. Quella tonalità ruvida, biancastra, opaca, talvolta ravvivata da vetrine di galena mielata (ferrosa), a rivestire forme spesso zeppe di graffiti o applicazioni plastiche, riporta sempre il manufatto a una sorta di "pulizia" che, salvando il linguaggio della tradizione, permette l'accettazione serena dei valori innovativi. La fotografia

del suo laboratorio (fig. 597), del 1969, mostra uno spazio razionalmente diviso, ordinato e sacrale, quasi si trattasse di una bottega rinascimentale fiorentina. Alle pareti si notano due grandi bassorilievi realizzati in collaborazione con Foiso Fois, finalizzati alla partecipazione a un concorso per l'arredo di una scuola elementare. E Badas, "criptosuggeritore" di Farci, guardava come molti altri a Gio Ponti. Ecco che i soggetti del *Re* e della *Regina*, in parte anche desunti da *su para* e *sa mongia*, bottiglie-scaldino caratteristiche di Oristano, orecchiano anche i famosi *Scacchi* ideati dall'architetto milanese e messi in opera dal ceramista Andrea Parini. Oggi, questi e altri modelli della produzione di Saverio sono ancora replicati dal figlio Antonio (Nino) e costituiscono senza dubbio gli oggetti più qualificati dell'offerta ceramica sarda in considerazione del rapporto prezzo-qualità. Ad affiancare Saverio, oltre i figli Francesco e Antonio, era Amelia Girau (Assemini 1925), sua moglie; a lei era di pertinenza la modellazione delle aggiunte plastiche ma anche, come in tutte le piccole aziende e come in molte altre botteghe ceramiche, le più diverse mansioni che sorgevano "alla bisogna".

Francesco Farci (Assemini 1953), diplomatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, è un innovatore. Unendo le acquisizioni tecniche paterne a una grande sensibilità e consapevolezza verso la cultura tradizionale sarda, indagata nei suoi più profondi aspetti etnoantropologici, ma soprattutto ricco di un sapere più ampio appreso fuori dal contesto isolano, realizza inizialmente manufatti dove non si fa fatica a ritrovare le forme a sfoglia dell'ultimo Guido Gambone, qui rese domestiche, per arrivare a esiti di grande poesia come la *Gallina* del 2003 (fig. 602), che estremizza la fusione fra contenitore e allusione zoomorfa con l'immissione di elementi davvero minimali. La sua *Arca di Noè* (fig. 603), rispetto a quella paterna "badasiana" (fig. 601), costruisce una complessità di memorie: dagli animali bidimensionali incastrabili progettati per Danese dal designer Enzo Mari, ora forme ammassate su una forma-barca ovoidale, al fianco dell'imbarcazione, in cui, graffito, si evoca e racconta l'andar per mare.

Ad Assemini ha dal 1983 la sua bottega Gianni Deidda (Assemini 1950), discendente anch'egli da una storica famiglia di ceramisti. Deidda deriva la sua abilità al tornio da quella paterna (di cui era nota la leggerezza delle brocche), eredità che gli ha consentito la realizzazione di piatti e conche di rilevante diametro. Il suo lavoro si è andato connotando negli anni Ottanta con l'originale adozione del decoro sull'ingobbio sottovetrina – dalle riconoscibili tonalità del verde o del blu, stesi con ritmi di assoluta precisione – e soprattutto con le stoviglie dal decoro graffito sull'ingobbio chiaro, in risalto sulla terracotta. Anche qui il risultato meraviglia per la perizia tecnica.

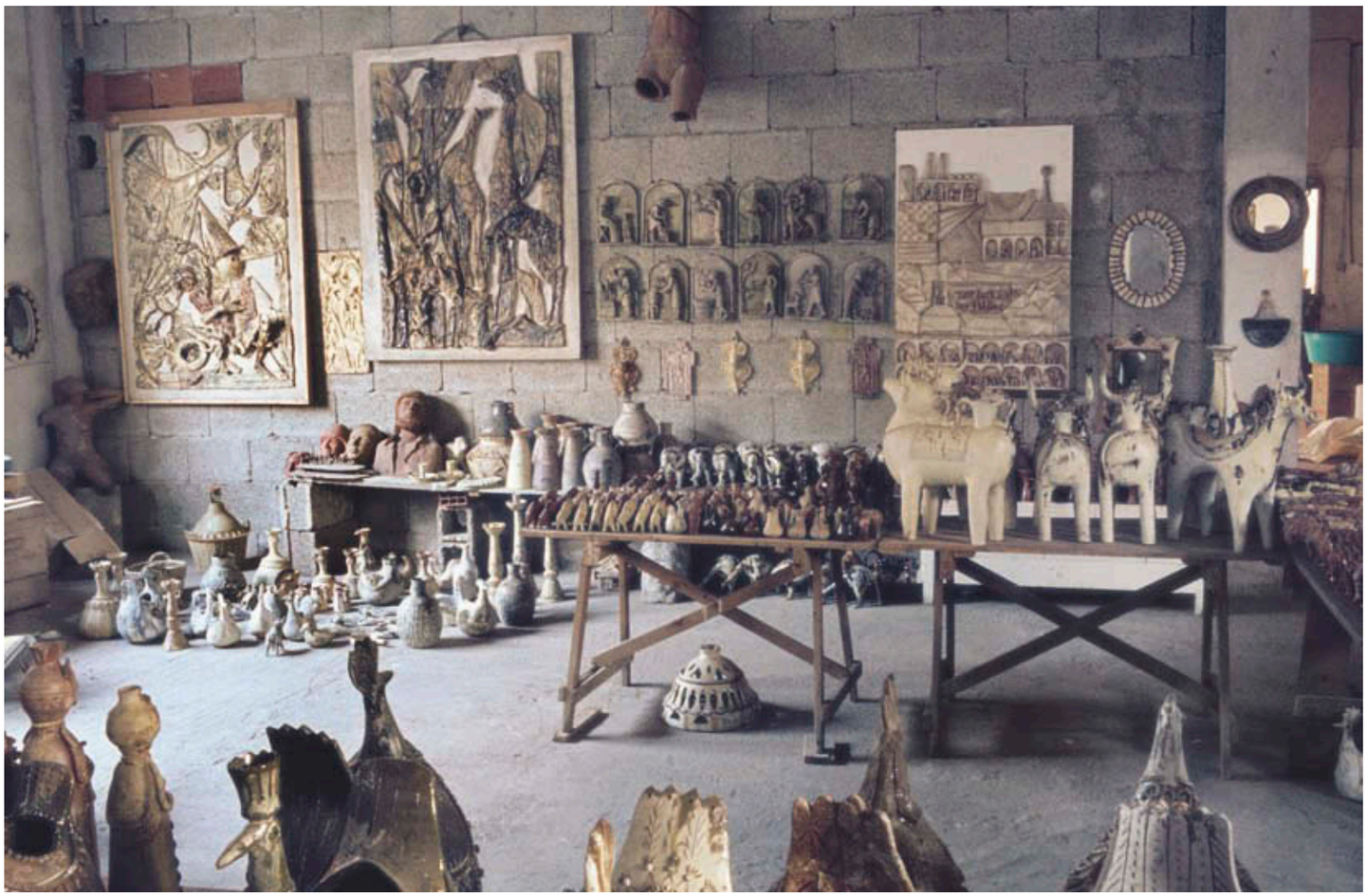
Ignazia Tinti (Elmas 1954), titolare della "Fantastica Bottega", opera ad Assemini. È anche lei nota per la sua capacità tecnica profusa nella rappresentazione di forme molto vicine a quelle dei pani tradizionali cerimoniali, che la ceramista ripropone in bisquit. Con l'opera *Pudda pintara* si è guadagnata nel 2003 il 2° Premio per l'Umorismo e la Ceramica Popolare al concorso che Albisola Superiore dedica al ceramista Eliseo Salino. Un suo *Cocchio di Sant'Efisio* è stato acquistato nel 2004 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Sezione Generale per i Beni Librari, al fine di essere esposto nella mostra, ospitata presso la Biblioteca Nazionale di Roma, dal titolo *ConfraterSum*.

Dorgali, sulla costa est del nuorese, vanta una significativa storia ceramica, accelerata negli ultimi ottant'anni, ricca di figure quali Ciriaco Piras, Simeone Lai, Paolo Loddo e soprattutto Salvatore Fancello. Qui è nato il pittore Pietro Mele (Dorgali 1914-1989). Questi, nel suo laboratorio di Cagliari, ha affiancato l'espressione pittorica a quella ceramica; i suoi lavori più significativi, nel dopoguerra, sono stati destinati a decorare alcuni alberghi dell'ESIT (Ente Sardo Industrie Turistiche) dislocati a Desulo, Nuoro e Cagliari.[17] Erede della tradizione paterna, dapprima orientato su soggetti narrativi sardi o legati alla tradizione, è Gian Luigi Mele (Dorgali 1946), staccatosi poi definitivamente da riferimenti locali per affrontare ritmi e forme di assoluta autonomia, legati semmai a geometrie biomorfe.

595. Negozio della ditta "Vincenzo Farci e Figli", Assemini, 1981 (foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).

596. Vincenzo Farci su disegno di Eugenio Tavolara, *Bue*, 1960 terracotta graffita con aggiunte plastiche, ingobbiata e invetriata, lungh. 35,5 cm, Assemini, Collezione Comunale Ceramiche d'Arte. È evidente come nella bellissima serie di animali ideata da Tavolara, della quale questo esemplare costituisce variazione, il designer suggerisca a Farci la ripresa del cavallino acroteriale asseminese, impostato al tornio nelle sue componenti, con minime aggiunte plastiche e radi segni graffiti. La rigidità causata dalla strutturazione del manufatto ne rappresenta il fascino e l'interesse, assieme ai toni mielati e fondi dell'invetriatura con galena. Gli effetti riflessati in alcuni punti sono dovuti al piombo contenuto nella galena e alla particolare posizione nel forno del manufatto.


596



597

597. Laboratorio di Saverio Farci, Assemini, 1981
(foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).
Alla parete, sulla sinistra, sono visibili due grandi pannelli realizzati in collaborazione col pittore Foiso Fois.

598. Saverio Farci su disegno di Ubaldo Badas, *Gallina*,
primi anni Sessanta sec. XX
terracotta graffita ingobbiata e invetriata con aggiunte di smalto, h 21,2 cm, Mamoiada, collezione privata.
Il rivestimento coprente usato da Farci, che tanto consenso continua a riscuotere, era costituito da una miscela di sua ideazione composta da smalto e galena (vetrina).

599. Saverio Farci su disegno di Ubaldo Badas, *Gallina matta*,
primi anni Sessanta sec. XX
terracotta graffita ingobbiata e invetriata con aggiunte di smalto,
h 16,5 cm, Nuoro, collezione privata.



598



599



600. Saverio Farci su disegno di Ubaldo Badas, *Chioccia portafiori*, anni Sessanta-Settanta sec. XX terracotta con aggiunte plastiche, graffita, ingobbiata e invetriata con aggiunte di smalto, h 40 cm, Nuoro, collezione privata.
Il corpo di questa ceramica, tornito, nasce dallo sviluppo della pentola o del salvadanaio.

600



601

Dello stile di Ignazio Casu (Siniscola 1933-1999) – discendente del broccaio e vasaio Paolo – è prosecutore suo figlio Mario (Siniscola 1972) autonomo dal 1990, impegnato a portare avanti le forme messe a punto con largo successo negli anni Settanta. I contenitori e le brocchette zoomorfe, vicine alla tradizione dorgalese, sono rivestite invariabilmente con la sola galena di tono verde cupo.[18]

Dall'umbro Mario Scassellati (Gualdo Tadino 1915-Sassari 1999), artigiano di grande rigore tecnico eccezionalmente trasmesso ai figli, discendono Franco, Leandro e Mauro. Franco Scassellati (Sassari 1942) dal 1973 ha aperto un suo laboratorio, dimostrandosi da subito un valente e capace tornitore, ricco anche di qualità tecniche quale esperto fornaciaio: i suoi grandissimi piatti a lustro risultano essere dei veri pezzi di bravura, che egli segue dalla tornitura alla smaltatura. Leandro Scassellati (Sassari 1950), con un proprio laboratorio nel centro storico di Sassari, ha scelto un'espressività dai caratteri occasionali, orientata dalla personale curiosità e dalle contingenze di mercato. Interessante l'opera presentata nel 1990 alla Mostra Regionale di Ceramica d'Arte, *Tecnologia e incubo*, che ricorda nell'esito finale il *Rabbit*, coniglio gonfiabile di Jeff Koons, del 1986. Più tortuosa e selettiva la strada intrapresa attraverso una mirata ricerca da Mauro Scassellati (Sassari 1957) e dalla ceramista Anna Canu (Sassari 1960), sua moglie. La coppia ha dato vita nel 1981 al laboratorio Terra Acqua & Fuoco, attualmente ubicato a Luogosanto. Risalgono ai primissimi anni Ottanta le sintetiche forme in bucchero di cui si ricordano *Gocce*, *Conchiglia*, *Biconica*, *Vaso Conius*, *Bottiglia*. La loro ricerca si sviluppa per razionali filoni d'indagine: *Domus* coniuga in un unico oggetto parti in ceramica bianca e bucchero o, ultimissimi, *Bertula* e *Nora*. Il primo propone oggetti che hanno quale unico parziale decoro una fascia che imita il tessuto spigato di alcune bisacce sarde, il secondo prende ispirazione dagli antichi manufatti fenici.

Italo Motroni (Sassari 1936), dalla seconda metà degli anni Settanta, conduce un'isolata ricerca quasi interamente orientata all'ottenimento di parti trafilate a comporre dei sistemi anulari o altro, di grande effetto per

601. Saverio Farci su disegno di Ubaldo Badas, *Arca di Noè*,
anni Sessanta sec. XX
terracotta ingobbiata, lungh. 37,5 cm, Bosa, collezione privata.
Sul lato, dipinto: *S. Farci*.
In questo tipo di manufatti, Farci veniva coadiuvato da sua moglie, Amelia Girau, addetta all'inserimento delle parti plastiche.

602. Francesco Farci, *Gallina*, 2003
terracotta smaltata, h 33,3 cm, Nuoro, collezione privata.

603. Francesco Farci, *Arca di Noè*, 2003
terracotta da stampo graffita e smaltata, h 28,5 cm,
Nuoro, collezione privata.



602



603

dimensione, colore vivace degli smalti, trattamento delle superfici. Spiccavano i suoi vasi dipinti sottovetrina fra le produzioni proposte dall'ISOLA, in quanto, il Motroni della fascia più commerciale, contrariamente ad altri, adottava forme e decori legati a una cultura ampia e internazionale, come l'alto vaso conico dai segni sottovetrina quasi desunti da ironici tessuti anni Cinquanta o il vaso più schiacciato, a fondo nero ravvivato da segni geometrici a tinte vivacissime, vicino alla sensibilità messicana più che a quella sarda.
Altra figura isolata e oggi dimenticata, formatasi nell'ambito del restauro architettonico, è stata quella di Salvatore Fois (Olbia 1949-Cagliari 2003) la cui produzione, realizzata ancora a Sassari, è stata negli anni Settanta e Ottanta commercializzata in parte dall'ISOLA. Rigorosamente attestato su esiti della sola terracotta trattata a caldo con il latte o mordenti terraombra (solo in ultimo ha inserito aggiunte in metallo o tessuto), realizza all'inizio un filone che lo ha portato, primo fra i sardi, a ragionare e imitare tecniche neolitiche, come ad esempio quella adottata nella ceramica cardiale, su vasi e ciotole.



604



605

604. Franco Scassellati, *Piatto*,
anni Novanta sec. XX
terracotta smaltata e riflessata, Ø 50 cm,
Sassari, collezione privata.

605. Franco Scassellati, *Donna a cavallo*,
anni Sessanta sec. XX
terracotta smaltata e riflessata, lungh. 33 cm,
Orune, collezione privata.

Successivamente ha riletto, sempre in periodo non sospetto, il segno geometrico e astratto del pittore Giuseppe Biasi, artista allora tutto da riscoprire, nello specifico quello delle donne d'Osilo o Ittiri, ottenendone *Donne pinguino* quali personali raffigurazioni di grande forza poetica. La sua interpretazione della figura del *Mamuthone* (figg. 616-617) resta insuperata.

Il laboratorio Raku, nel quartiere Marina a Cagliari, sostenuto dai due fondatori Maria Cristina Di Martino (Cagliari 1961) e suo marito Salvatore Farci (Cagliari 1953), è, oltre che laboratorio, una fucina che ospita costantemente iniziative legate alla ceramica. Numerosi gli artisti che si sono rapportati alla bottega per la realizzazione di opere: Giorgio Podda, Caterina Lai, Gianfranco Pintus, il gruppo russo dei Mitki, le illustratrici Pia Valentinis e Eva Rasano. Gli esiti più noti della ricerca marcata propriamente Raku sono le sintetiche, piatte sagome di *Uccelli* e di *Bagnanti*, queste ultime vicine alle *Nana* di Niki de Sain Phalle. Salvatore Farci, ricercato tornitore, sperimenta anche argille e forme (coppe, vasi) che collocano questa produzione in un sicuro ambito di moderno design.

È nelle strette vicinanze del capoluogo sardo che operano i ceramisti Massimo Boi (Carbonia 1958), a Flumini di Quartu Sant'Elena, e Giampaolo Mameli (San Sperate 1952), tra San Sperate e Villasimius.

Boi, considerata chiusa l'esperienza oristanese presso la CMA, si è trasferito nel 1982 nel cagliaritano, trovando nella materia raku una personalissima vena espressiva, caratterizzata da una viva gamma di colorazioni rutilanti, risultata gratificante per l'autore che ne ha ottenuto larghi consensi di mercato.

Mameli ha invece centrato la personale ricerca su motivi legati alla mitologia e alla tradizione etnoantropologica mediterranea. Il *Toro* (fig. 618), rossomarrone o più spesso nero in bucchero, divenuto suo soggetto distintivo, è impostato su una forma affinata a partire dal 1988, giungendo a sintetizzare le zampe da quattro a tre, proponendo un corpo circolare come di pane lievitato, caratterizzato in superficie da un decoro inciso con un segno conformato a spirale: antico simbolo del labirinto e di infinito, perciò di vita eterna.

Salvatore Cossu (Bosa 1945), con laboratorio a Decimomannu, ha dato negli ultimissimi anni una virata alla sua produzione di oggettistica (noti i cavallini e le gallinelle) con l'adozione di un robusto rosso selenio quale tonalità unica, in sostituzione del verde iniziale.

Pier Paolo Argiolas (Elmas 1952) e Margherita Giovanna Pilloni (Villaurbana 1958) hanno in comune la stessa



606. Terra Acqua & Fuoco (Mauro Scassellati, Anna Canu), *Bottiglia*, 1983
bucchero, h 52 cm, Luogosanto, collezione privata.

607. Terra Acqua & Fuoco (Mauro Scassellati, Anna Canu), *Vaso*, 2006
terracotta ingobbiata, smaltata e graffita, h 42 cm,
Luogosanto, collezione privata.
Fa parte della collezione "Bertula".



608



609



610

611

maestria al tornio (per Pilloni appresa soprattutto con Giovanni Sanna) e nell'uso degli smalti. Entrambi mostrano "spericolatezze" formali, lui con circonferenze perfette ed estremamente sottili nel diametro delle nuove anfore anulari, lei in vasi e piatti di grandi dimensioni. Il primo ha operato a Santa Giusta, periferia di Oristano, sino al 2003, l'altra in città. Il loro lavoro si è centrato sull'aggiornamento di modelli ereditati dalla tradizione figulina locale. Pilloni, postasi in proprio nel 1984 (è stata socia fondatrice della CMA), è anche impegnata quale insegnante nella sezione ceramica dell'Istituto Statale d'Arte oristanese (come pure Argiolas). Da questa città e da questa scuola proviene Valeria Tola (Oristano 1968). Allieva in Istituto di Pilloni e di questa erede nel trattamento delle superfici, realizza vasi, ciotole, piatti. Di recente ha messo a punto un originale presepe le cui figure non sono che sagome, eredi dei *Magi* di Tino Gambetti e Tullio d'Albisola del 1930. Lavora in proprio a Macomer dal 1992.

608. Angelo Sciannella, *Piatto da portata*, 1975
terracotta smaltata e dipinta, lungh. 57 cm, Oristano, collezione privata.
Si tratta del piatto grande di un servizio da pesce, lavoro che, in dimensioni appena più ridotte, valse al suo autore nel 1975 la medaglia d'oro al Concorso Internazionale per la Ceramica di Faenza, sezione "Prodotti d'uso".

609. Angelo Sciannella, *Riccio*, anni Novanta sec. XX
terracotta smaltata, Ø 60 cm, Oristano, collezione privata.

610-611. Angelo Sciannella, *Riccio*, 1997
ciotola, porcellana smaltata, ciascuno Ø 23 cm, rispettivamente Oristano, collezione privata, e Lemont, Illinois, USA, collezione privata.
Con Arrigo Visani, Sciannella è il ceramista che in Sardegna ha maggiormente sperimentato il grès e la porcellana. Quest'ultima, derivata da un impasto composto, mal si presta alla tornitura, perciò diventa possibile lavorarla solo con gli stampi, tramite colaggio anche manuale o pressa.

Dal 1996 è attiva a Bitti, nel Nuorese, la bottega di Terra Pintada, condotta da Robert Carzedda (Bitti 1968), da sua moglie Simonetta Marongiu (Terralba 1970) e da Giulia Carzedda (Bitti 1961). Il gruppo, molto attento in senso contemporaneo a tutti gli aspetti della produzione: dall'immagine coordinata aziendale all'arredo di parte del laboratorio (quello adibito al pubblico, alla vendita, alle esposizioni temporanee), dalla comunicazione al packaging, mostra grande attenzione nella progettazione dei manufatti, specialmente di ultima produzione, stoviglie e complementi d'arredo dalle forme pure e radicali, smalti dai toni primari, dichiaratamente artificiali, colorazioni aggressive anni Settanta dalle curiose nomenclature in sardo.
Infine, parlare di ceramica oggi significa anche guardare a un panorama ampio di offerte non solo legate agli oggetti d'uso o artistici. È il caso del laboratorio artigiano OPI (Ognuno Può Inventare), fondato a Cagliari nel 1986 da Rosa Sotgiu (Nuoro 1936), che, facendo riaffiorare l'antica tecnica in uso presso gli architetti di realizzare i plastici in terracotta, porta avanti dal 1989 un'attività tesa a riprodurre in scala edifici significativi della tradizione regionale.

L'avventura della piccola e grande industria

Le note sino qui scritte contemplano esclusivamente produzioni di singoli o di singole botteghe artigiane; considerano quindi un'offerta limitata, di piccoli numeri, assolutamente non confrontabile a una realtà industriale retta da un consumo annuo capace di coinvolgere migliaia di tonnellate di materia prima. Purtuttavia, come espresso in altro contributo di questo volume,[19] anche la Sardegna del dopoguerra tenta la carta dell'industria ceramica.



612



613

Il primo tentativo, nell'arco del secondo cinquantennio del secolo XX, può essere quello messo in atto a Nuoro a partire dalla fine degli anni Quaranta e che ha avuto vita breve. L'imprenditore Pietro Guiso Gallisai apre una manifattura di stoviglie (terraglia bianca mista a caolino) in località Biscollai, tentando lo sfruttamento dei materiali estratti dalle cave di proprietà, aperte nella vicina Orani. A seguire l'avvio della fabbrica sono stati chiamati anche tecnici tedeschi, ma ugualmente l'attività non ha avuto fortuna.

Importante, ad Assemini, il lavoro della ditta "Vincenzo Farci e Figli" compiuto a metà degli anni Cinquanta, per le cui vicende si rimanda ad altro saggio di questa pubblicazione.[20]

Nasce invece ad Olbia nel 1963 Cerasarda, piccola industria in grado di rispondere alle particolari esigenze dei nuovi insediamenti, sia nei caratteri artistici, sia nelle quantità. Ad impostare la fabbrica viene chiamato il ceramista francese Robert Picault, collaboratore di Pablo Picasso a Madoura, presso Vallauris sulla Costa Azzurra. Con lui nasce lo "stile Cerasarda", perfettamente allineato al gusto dei nuovi destinatari delle ceramiche: omogeneità di caratteri, nei motivi decorativi ceramici o nelle forme, dovuta anche all'apporto degli stessi progettisti come gli architetti Jaques Couelle e Luigi Vietti. Dagli anni Ottanta firma altri contributi alle produzioni il fotografo Mario De Biasi, che bene interpreta lo stile anni Sessanta e Settanta di Cerasarda con il suo sole immaginario e le forme zoomorfe reinventate.

Nel 1978, un gruppo di giovani oristanesi fonda una cooperativa (proseguita sino a oggi pur con l'avvicendarsi dei componenti) che viene chiamata CMA (Ceramica Maestri d'Arte), sottolineatura di una qualifica acquisita da molti di essi in qualità di ex allievi dell'Istituto Statale d'Arte cittadino. L'intento è far rinascere la tradizione attraverso l'immissione di contenuti appresi con la conoscenza didattica. La produzione CMA, connotata inizialmente da una fitta e preziosa quanto debole decorazione, si orienta successivamente verso la semplificazione. Il gruppo di ceramisti, nel quale si registrano diversi avvicendamenti nel corso del tempo, è interamente volto alla realizzazione di stoviglie e oggetti d'uso, mettendo anche in produzione la grande ceramica, orgoglio dei figoli oristanesi, brocca della festa.

Un significativo esempio, più recente dei precedenti, fatto eccezionale per l'intera cultura sarda, in quanto interprete dell'aspirazione a valorizzare i caolini regionali quasi esclusivamente destinati all'esportazione, è costituito dalla nascita di Petra Sarda, azienda di lavorazione del grès, sorta nel comune di San Pantaleo a Nord di Olbia. Petra Sarda, costituita da un organico di soli tre elementi, ha una produzione di circa tremila pezzi all'anno, esclusivamente indirizzati ad una pressante richiesta che arriva da oltre Isola e in molta parte dall'estero. Ideatrice e animatrice è l'americana Anna Milliken Franchetti, che progetta personalmente i prototipi, talvolta chiedendo ad altri ceramisti delle proposte progettuali, come quelle dovute a Dodi Bortolotti.

Sempre a Olbia, nella prima metà degli anni Ottanta, nasce la Ceramica Corallina. Voluta da un imprenditore piemontese, committente di imponenti cantieri edili sulla costa chiamata *Corallina*, costui fa impiantare una fabbrica in grado di soddisfare dapprima il fabbisogno edilizio interno di piastrelle in monocottura, ottenendo risultati anche di ottima qualità. L'azienda, pur in buona salute (era anche impiantata in un'area favorevole per i trasporti), è stata chiusa alla fine degli anni Novanta in quanto legata ad altre fallimentari imprese della proprietà. I suoi macchinari sono stati acquistati e trasferiti in Nordafrica.

612-613. Gian Luigi Mele, *Variazioni del cilindro*,
anni Ottanta sec. XX
terracotta smaltata, rifinita al terzo fuoco,
ciascuno h 37 cm, Cala Gonone, collezione privata.

614. Italo Motroni, *Anfora*, 1980
terracotta smaltata, h 57 cm, Sassari, collezione privata.
Selezionata ed esposta, quest'opera ha partecipato al 38° Concorso Internazionale per la Ceramica di Faenza, svoltosi nel 1980.
Motroni aveva preso parte alla medesima manifestazione già nel 1966, con un pannello.



614



615

Note

1. È quanto si afferma anche nel cinegiornale edito nel 1959 – realizzato da Fiorenzo Serra con testi di Luca Pinna e Manlio Brigaglia – dal titolo *Artigianato e vita*, nel commentare in chiusura le immagini della I Mostra dell'Artigianato Sardo di Sassari del 1957.

2. M.U. Bigi 1959, p. 20.

3. Conversazione filmata a Nuoro la mattina del 19 dicembre 1998, presso la sede della Ilisso Edizioni, azienda committente. Intervistatore: Antonello Cuccu; operatore: Ignazio Figus; interventi fuori campo: Angelo Tilocca. Non sarà stato facile per Gavino Tilocca, nel tracciare un bilancio senile, constatare di essere stato più ceramista che scultore, avendo dedicato più tempo e probabilmente passione, certamente spinto da maggiore libertà e serenità, all'arte "minore" invece che a quella "maggiore".

4. La forte personalità di Tavolara, infatti, accentrando su di sé l'intero ventaglio di scelte legate alla comunicazione (grafica, allestimenti ecc.) e all'innovazione compositiva e formale dei manufatti (tessuto, cestineria, intaglio, ceramica ecc.), non intuì la necessità di dar vita a una "scuola" che formasse molteplici figure in grado di garantire la specificità delle varie declinazioni. Oggi lo stesso Tavolara, con la forte specializzazione dei settori e dei mercati, fallirebbe. L'ISOLA non poteva dunque mantenersi a lungo come un'istituzione affidata a un solo responsabile generale, anche se all'avvio questo era stato indispensabile. Anche in seguito si è adottata la prassi di nominare un generico direttore, spesso estraneo all'artigianato, coadiuvato da vari assistenti artistici le cui competenze non sono state certo quelle messe in campo da Tavolara. Inoltre, fatto oggi non trascurabile, è stato sottovalutato un elemento di primaria importanza: la cura dell'aspetto commerciale. L'esperienza conferma che chi si occupa con capacità dei contenuti culturali e della loro realizzazione non è egualmente spostabile sul fronte economico: competenze spesso antitetiche ma non inconciliabili. L'ISOLA di nuova fondazione dovrebbe quanto meno avere due teste complementari: economica e creativa.

5. Località della Costiera Amalfitana, oggi alla periferia ovest di Salerno, importante centro ceramico. Nioi ha più volte dichiarato di essere



616



617

venuto in contatto con questa tradizione ceramica attraverso cocci e manufatti frammentari rinvenuti in contesti subacquei.

6. M.U. Bigi 1959, p. 18.

7. M.U. Bigi 1959, p. 19.

8. Con il saggio *La civiltà di un popolo barbaro*, del 1924, è tra i primi a schierarsi apertamente in difesa dell'artigianato.

9. Cfr. in proposito il contributo di M.B. Annis, p. 160 in questo volume.

10. U. Badas, "Artigiani di Sardegna", in *Mostra dell'Artigianato di Sardegna*, catalogo, Galleria Bevilacqua La Masa, 16 luglio-9 agosto 1963, pp. 15-17. Badas qui descrive la nota immagine del figolo di Assemini (fig. 488).

11. M.U. Bigi 1959, pp. 19-20.

12. M.U. Bigi 1959, p. 19.

13. Figari vi ha anche realizzato un grande cartone a pastelli colorati (mai tradotto su tela) raffigurante *La Sagra di Sant'Efisio*, quale arredo per il grande salone centrale dell'edificio.

14. Nell'intervista già citata, Tilocca racconterà con dovizia di particolari di essere stato spinto, essendo egli "preciso" nel mantenere le promesse, da un suo assenso seguito a una richiesta dell'architetto amico Vico Mossa, a comprare il forno ceramico oltre che a dare finalmente sfogo a una curiosità latente, ma è chiaro che questo non è che il pretesto contingente.

15. Gavino Tilocca, nell'acquisto del forno elettrico, viene aiutato dall'ENAPI grazie all'interessamento di Badas col quale, essendo progettista in quel momento dell'erigendo "Palazzo" dell'Artigianato, intratteneva una stretta frequentazione.

16. Tilocca elabora due bozzetti, uno per la grande parete finale a est dell'edificio, l'altro per il sito attuale. Il primo, previsto in uno spazio più ampio, era naturalmente più completo anche se non avrà seguito.

17. M. Marini, M.L. Ferru 1990, scheda su P. Mele, p. 262.

18. Alla bottega Casu, una delle ultime a ricorrere alla fornace a legna, l'ISRE ha dedicato nel 2007 un documentario dal titolo *Brokkarios. Una famiglia di vasai*, le cui riprese sono cominciate nel 2000, per la regia di Ignazio Figus.

19. U. Angius, "Le argille", pp. 415-421 in questo volume.

20. I. Ruggeri, "Gli stovigliai di Assemini", pp. 311-319 in questo volume.



618



619



620

615. Salvatore Fois, *Coppia a cavallo*,
primi anni Settanta sec. XX
terracotta patinata, h 15,8 cm, Bosa, collezione privata.
Firmato in pasta, nel sottopancia: *Fois*.

616-617. Salvatore Fois, *Mamuthone*, anni Settanta sec. XX
terracotta patinata, h 19,2 cm, Bosa, collezione privata.

618. Giampaolo Mameli, *Toro*, 1988
bucchero, h 25 cm, San Sperate, collezione privata.

619. Raku (Maria Cristina Di Martino, Salvatore Farci),
Ciotola, anni Novanta sec. XX
terracotta ingobbiata, invetriata internamente,
Ø max 34,5 cm, Cagliari, collezione privata.

620. Massimo Boi, *Vassoio*, anni Novanta sec. XX
raku, Ø 27,5 cm, Nuoro, collezione privata.



621



622

621. Salvatore Cossu, *Gallina*, 2004
terracotta smaltata, h max 34,2 cm, Cagliari, collezione privata.

622. Pierpaolo Argiolas, *Anfora anulare*, anni Novanta sec. XX
terracotta, ossidi opacizzanti con cristallina, h 56 cm, Nuoro, collezione privata.
Inciso in pasta sulla base, esternamente: *Argiolas*.
Questo modello di borraccia, raro in Sardegna, era invece frequente in Calabria, dove, nella sua misura grande, veniva portato in campagna dai contadini, infilandovi il braccio e sospendendolo alla spalla. Esso è tuttavia diffuso anche nel Nordafrica. Nessuno però presentava il piedistallo, introdotto nell'Isola da Giovanni Sanna, intraprendente figolo oristanese, negli anni Sessanta.
L'anello di questa anfora è stato realizzato al tornio.

623. Valeria Tola, *Centrotavola rettangolare*, 2004
terra refrattaria smaltata e invetriata, 53,5 x 44,5 cm, Macomer, collezione privata.

624. Gianni Deidda, *Piatto "pizzo"*, 2007
terracotta ingobbiata, graffita e invetriata, Ø 61,3 cm, Assemini, collezione privata.

625. Ignazia Tinti, *Il cocchio di Sant'Efisio*, 1998
bisquit, lungh. 50 cm, Assemini, collezione privata.
Questo tema è stato per la prima volta affrontato da Tinti con la commissione da parte dell'ESIT (Ente Sardo Industrie Turistiche) di cinque esemplari del soggetto.



623



624



625



626

627

626-627. Terra Pintada (Robert e Giulia Carzedda, Simonetta Marongiu), *Sixteen*, 2006
portacandela, terracotta ingobbiata e smaltata con inserto metallico, 7 x 7 x 5 cm, Bitti, collezione privata.
Fa parte della collezione "Settanta".

628-632. Cerasarda, *Portacenere*, anni Novanta sec. XX
terracotta da stampo smaltata, rispettivamente 11,5 x 19, 10 x 10 e 17 x 13 cm, Olbia, collezione privata.



628



629



630



631



632



633



634

633. Margherita Pilloni, *Brugna*, 2007
terracotta ingobbiata e invetriata, h 29 cm,
Oristano, collezione privata.
Inciso sulla pancia, nell'ingobbio sottovetrina:
Margherita Pilloni.

634. CMA, *Brocca della festa*, anni Novanta sec. XX
terracotta con aggiunte plastiche e smaltata, h 41 cm,
Oristano, collezione privata.

635. Petra Sarda, *Set da tavola*, anni Novanta sec. XX
grès smaltato, lungh. vassoio 45 cm, San Pantaleo,
collezione privata.
Ciascun componente è marchiato in pasta alla base: *P.S.*



635



Ceramica e architettura

Antonella Camarda

Le testimonianze del rapporto tra ceramica e 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.[1] 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 e 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 di Sassari (1756), nella Beata Vergine di Monserrato a Barisardo[2] (metà del Settecento) e nella parrocchiale di Santa Maria ad Usini (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 (Padova 1916-Sassari 1971), nell'ambito di una ricerca sulle componenti identitarie dell'architettura sarda,[3] 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.[4]

636. Giuseppe Silecchia, *Fontana*, 1956 (particolare della fig. 639).

636

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[5] ma rapidamente scomparso.

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.[6] Di questo momento di grande sperimentazione tecnica e stilistica non resta praticamente traccia in Sardegna, pure raggiunta dal gusto Liberty.[7] 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,[8] ma maggiormente coerente rispetto ad altri realizzati nell'Isola.[9] 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.[10] Questa situazione permane ad inizio del Novecento, 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.[11] 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



637

come guida delle arti sorelle nel processo di rinnovamento.[12] 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 (Sassari 1885-Milano 1961)[13] che, nel suo *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».[14] Queste indicazioni si percepiscono all'ISIA[15] di Monza, nata come costola della Società Umanitaria[16] ed in breve portata su posizioni novecentiste, in cui si formano i sardi Salvatore Fancello (Dorgali 1916-Bregu Rapit 1941) e Costantino Nivola (Orani 1911-Long Island 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*.[17] 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.

Negli stessi anni Melkiorre Melis (Bosa 1889-Roma 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[18] 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,[19] oltre che le realizzazioni, a lui contemporanee, di Guido Gambone per la MACS.[20] 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 e al tempo stesso una pausa di riflessione. All'indomani del conflitto, i problemi della ricostruzione (materiale e 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 scala umana, secondo le necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo associato».[21] 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[22] 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.[23] 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 e di ceramica … Il rivestimento acquista, e fa acquistare all'architettura, nuovi valori – valori plastici».[24]

È fra questi due poli, intervento artistico e rivestimento, che il discorso tra ceramica e 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

637. *Casa Cugurra*, Sassari, 1906.
Particolare del corpo avanzato. Sottofinestra in piastrelle di gusto Liberty in terracotta smaltata.
Queste piastrelle sono chiaramente d'importazione.

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 rappresentare un delitto,[25] è una forma di comunicazione (con contenuti morali, civici o estetici) e l'arte decorativa si identifica con l'arte *tout court*.

Eugenio Tavolara (Sassari 1901-1963), artista, designer e artefice del rinnovamento dell'artigianato sardo nel dopoguerra, esemplifica al meglio questa tendenza.[26] Il rilievo *L'agricoltura*, commissionatogli per la sede centrale dell'Istituto di Credito Agrario per la Sardegna (ICAS)[27] 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.[28] 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,[29] 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 della vita comunitaria. Tra questi vi è uno degli edifici più interessanti dell'architettura in Sardegna dal periodo postbellico ad oggi, il Padiglione dell'Artigianato a Sassari. Realizzato da Ubaldo Badas nel 1956 e destinato ad accogliere le grandi mostre-mercato dell'ISOLA,[30] è la sede e il centro propulsore della rinascita dell'artigianato sardo negli anni Cinquanta. Badas, responsabile dell'ENAPI[31] 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».[32] 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».[33] 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,[34] 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 (Cagliari 1929), perfetto esempio di integrazione del manufatto artistico nell'architettura, è un lungo fregio che, collocato nella parte alta del fianco nord 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 dal 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 (Porto Azzurro 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,[35] 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,[36] 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[37] di Nuoro che, progettato nel 1957,[38] si dispiega lungo il fianco del colle Sant'Onofrio. L'idea che sottende la realizzazione



638

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 ecc.). Nei primi anni Sessanta Giuseppe 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)[39] o quella spagnola. Disinvoltamente collocati a garanzia del carattere "popolare" del finto paese, sostengono 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,[40] quella della Costa Smeralda.[41]

Difficile dare conto di tutti gli interventi di questo periodo, molto eterogenei per struttura, intenti e qualità. Tra i primi 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 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 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,[42] 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 nei primi anni 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,

638. Emilia Palomba, *L'Artigianato sardo*, 1956
terracotta smaltata, Sassari, Padiglione dell'Artigianato, fianco nord.

639. Giuseppe Silecchia, *Fontana*, 1956
terracotta smaltata, h 450 cm, Sassari, Padiglione dell'Artigianato, patio interno.

639





640

640. Gavino Tilocca, *L'Artigianato sardo*, 1957,
Sassari, Padiglione dell'Artigianato, ingresso principale.
L'altorilievo, oggi perduto e noto attraverso foto d'epoca, era costituito da uno sfondo rosso acceso realizzato con piccole tessere quadrate, nel quale enormi figure abitano uno spazio irreale in cui compiono le attività artigianali, assistite tra l'altro dal cinghiale che assurge al ruolo di nume tutelare della tradizione sarda.

641. Gavino Tilocca, *L'Artigianato sardo*, 1957, Sassari, Padiglione dell'Artigianato, ingresso principale (foto Marianne Sin-Pfältzer). L'altorilievo è oggi perduto.

come le belle acquasantiere e le lampade. Anche Tilocca si dedica alla ceramica "sacra", realizzando un altorilievo 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 (Bosa 1891-Urbania 1969)[43] e Maria Lai (Ulassai 1919).[44]

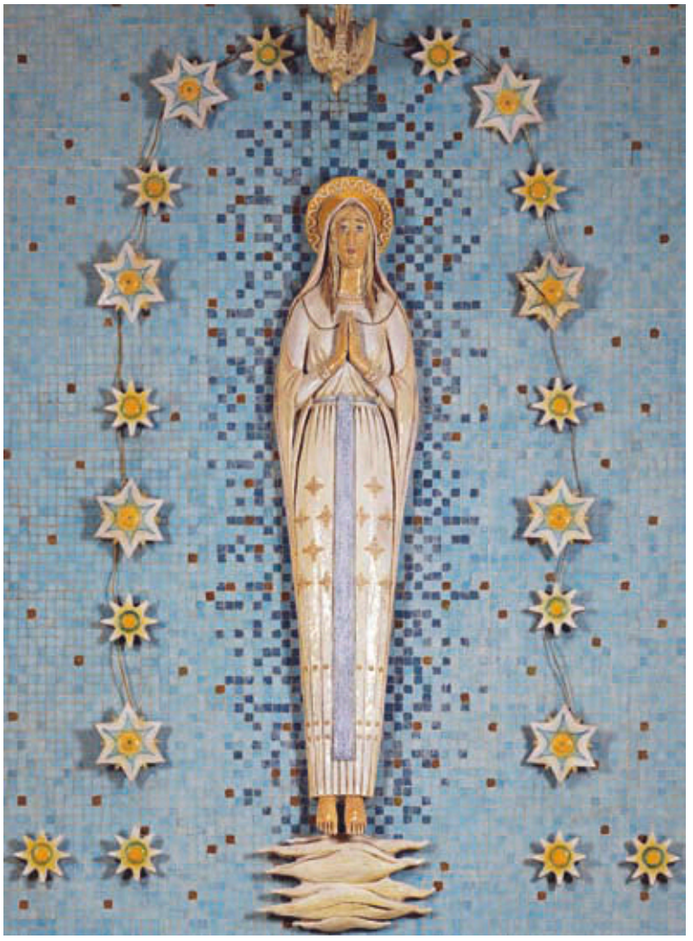
Elemento consueto del paesaggio sardo sono anche le stele con le Madonnine in ceramica che, collocate negli anni Cinquanta, è ancora facile scorgere nei pressi degli insediamenti rurali dell'ETFAS.[45] Realizzate da Silecchia su disegno di Tavolara, più che intervento estetico sul territorio volevano 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.[46]

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 rapporto, è lo sviluppo turistico iniziato in Sardegna negli anni Cinquanta.[47]

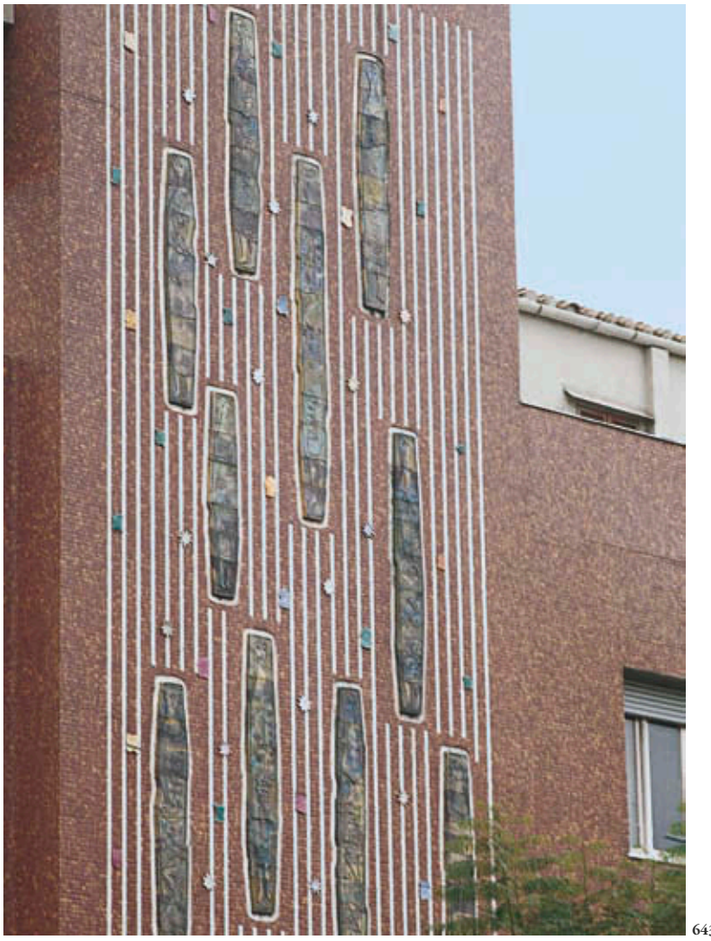
Il Consorzio Costa Smeralda, istituito nel 1963 per soddisfare una clientela facoltosa, in cerca di lusso e di



641



642



643

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.[48] 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 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.[49] 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 Gian Luigi 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

642. Giuseppe Silecchia, *Madonna*, 1956
ceramica smaltata, Fertilia, chiesa di San Marco.
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 dell’altare.

643. Giuseppe Silecchia, *Fregio decorativo*, fine anni Cinquanta sec. XX
terracotta smaltata, Cagliari, largo Carlo Felice (foto archivio Silecchia).
Il motivo che scandisce la superficie che accoglieva le formelle oggi non esiste più.

644



645



646



647



648



649



tendenza dei centri di grande tradizione ceramica a caratterizzarsi anche dal punto di vista urbanistico, sull'esempio, con le dovute proporzioni, di località come Albisola e Vietri sul Mare.
Dunque percorrendo le strade delle città e dei 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 dei 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 e 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.

644-649. Cerasarda, *Mattonelle*, prima metà anni Sessanta sec. XX terracotta smaltata, ciascuna 20 x 20 cm, Pfaffenhofen Ilm, Germania (foto Hannelore Lopez).

Note

1. 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.

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

3. Una ricerca portata avanti anche in altri campi.

4. 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.

5. 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.

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

7. 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.

8. 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.

9. Per esempio a Cagliari in via Oristano o in corso Vittorio Emanuele.

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

11. 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 1998, p. 334.

12. R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, Milano 1979, p. 20.

13. 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 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.

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

15. Istituto Superiore per le Industrie Artistiche, attivo dal 1922 al 1943.

16. 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.

17. Cfr. *Nivola Fancello Pintori* 2003.

18. Invero piuttosto decaduta a quel tempo.

19. Il più noto ceramista del movimento *Arts and Crafts*.

20. 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 2004, p. 93).

21. "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 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.

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

23. 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 nel 1950, il fregio per la sala del Teatro dei Satiri nel 1952 e la decorazione *Arca di Noè* per la Clinica Mandel nel 1954.

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

25. Secondo la definizione del celebre libello di Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen (Ornamento e delitto)*, del 1908.

26. Cfr. G. Altea, M. Magnani 1994, p. 129.

27. Oggi sede centrale del Banco di Sardegna.

28. G. Altea, M. Magnani 1994, p. 134.

29. 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).

30. Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano.

31. Ente Nazionale dell'Artigianato e delle Piccole Industrie.

32. F. Masala, *Architettura* cit., p. 262.

33. Cfr. G. Altea, M. Magnani 1994, p. 165.

34. Provengono infatti da Salerno, fabbricate dalla ditta D'Agostino.

35. G. Bertulu, A. Simon Mossa, "L'architetto", in F. Francioni, G. Marras, *Antonio Simon Mossa* cit., p. 554.

36. Realizzate da Giuseppe Silecchia.

37. Oggi Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

38. Ma aperto al pubblico solo nel 1976. Per le vicende del Museo vedi *Il Museo Etnografico di Nuoro* 1987.

39. Un esempio per tutti la suggestiva chiesa della Madonna dei Bagni a Deruta.

40. 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.

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

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

43. Cfr. M. Marini, M.L. Ferru 1997.

44. Maria Lai realizza una Via Crucis per la chiesa di San Domenico a Cagliari, opera dell'architetto Raffaello Fagnoni. Le formelle, di cui dà notizia in toni entusiastici la stampa locale (V. Fiori, "Maria Lai scultrice e pittrice", in *Il Convegno*, a. 9, n. 7, Cagliari, 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.

45. 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.

46. 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).

47. 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.

48. 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).

49. 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.



Le argille

Umberto Angius

Premessa

Esaminate con la "chiave di lettura" delle Scienze Naturali, le argille e le formazioni derivate testimoniano da almeno 3,5 miliardi di anni la storia evolutiva del nostro pianeta (consolidatosi circa 4 miliardi di anni fa).

Sono rocce che, costituendo una parte preponderante della crosta terrestre, svolgono un ruolo di vitale importanza per l'uomo e per gli ecosistemi. L'estrema diffusione, versatilità ed abbondanza le rende facilmente utilizzabili, per questo sono state fondamentali nello sviluppo delle civiltà.

Ogni campo dell'attività umana è interessato dalle applicazioni tecnologiche delle argille (costruzioni, oggettistica, ceramica, arti decorative, medicina ecc.). Non c'è nessuno al mondo che non conosca almeno alcuni degli usi più comuni di queste "terre" particolari.

Le brevi note che seguono trattano, in termini divulgativi, dei materiali argillosi impiegati nella produzione ceramica, intesa come attività in grado di creare artificialmente oggetti dalle forme e dagli usi più disparati, utilizzando argille foggiate a temperatura ambiente e consolidate a caldo, fino ad assumere un aspetto lapideo artificiale (simile alla pietra).

Cos'è un'argilla?

La parola "argilla" indica principalmente lo stato fisico di una roccia (la granulometria), lasciandone indefinita la natura (origine, chimismo e composizione mineralogica). Per questo motivo non esiste tanto "l'argilla", quanto la "condizione argillosa" in cui possono trovarsi una o più sostanze minerali. Questi materiali hanno una granulometria estremamente fine (< 0,06 mm) e sono il prodotto di molteplici processi: disgregazione, alterazione, trasporto, deposizione e litificazione dei sedimenti di una o più rocce primigenie. L'insieme di queste azioni (diagenesi) vede implicati fenomeni fisici (temperatura, abrasione, pressione ecc.), chimici (piogge acide, carsismo ecc.) e biologici (licheni, muschi, alghe ecc.), che sinergicamente determinano lo stato argilloso, in tempi generalmente non inferiori alle decine di migliaia di anni.

Le "fasi argillose" sono quindi conseguenti alla trasformazione chimico-fisica della "roccia madre", anche attraverso adsorbimenti e scambi ionici con altre sostanze.

Le argille sono presenti – in concentrazioni variabili – in ogni ambito della superficie terrestre (suoli; rocce; fondali fluviali, lacustri, marini).

Le rocce classificabili come argille sono sempre caratterizzate da un'accentuata compattazione naturale dei singoli clasti (sotto altri sedimenti e/o formazioni geologiche), che si rivela reversibile mediante semplici azioni meccaniche (abrasione, schiacciamento, trizionatura) eseguibili a secco o in presenza d'acqua. L'azione meccanica dell'acqua può dar luogo ad infiniti rimaneggiamenti (naturali o artificiali) delle argille. I granuli vengono trasportati in sospensione dalla corrente e, in presenza di particolari condizioni chimico-fisiche delle acque, formano dei grumi (micelle) che precipitano e sedimentano più facilmente delle singole particelle (fenomeno della flocculazione).

Dal punto di vista mineralogico le argille sono costituite quasi esclusivamente da fillosilicati (letteralmente, silicati a forma di foglia), prodotti dall'alterazione di altri silicati, che assumono una tessitura parallela alla stratificazione – ossia all'orientazione preferenziale delle fasi cristalline.

Le frazioni più grossolane (sempre dell'ordine dei millesimi di millimetro) possono contenere quarzo, feldspato, miche ecc., inclusi nei cicli di sedimentazione o testimoni residuali della roccia madre.

I cristalli dei minerali sono strutturati per aggiunta di atomi, secondo un modello geometrico regolare che forma una serie di celle unitarie. Tali unità, definite tridimensionalmente nello spazio, rappresentano il reticolo cristallino, che caratterizza ogni sostanza chimica cristallina. La stessa sostanza può però presentarsi in diverse forme (polimorfismo cristallino). Quest'aspetto

650. Terra argillosa superficiale con presenza di radici e altre componenti organiche, Bitti.
Da questa tipologia di materiali, con semplici lavaggi e filtrature o setacciature a secco, eliminando le componenti organiche e minerali più grossolane, si può ottenere un'argilla a strati misti carbonatico-magnesiaca, ricca in ossidi coloranti (prevalentemente di ferro), adatta alla fabbricazione di terrecotte (otri, brocche, stoviglie) o di mattoni (laterizi). Materiali argillosi similari venivano utilizzati soprattutto in tempi arcaici, quando non era sostenibile un lungo trasporto della materia prima e ci si doveva adattare a ciò che offriva il territorio circostante.

650



651



652

651. Miniera di Funtanamela, Laconi, argilla scavata e rimaneggiata, accumulata sopra la formazione carbonatica, con *touvenant* argilloso di riporto alla base.
Da questa miniera venivano estratte diverse tipologie di argille illitico-caolinitiche "chiare", a contenuto in allumina variabile, dalle più "magre" alle più "grasse" e refrattarie.

652. Miniera di Funtanamela, Laconi, particolare dell'argilla scavata rimaneggiata, con evidenti grossolani elementi carboniosi provenienti dai livelli di stratificazione immediatamente sottostanti alla spessa formazione carbonatica ("tacchi" del Sarcidano).

riveste una notevole importanza nelle applicazioni ceramiche delle argille, perché le varie forme sono stabili a diversi intervalli di temperatura.
I minerali argillosi sono prevalentemente composti da silicati idrati di alluminio e magnesio la cui formula chimica di base, estendibile a innumerevoli varianti, è: $Al_2.SiO_2.2H_2O$. La maggior parte delle argille di uso comune deriva dal disfacimento e dall'alterazione dei feldspati – prevalentemente potassici. I feldspati – silicati di alluminio – sono un'importante componente delle rocce ignee o magmatiche (formatesi per cristallizzazione di un magma), costituenti circa il 95% della parte più esterna della superficie terrestre (15 km).

I minerali argillosi

Alla base di tutti i silicati vi è una struttura tetraedrica formata dalla combinazione del silicio con l'ossigeno con un catione di silicio al centro – ione a carica elettrica positiva – circondato da quattro atomi di ossigeno. I tetraedri sono collegati in anelli esagonali che uniti tra loro formano uno strato tetraedrico che può ripetersi indefinitamente.
Un altro strato ha come motivo strutturale degli ottaedri formati da cationi di alluminio al centro, circondati da due atomi di ossigeno e quattro ioni idrossido (OH). Anche gli ottaedri sono collegati e formano anelli esagonali, che uniti costituiscono uno strato ottaedrico.
Dalla sovrapposizione di strati tetraedrici e ottaedrici, legati tra loro da un comune ione O, si ottiene il motivo strutturale fondamentale dei fillosilicati, comunemente chiamato pacchetto. Questa è la struttura teorica della composizione di una pura argilla di silicati, ma in realtà le variazioni sono molteplici, perché silicio e alluminio possono essere sostituiti da altri elementi, come Mg^{2+}, Fe^{2+}, Fe^{3+}, Al^{3+}.
A seconda della combinazione delle strutture cristalline sopradescritte, i minerali argillosi formano:
– argille a due strati (caolinite, halloysite), composte da uno strato di tetraedri di silice ed uno strato di ottaedri di alluminio;
– argille a tre strati (smectite, vermiculite, illite), con uno strato di ottaedri di alluminio e due strati di tetraedri di silicio;
– argille a strati misti, rappresentate da un gruppo eterogeneo di minerali variamente miscelati, genericamente chiamati "strati misti", che vengono definiti con il nome dei due minerali predominanti: illite-smectite, illite-caolinite ecc.
Le argille più diffuse e di impiego comune, a seconda della predominanza dei minerali contenuti, sono caolinitiche, smectitiche, illitiche, cloritiche. Questi minerali, fillosilicati idrati di alluminio, magnesio e ferro, per la loro stabilità nelle condizioni superficiali della crosta terrestre, sono i silicati più diffusi. Possono contenere carbonati, solfuri, solfati, ossidi coloranti (di ferro, manganese, titanio), sostanze organiche e oligoelementi quali rame, stagno, mercurio, oro, argento, piombo, che ne

condizionano proprietà e reologia, specialmente in funzione della loro utilizzazione in ceramica. La struttura stratificata e le particolari capacità elettriche consentono un significativo assorbimento di altre molecole, mentre le superfici piatte e lamellari, aderendo tra loro come dei fogli di giornale bagnati, conferiscono compattezza. In presenza di congrue quantità d'acqua, la "piattezza" delle aggregazioni cristalline incrementa la plasticità, intesa come capacità di formare una massa modellabile, conservando la forma impressale. I diversi punti di vista professionali e l'interazione tra le complesse proprietà e caratteristiche chimico-fisiche dei minerali argillosi rendono impossibile una univoca definizione e classificazione delle argille.

Si dicono argille primarie (o residue) quelle che non hanno subito sostanziali dislocazioni rispetto alla roccia madre. Le argille secondarie si trovano invece in depositi distanti dalle rocce di origine, trasportate da fenomeni naturali come onde, correnti, vento, erosione ecc. Queste argille, più diffuse di quelle primarie, hanno una composizione complessa, con più tipi di minerali, granulometrie più fini ed un maggiore contenuto di sostanze carboniose (organiche). Si rinvengono in depositi marini, fluviali, lacustri, eolici e glaciali.

Le argille primarie sono le più pure; la tipologia detta caolino – dal cinese *kao-ling*, letteralmente "dossi di collina" – le rappresenta quasi tutte. Pare che in Cina abbiano cominciato ad usarle fin dal 1000 a.C.

Di regola, i minerali argillosi per impieghi ceramici non subiscono particolari processi di purificazione (tuttalpiù sono omogeneizzati meccanicamente). Ciò non è valido per i caolini che, generalmente, vengono commercializzati dopo aver subito uno o più trattamenti di arricchimento e/o depurazione.

Il caolino è la componente principale della ceramica a pasta bianca, in particolare della porcellana, l'espressione più alta dell'arte ceramica, introdotta avventurosamente in Europa nel Settecento. È inoltre fondamentale negli impasti per la fabbricazione del grès (piastrelle, oggettistica) e del *vitreous china* dei sanitari. Il minerale contenuto nell'argilla chiamata caolino è la caolinite. Avendo una composizione stabile ed inattaccabile dai reagenti naturali più diffusi, si presenta quasi pura. Dal punto di vista strutturale appartiene al gruppo a due strati T-O (tetraedrico-diottaedrico) – formula $(Al)_4(OH)_6Si_4O_{10}$. Si distingue per il motivo reticolare del doppio strato formato da un livello semplice di tetraedri SiO_4 con uno di ottaedri $Al_2(OH)_4$.

I legami tra i doppi strati sono rinforzati dai cosiddetti "ponti di ossidrile", che conferiscono a quest'argilla una certa tenacità.

Generalmente è bianca. Può però avere colorazioni vivaci e varie, dovute alla presenza di ossidi coloranti (Fe, Mn, Ti ecc.).

Il caolino si rinviene per lo più in depositi primari formati per alterazione dei più disparati tipi di rocce, dai graniti alle arenarie feldspatiche, dagli gneiss o da altre



653

argille. L'alterazione delle rocce madri può derivare da venute idrotermali (caolini sardi) o per interazione chimico-fisica con gli agenti atmosferici (depositi della Cechia). Si possono avere anche depositi secondari di caolino proveniente da un giacimento primario, eroso, trasportato e risedimentato. In questo caso il grado di purezza e il valore commerciale del materiale tendono ad aumentare. Questa argilla pregiata ha un'importanza rilevante in moltissimi processi industriali: ceramica – piastrelle, *vitreous china*, stoviglieria, porcellana (tecnica, d'uso domestico o artistica) –, carta, gomma, plastiche, farmaceutica, chimica.

I caolini utilizzati in ceramica non devono avere attitudine al rigonfiamento, mentre sono fattori positivi la resistenza a disperdersi in acqua, la debole capacità di scambio ionico, la buona refrattarietà alle alte temperature e la capacità di conservare una colorazione bianca o chiara, dopo cottura a 1200 °C.

Argille con alto grado di refrattarietà – resistenza alle alte temperature –, come le *flint-clay*, *ball-clay* ecc., costituite anch'esse prevalentemente da caolinite, si differenziano

653. Serrenti, roccia caolinitica inglobata nel detrito di frana, non lontano dalla formazione principale.
Il caolino è associato a rocce vulcaniche trachitico-liparitiche.
I costituenti mineralogici principali sono caolinite, quarzo, montmorillonite, illite e feldspati, residui del processo di alterazione della roccia madre. Diffuse infiltrazioni di ossidi di ferro (limonite ed ematite) caratterizzano la formazione mineralizzata.



654

dal caolino per la loro origine sedimentaria. Inoltre sono quasi sempre colorate (grigio-nerastro), hanno una frattura concoide e dopo l'esposizione agli agenti atmosferici si disgregano in clasti piuttosto grandi.
Si definiscono depositi caolinitici quelli che contengono uno o più minerali del gruppo della caolinite: la stessa caolinite, l'halloysite ("caolinite idrata"), la dikite e la nacrite. Vi sono depositi sedimentari, idrotermali e residuali. I primi sottintendono la dislocazione della roccia primigenia attraverso corsi d'acqua, fino ad un bacino di sedimentazione, con relativa selezione granulometrica e processi di costipazione e diagenesi. Quelli idrotermali comprendono rocce vulcaniche o intrusive, che a seguito della circolazione di fluidi di varia natura, composizione e temperatura, sono interessate da processi di argillificazione. I depositi residuali si formano per effetto di azioni meteoriche (processo di *weathering*), preferenzialmente in ambienti caldo-umidi, in presenza di sostanze acide nel suolo.
Oltre ai giacimenti cinesi, conosciuti e sfruttati da millenni, altri importanti depositi di caolino residuale si trovano nella Carolina del Nord (USA), in Cornovaglia (la famosa *china clay* inglese), in Germania (Zettlist) e nell'attuale Repubblica Ceca (Karlsbad).
In Italia la maggior parte degli adunamenti caolinitici hanno origine idrotermale, legata a manifestazioni vulcaniche. Si distinguono i caolini piemontesi (Biella, Gattinara, Masserano, Bozzolo) e veneti ("caolino del Tretto", Schio). I caolini di Schio (VC), arricchiti attraverso lavaggi, ciclonature ed ulteriori selezioni granulometriche, hanno raggiunto ottimi standard qualitativi. Durante l'autarchia, tra le due guerre mondiali, sono stati molto importanti per l'industria ceramica italiana (la produzione è cessata da decenni).

Argille caoliniche da grès e da porcellana in Sardegna
Nell'Isola sono state rinvenute e coltivate argille caoliniche a Furtei, Serrenti, Laconi, Mara e Romana. A causa delle modeste concentrazioni in caolinite, della presenza di minerali accessori ed altre sostanze inquinanti (quarzo, cristobalite, feldspati, ossidi coloranti, solfuri, carbonio ecc.), nessuno di questi caolini, usato tal quale, ha avuto significative applicazioni industriali in ceramica. Nei primi decenni a cavallo dell'ultimo conflitto mondiale, i caolini di Mara e Romana sono stati utilizzati soprattutto per la preparazione di cementi bianchi e di refrattari. Alcuni giacimenti possono vantare riserve per svariati milioni di tonnellate. Le mineralizzazioni di Mara, Romana, Tresnuraghes, Furtei, Serrenti sono legate a fenomeni di idrotermalismo che hanno alterato le preesistenti vulcaniti. In questi contesti si evidenziano vari gradi di trasformazione della roccia madre (prevalentemente trachi-andesite).
I minerali estraibili, commercializzati allo stato naturale (non trattati), a causa degli eccessivi costi di trasporto (gli utilizzatori si trovano nella Penisola), del modesto contenuto in allumina (ossido di alluminio -Al_2O_3-), dell'eccessivo tenore in feldspati, quarzo ("silice libera") e ossidi coloranti, sono da tempo andati "fuori mercato". Inoltre la presenza di cristobalite (una delle forme della silice, distinguibile dal quarzo per la struttura molto più aperta) risulta particolarmente penalizzante per gli impieghi nella moderna industria delle piastrelle, perché in fase di raffreddamento rapido può causare lesioni al manufatto.
Tra le situazioni sopra menzionate, con coltivazioni saltuarie, è ancora attiva la miniera "Castello di Bonvei" – SVIMISA S.p.A. Sestu –, situata nel comprensorio di Romana-Mara-Giave, nella Sardegna nord-occidentale.

I migliori caolini sono stati estratti a Laconi (miniere oggi esaurite o chiuse per le eccessive diseconomie). Vi sono molti giacimenti filoniformi (Capoterra, Sarroch, Domus de Maria) o legati a formazioni sabbiose (Florinas, Mores, Ardara), dai quali si possono ottenere produzioni di qualità con semplici processi di separazione e arricchimento (lavaggi, ciclonatura, decantazione).
A Florinas la Sardasilicati S.p.A. ricava con dei vantaggi economici una buona argilla caolinitica (ampiamente utilizzata dai piastrellifici del Sassolese, in provincia di Modena), grazie al fatto che i costi di processo sono coperti dalla commercializzazione della "ganga" silicea per vetro e ceramica, che costituisce il prodotto primario della miniera.

Smectiti: il gruppo delle smectiti comprende composti diversi, caratterizzati da una struttura con due strati tetraedrici Si-O tra i quali è contenuto uno strato ottaedrico Al-O (schema strutturale T-O-T).
I vari pacchetti T-O-T sono uniti gli uni agli altri tramite molecole d'acqua e ioni Na, K e Ca => Bentonite.
La formula tipo di una smectite è: $Al_2(OH)_2Si_4O_{10}$-nH_2O.
I tre strati sono disposti in modo tale che i vertici dei tetraedri risultano rivolti verso il centro dell'unità strutturale, formando un unico livello con gli ossigeni e gli ossidrili dello strato ottaedrico. Il legame tra le singole unità strutturali è molto debole e ciò consente l'interposizione di molecole d'acqua o di altra natura.
Bentonite: tra le argille smectiche è quella più importante. Il nome deriva da Fort Benton, nel Montana, USA. Si tratta di un'argilla costituita in prevalenza da montmorillonite (fu rinvenuta per la prima volta a Montmorillon, dipartimento di Viénne, Francia). Si tratta di una roccia con grana finissima, derivata principalmente da ceneri vulcaniche alterate dalla circolazione di fluidi idrotermali. È abbastanza diffusa. Le bentoniti possono trovarsi in terreni argillosi formatisi dal disfacimento di graniti o di rocce eruttive povere di silice (basiche). Hanno svariate possibilità d'impiego: ingegneria civile – impermeabilizzazione di bacini, diaframmi, trivellazioni, palificazioni –, carta, detergenza, agricoltura, enologia, mangimistica, fangoterapia, fonderia, lettiere, ceramica ecc. Il loro vastissimo mercato è controllato da grandi società multinazionali.
Importanti giacimenti si trovano in Nord America, Francia, Grecia. In Italia sono presenti in Puglia, Veneto, Lazio e in Sardegna, dove si coltivano le situazioni più consistenti e pregiate. Nell'Isola è possibile distinguere manifestazioni bentonitiche in quasi tutte le vulcaniti, ma i giacimenti di interesse industriale vengono coltivati esclusivamente nella Nurra, nel Sulcis e nel Sarcidano. In ceramica, le smectiti possono essere utilizzate solo marginalmente, per aumentare la plasticità dell'impasto e la resistenza meccanica a crudo del manufatto. In alcuni processi ceramici (piastrelle) il loro impiego può determinare un'eccessiva viscosità dell'impasto.



655

Illite: appartiene al gruppo cristallografico delle argille a tre strati T-O-T (tetraedrico-diottaedrico-tetraedrico) e non ha una formula definitiva che la può caratterizzare. Il nome deriva dallo Stato dell'Illinois, USA. È un minerale argilloso-micaceo simile alla montmorillonite, ha la stessa unità strutturale, con la differenza che gli ioni di silicio sono sempre parzialmente sostituiti da alluminio. Tale sostituzione permette l'ingresso di ioni potassio, che si posizionano tra un'unità strutturale e l'altra, al centro delle maglie esagonali. Possono essere considerate come "montmorilloniti con notevole assorbimento di potassio" o come "miche con rilevante perdita di potassio". Una formula esemplificativa può essere $KyAl_2(OH)_2(Si_4$-$yAly)O_{10}$.
L'illite non si trova mai pura in concentrazioni significative, ma sempre associata ad altri minerali argillosi. È presente nella maggior parte delle argille e si forma per alterazione delle miche e dei feldspati, in ambiente alcalino. Argille illitico-montmorillonitiche, illitico-cloritiche, illitico-caolinitiche sono massicciamente presenti negli impasti delle produzioni ceramiche più comuni (laterizi, terrecotte, piastrelle ecc.). A livello extranazionale, i grandi giacimenti di argille illitiche (prevalentemente di

654. Nurallao, Sarcidano, escavazione "a gradoni" delle argille illitico-caolinitiche sottostanti la formazione carbonatica dei "tacchi". Gli strati superiori sono più "grassi" (ricchi in allumina), quelli inferiori sono più siltosi (ricchi in silice) e "magri". Per motivi commerciali i diversi strati venivano variamente miscelati.

655. Nurallao, Sarcidano, particolare dello strato argilloso più plastico, a contenuto medio-alto in allumina. Utilizzato per decenni nella formulazione di impasti ceramici per mattoni refrattari, monocottura e grès ceramico (piastrelle). Questa argilla si presenta compatta, con scarsa presenza di inquinanti (solfuri, carbone, ecc.) e ossidi coloranti.

sedimentazione marina) sono numerosissimi. In Italia, le zone indiziate sono conosciute da millenni ed in tutto l'Appennino ed in parte delle Prealpi sono reperibili cave di queste argille.
Le tradizionali fonti di argille dell'industria emiliano-romagnola delle piastrelle, dislocate tra le successioni sedimentarie marine dell'Eocene-Miocene (da 54 a 5 milioni di anni fa), comprendono argille rosse plastiche illitiche-cloritiche (usate nella bicottura e nel grès rosso) ed argille chiare carbonatiche oligoceniche (da 5 a 1,8 milioni d'anni fa), utilizzate per la ceramica da rivestimento (monoporosa). Nell'Italia centrale vengono estratte da sedimenti pliocenici e pleistocenici "argille grigio-azzurre". Nel distretto dell'Impruneta (Firenze) per produrre il "cotto toscano" si utilizza un'argilla rossa locale del Cretaceo-Eocene (da 135 a 37 milioni di anni fa), denominata galestro o tegolina.

Argille refrattarie e da grès del Sarcidano
In considerazione del comportamento in cottura l'argilla viene suddivisa in tre gruppi: fusibile, vetrificabile e refrattaria. Quelle fusibili fondono bruscamente a temperature comprese tra 900-1000 °C, sono generalmente carbonatiche. Sono vetrificabili le illiti-montmorilloniti con punto di fusione tra 950-1100 °C. Le argille caoliniti-che o illitico-caolinitiche con punto di fusione oltre 1500 °C, richiedendo temperature non raggiungibili dalle antiche fornaci, hanno avuto applicazioni specifiche solo in tempi moderni col nome di "argille refrattarie" e vengono massicciamente utilizzate nella fabbricazione di grès, terraglia o cottoforte. In una vasta area della Sardegna centrale (Sarcidano) e centro-orientale (Ogliastra), alla base delle successioni carbonatiche marine del Mesozoico che caratterizzano i cosiddetti "tacchi", sono stati rinvenuti, e talvolta coltivati selettivamente, vasti giacimenti di argille illitico-caolinitiche meglio note come "argille refrattarie del Sarcidano". Lo spessore di queste formazioni oscilla da 2 a 18 metri, con alternanza di livelli siltoso-arenacei grigi e livelli caolinitico-illitici plastici da grigi a rossastri. Il tenore in minerali argillosi varia dal 40% degli strati più arenacei, al 90% di alcuni livelli molto plastici (chiamati dai minatori "panettone"). Il processo di sedimentazione che va dal Carbonifero medio al Trias ha dato luogo anche a depositi residuali lateritici, depositi alluvionali a ciottoli di quarzo molto puro con intercalazioni di caolino e/o di argille smettiche (bentonite). Il quarzo oscilla tra il 10 e il 35%. Purtroppo sono spesso presenti come minerali accessori, feldspati, miche, solfuri (pirite) e residui carboniosi e quasi sempre sono coperti da rocce carbonatiche compatte, spesse decine di metri. Gli alti costi collegati a questi fattori hanno determinato in tempi recenti la progressiva chiusura delle miniere. Negli anni 1930-70, un importante gruppo industriale di rilevanza internazionale (SANAC) ha ampiamente estratto la parte più ricca in allumina (30-50% di Al_2O_3) nelle concessioni di "Funtanamela" a Laconi (una delle più importanti d'Italia, non più attiva) e di "Pitzu Rubiu" a Nurallao (recentemente dismessa). Dall'unica miniera di rilievo ancora aperta, quella di "Funtana Piroi", in agro di Escalaplano – SVIMISA S.p.A. Sestu –, si estraggono argille utilizzate in alcuni impasti ceramici per la produzione di piastrelle, prevalentemente nel comprensorio di Sassuolo.

Argille a strati misti
Sono argille costituite da combinazioni complesse (regolari e irregolari) dei minerali già descritti, raramente la successione degli strati è regolare e periodica. Lo studio e la classificazione di queste argille è problematico a causa della loro estrema eterogeneità ed irregolarità reologica. Sono le più diffuse, nelle rocce sedimentarie e nei suoli. Assumono la loro denominazione in base ai principali costituenti: illiti-montmorilloniti, caoliniti-montmorilloniti, illiti-cloriti-montmorilloniti, cloriti-vermiculiti ecc. Appartengono a questa categoria molte delle argille a più basso valore commerciale, utilizzate per la fabbricazione delle cosiddette "terrecotte". Contengono sempre elevate quantità di ossido di ferro (6-14%). La componente plastica (40-50% del totale) è costituita principalmente da illite, montmorillonite e clorite mentre la caolinite è trascurabile. La parte non plastica è costituita da quarzo, scarsi feldspati, carbonati (prevalentemente calcite, dallo 0 al 30%). È spesso presente anche materiale carbonioso (fino al 3%). Il colore a crudo assume le varianti del grigio, verde-azzurro, rosso, giallo, mentre il colore del materiale cotto è determinato dalla natura dell'ossido di ferro e dalle sue reazioni con calcio e alluminio, che possono apportare colori più chiari di quelli dovuti alla sola presenza di ematite – Fe_2O_3 – o limonite – $FeO(OH)\cdot nH_2O$. Queste argille vengono impiegate nell'industria dei laterizi (mattoni, tegole), dell'oggettistica comune, prevalentemente non smaltata (vasi per fiori, brocche ecc.), delle pavimentazioni (cotto), di elementi architettonici, decorativi, artistici ecc.
Non è possibile citare in questa sede singoli giacimenti, tanto sono differenti e numerosi. Si ricorda solo che in Sardegna sono state aperte cave un po' ovunque (Campidano meridionale, Guspinese, Sarcidano, Ogliastra, Oristanese, agro di Siniscola, agro di Orosei, agro di Dorgali, Barigadu, Gallura, Sassarese ecc.), ma le situazioni coltivabili a fini industriali sono quelle comprese nelle Formazioni del Cixerri, di Ussana, di Samassi e nella zona tra Alghero e Porto Torres (cave di Canaglia). Queste cave alimentano nel Cagliaritano e nel Sassarese alcune industrie per la produzione di laterizi.

Consumo di argille di pregio in Sardegna
A livello industriale, attualmente vengono utilizzate argille di qualità esclusivamente in un piastrellificio del Guspinese che rappresenta ciò che resta di un'importante e articolata iniziativa a partecipazione pubblica, nata per riassorbire la disoccupazione derivante dalla chiusura della miniera di Montevecchio. Esauriti i contributi a fondo perduto, l'attività fu ceduta definitivamente

a privati, in uno stato pre-fallimentare. Solo pochi anni prima veniva indicata dai promotori come esempio di "verticalizzazione produttiva" (dalla materia prima al manufatto). L'insuccesso era facilmente prevedibile, perché i presupposti infrastrutturali, di mercato e culturali erano e rimangono inadeguati o inesistenti – viabilità, costi energetici, continuità territoriale, industrie e servizi collaterali, qualificazione del personale. Fino a circa dieci anni fa era in produzione un analogo stabilimento ad Olbia (privato). L'azienda esportava in tutta Europa e negli Stati Uniti, ma è fallita dopo quindici anni d'esercizio, lasciando 50 lavoratori a casa e le forniture di decine di piccole ditte locali insolute. Nel breve periodo in cui sono state in attività, ambedue le ceramiche (Ceramica Mediterranea di Guspini e Ceramica Corallina di Olbia) potevano utilizzare fino a 30.000 tonnellate/anno di argille sarde, divise tra "refrattarie" di Nurallao e di Escalaplano e fanghi caolinitici di Florinas.
A Olbia la Cerasarda, fondata nel 1963 dal principe Karim Aga Khan e recentemente acquisita dal gruppo Serenissima CIR S.p.A., Casalgrande (RE), produce piastrelle ed oggettistica artigianale di buon livello, ma non risulta che utilizzi materie prime locali, anche perché importa dalla Penisola il "biscotto" (ceramica già cotta, da smaltare e/o decorare) e l'argilla cruda preconfezionata.
Negli anni Settanta, vicino a Cagliari, si impiantò con cospicui contributi pubblici una fabbrica di piastrelle (monocottura). Usava prevalentemente materie prime locali, ma non ha mai lavorato a pieno regime e dopo alcuni anni ha chiuso. I ruderi delle infrastrutture sono ancora ben visibili sulla SS 131.
Salvo rare eccezioni (vasai di terrecotte non smaltate), gli artigiani della ceramica non usano più affinare le argille partendo dalla roccia o dalla terra grezza. Le argille da cottoforte e da grès vengono pressoché totalmente acquistate già pronte all'uso da aziende continentali specializzate.
Le produzioni industriali necessitano di uniformità ed omologazione del prodotto. Queste caratteristiche non sono compatibili con l'artigianato di pregio, che deve interpretare cultura e tradizioni regionali.
In Sardegna è possibile ed auspicabile che vengano recuperate al loro potenziale utilizzo artigianale le argille illitico-caolinitiche del Sarcidano, i caolini di Laconi e le altre materie prime ceramiche autoctone, ben conosciute sia in letteratura che nelle specifiche applicazioni.
In concomitanza con un razionale ripristino ambientale, potrebbe risultare conveniente, anche economicamente, recuperare parte dei giacimenti e delle discariche di cave e miniere dismesse, dalle quali venivano estratti materiali di buona qualità.
L'impiego di materie prime locali come elemento caratterizzante, insieme alla manualità e alla creatività dell'artigiano, conferirebbe ai manufatti un ulteriore apprezzabile valore aggiunto, capace di promuoverne l'uso anche oltre i confini regionali.

Possibile mercato delle argille locali disponibili

Nell'attuale contesto produttivo, il mercato interno di argille ceramiche di qualità è sostanzialmente inesistente, mentre quello extraregionale è sempre più limitato, a causa della concorrenza estera e per le insufficienti garanzie di fornitura che si possono offrire (da anni non si fa ricerca).
Nonostante la presenza di importanti giacimenti minerari, gli indirizzi politico-amministrativi della Regione lasciano poche possibilità alla ripresa delle produzioni, anche in presenza di adeguate garanzie di salvaguardia ambientale.
Nell'ambito del già citato recupero e della messa in sicurezza di cave e miniere dismesse varrebbe comunque la pena di verificare la possibilità di fornire agli operatori locali (ceramisti artigiani e piccola industria) argille provenienti da coltivazioni marginali, finalizzate ad una riqualificazione ambientale.
La recente globalizzazione dei mercati ha notevolmente accresciuto la tendenza alla standardizzazione delle materie prime, uniformandole alle esigenze delle poche società multinazionali che controllano i mercati dei prodotti di più largo consumo (piastrelle, sanitari, stoviglieria).
Molti minerali del "vecchio mondo" non sono più coltivati perché troppo costosi rispetto a materie prime provenienti da Paesi dove mano d'opera, diritti umani e gestione del territorio sono assai poco valutati. Impedire ricerca e coltivazione di materie prime nelle nazioni "ricche", di lunga tradizione mineraria, con una moderna regolamentazione ed un efficiente controllo ambientale, è demagogico ed eticamente inammissibile. Questi atteggiamenti pseudo-ecologici lasciano irrisolti i nostri problemi e incentivano l'indiscriminato sfruttamento di risorse naturali in quella parte del mondo esclusa dal benessere, dove "controllo", "efficienza" e "diritto" sono ancora mere astrazioni. In quest'ambito l'ambientalismo, che raccoglie più consensi in Occidente, causa gli stessi danni della "cultura consumistica" che contesta ma li concentra altrove, lontano dai suoi fautori, che mai rinuncerebbero ai beni di consumo fabbricati con le materie prime del terzo e quarto mondo.
In Sardegna le miniere hanno formato operai, quadri e dirigenti, dando un'impulso decisivo all'affermarsi di una coscienza identitaria autonomistica, alla partecipazione politica, al progresso. Ricerca operativa e coltivazione di risorse minerarie sono spesso ostacolate da atteggiamenti pregiudiziali e aprioristici, da parte dei media e delle amministrazioni locali.
Nel rispetto delle norme ambientali per la tutela del territorio, l'attività estrattiva e l'indotto che ne consegue (piccola industria, artigianato, servizi) possono ancora costituire un orizzonte economico e culturale alternativo: la filosofia della ricerca, dell'intrapresa e del commercio, contrapposta a quella della sopravvivenza, dell'attesa, dell'isolamento difensivo.



Il settore della ceramica artistica in Sardegna. Problemi e opportunità

Sergio Lodde, Giovanni Sistu

Potenzialità di sviluppo e limiti delle produzioni tipiche

La valorizzazione delle produzioni tipiche, anche grazie alle sinergie sviluppabili con il settore turistico, è divenuta una parola d'ordine molto diffusa. Indubbiamente le potenzialità di sviluppo sono oggi superiori rispetto al passato per diversi motivi. In primo luogo negli anni recenti l'attenzione dei consumatori non locali per questo tipo di prodotti è cresciuta considerevolmente. I prodotti tipici soddisfano bisogni di diversificazione dei consumi, soprattutto alimentari, nonché di genuinità e qualità. La standardizzazione dei modelli di vita e dei prodotti di massa, unita ai timori dei consumatori per le sofisticazioni introdotte in alcuni di essi, ha accresciuto il bisogno di riconoscibilità dei prodotti e di informazione sulla loro origine. Hanno avuto importanza anche la maggiore mobilità della popolazione e lo sviluppo del turismo, stimolando l'interesse per culture diverse e per i prodotti a esse legati. L'interesse del consumatore-turista si rivolge soprattutto all'identità e tipicità dei beni. Vanno considerate inoltre la rivalutazione delle tradizioni locali collegata alla rinascita del localismo in molti aspetti della vita culturale, che ha favorito la riappropriazione della tradizione di appartenenza, ma anche di tradizioni diverse dalla propria e lo sviluppo di una coscienza ecologica che accresce la preferenza per il prodotto artigianale più naturale e genuino.

Infine la crescita del reddito e la maggiore disponibilità a pagare per consumi raffinati e per soddisfare bisogni differenziati hanno attenuato l'incidenza di quello che ha rappresentato finora il principale problema di competitività dei prodotti tipici: il prezzo elevato, dovuto alle tecnologie produttive prevalentemente artigianali e alle piccole dimensioni delle imprese. Il fattore di competitività più importante è divenuto quindi non tanto la riduzione dei costi, ma la capacità di soddisfare bisogni differenziati e qualitativamente sofisticati.

La differenziazione del prodotto può consentire una crescita, sia pure contenuta, di questi settori, anche indipendente da una trasformazione in senso industriale e un forte aumento nei volumi di produzione. Ciò può accadere perché un prodotto differenziato assicura all'impresa un certo potere di mercato che, al crescere del reddito, si traduce in una più sostenuta dinamica dei prezzi rispetto ai prodotti standardizzati. Il settore quindi cresce non tanto in termini di quantità fisiche prodotte quanto, piuttosto, in termini di fatturato, grazie all'aumento dei prezzi. In altri termini una strategia di nicchia non è necessariamente incompatibile con un certo dinamismo di questi settori, tuttavia attribuire ad essi un ruolo trainante nell'economia regionale, come talvolta si è cercato di fare, appare quantomeno azzardato.

Il ruolo ambiguo dell'innovazione tecnologica

È importante ribadire che la condizione essenziale di questa crescita è che il prodotto rimanga fortemente distinto e di qualità elevata. Deve essere capace di imporsi in segmenti di mercato di fascia medio alta e non essere facilmente sostituibile nelle preferenze dei consumatori, né facilmente imitabile dal punto di vista del *know how*.

In alcuni settori tale differenziazione è associata ad un forte radicamento nella tradizione produttiva locale che costituisce, di per sé, un fattore di diversificazione rispetto ad altre aree geografiche. Ma questo non è sempre vero. In altri casi la crescita e il successo sui mercati sono stati il risultato di un profondo processo innovativo, accompagnato da un quasi completo abbandono delle tecnologie tradizionali. Ciò è accaduto per esempio in Sardegna (ma non solo) nel settore enologico, dove mancava un *know how* produttivo tradizionale di qualità elevata. I successi di alcune imprese negli ultimi decenni sono chiaramente legati all'introduzione di *know how* importati dall'esterno. Questa trasformazione ha contribuito a migliorare significativamente la qualità del prodotto, che mantiene una certa specificità grazie a peculiarità di natura territoriale che permangono nonostante l'adozione di tecnologie produttive diffuse a livello internazionale.[1]

Il settore enologico rappresenta un caso molto particolare e un'esperienza difficilmente estendibile ad altre produzioni tipiche, tuttavia esiste qualche affinità con il settore della ceramica. Anche in questo caso infatti la tradizione produttiva locale è relativamente povera e si limita sostanzialmente ad oggetti in terracotta d'uso quotidiano. La produzione artistica attuale è il risultato di un processo storicamente recente di rinnovamento

656. Mostra dell'Artigianato, VIII Fiera Campionaria della Sardegna, Cagliari, 1956.

del design, guidato da alcuni artisti locali nella prima metà del secolo scorso che può quindi giocare in questo settore un ruolo più rilevante che in altri.
In molte altre produzioni tipiche l'innovazione tecnologica non è sempre un fattore di competitività o, comunque, non è sufficiente ad assicurarne un livello soddisfacente. La preservazione di molti aspetti del *know how* tradizionale è importante per il mantenimento della qualità e differenziazione del prodotto. Nel settore alimentare esistono vari esempi di prodotti le cui caratteristiche organolettiche si alterano in seguito all'uso di tecniche meccanizzate o di particolari forme di confezionamento.[2] In altri casi la meccanizzazione di alcune fasi produttive ha condotto a un riposizionamento del prodotto sul mercato, ponendolo in competizione con beni standardizzati a basso costo. I motivi sono due: la qualità e tipicità del prodotto, legata alla lavorazione a mano, ha risentito del cambiamento tecnologico, inoltre il *know how* è divenuto più facilmente imitabile, favorendo l'ingresso sul mercato di produttori industriali o di prodotti contraffatti.[3]
Ciò non significa che non vi debba essere innovazione in questi settori. Anche le produzioni più tradizionali hanno subito continue modifiche nel corso del tempo, riguardanti sia il prodotto che i processi produttivi. Un certo cambiamento tecnologico è necessario per migliorare le condizioni di lavoro, ridurre in qualche misura i costi e per rendere la produzione più flessibile e adattabile alle esigenze del mercato. Gli stessi prodotti hanno subito trasformazioni dando luogo a varianti del prodotto tradizionale o, più raramente, a veri e propri nuovi prodotti che mantengono, comunque, legami con la tradizione locale. La questione importante è che l'equilibrio fra tradizione e innovazione in questi settori è complesso e dà luogo a esiti differenti e non sempre prevedibili.

L'importanza del mercato

La possibilità di una crescita moderata in mercati di nicchia sembra suggerire che l'ampliamento dei mercati sia un problema secondario per le produzioni tipiche. In realtà non lo è affatto per vari motivi.
In primo luogo il mercato locale è di dimensioni molto limitate ed è, inoltre, scarsamente dinamico per motivi di saturazione. Al suo interno il prodotto è meno differenziato perché è conosciuto e usato da sempre e non rappresenta, pertanto, una novità, mentre su un mercato esterno la diversità della tradizione produttiva rispetto a quella locale rappresenta un importante fattore di differenziazione che risulta essere quindi una caratteristica non esclusivamente intrinseca del prodotto, ma dipende dal mercato in cui viene commerciato.
Anche sotto questo profilo si manifestano differenze fra i settori. Nel caso di alcune produzioni alimentari il problema della saturazione può assumere minore rilevanza. Si tratta di prodotti che vengono consumati abitualmente e possono avvantaggiarsi della fedeltà del consumatore locale. Le preferenze dei consumatori sono il risultato di un lungo processo di apprendimento sia individuale che culturale, grazie al quale il consumatore è in grado di apprezzare meglio sottili differenze qualitative in un prodotto culturalmente vicino rispetto a uno più lontano.[4] A parità di altre condizioni, il consumatore locale tende quindi a preferire il prodotto locale a quelli concorrenti di provenienza esterna ed è in grado di valutarne meglio il livello qualitativo.[5]
Le cose cambiano se consideriamo prodotti che vengono acquistati più raramente o addirittura una tantum. Rientrano in questa categoria gli oggetti di arredamento, tra i quali la ceramica, i gioielli ecc. Spesso i consumatori locali posseggono questi prodotti perché li hanno acquistati o ereditati in quanto parte del patrimonio familiare. La domanda locale è pertanto molto limitata.
La conclusione a cui portano le considerazioni precedenti è che, sebbene questi settori operino per loro natura in mercati di nicchia, in molti casi la nicchia non può coincidere con il mercato locale. È necessario quindi aprire sbocchi sui mercati esterni, dove la specificità dei prodotti è un fattore di competitività. Quando parliamo di mercati esterni intendiamo riferirci non solo a quelli geograficamente esterni al territorio regionale, ma anche a quello turistico.
Il problema di fondo è che la struttura produttiva è molto frammentata in un numero elevato di microimprese a carattere familiare, spesso costituite da un solo addetto. Imprese di questo tipo hanno grosse difficoltà a operare su mercati di grandi dimensioni o spazialmente distanti. Raramente possono destinare risorse specifiche, sia finanziarie che umane, alla soluzione dei problemi di commercializzazione. Anche se dispongono di un prodotto di qualità, devono farlo conoscere ai consumatori e i costi di marketing possono essere molto elevati. Inoltre hanno spesso a che fare con intermediari, come la grande distribuzione, dotati di un forte potere di mercato. Si crea così una tenaglia: a costi elevati non corrisponde una capacità di spuntare sul mercato prezzi sufficienti a coprirli, perché l'intermediario si appropria di buona parte del margine fra prezzo al consumo e costo di produzione. D'altra parte la grande distribuzione rappresenta una fetta talmente importante del mercato che non può essere trascurata, anche quando si tratta di prodotti di nicchia. In alcuni casi le difficoltà derivano da problemi di indivisibilità della domanda. Molto spesso una piccola impresa non è in grado di soddisfare da sola nemmeno commesse di entità relativamente limitata.[6]
Questi problemi possono essere risolti grazie a forme di cooperazione che permettano alle imprese di fronteggiare collettivamente mercati così impegnativi. Per esempio un marchio collettivo consente di ridurre i costi pubblicitari per ciascuna impresa e di accrescere la flessibilità dell'offerta, per il semplice motivo che più imprese, insieme, sono in grado di rispondere meglio di una sola alle mutevoli esigenze del mercato. Una strategia comune, inoltre, rafforza il potere di mercato nei confronti



657

degli intermediari commerciali. Purtroppo la cooperazione non è facile in questi settori, non tanto e non solo per le ben note ragioni di carattere socio-culturale, su cui molti studiosi si sono a lungo soffermati,[7] quanto per motivi legati a caratteristiche strutturali, come la frammentazione produttiva e la differenziazione dei prodotti.
Molte forme di cooperazione fra imprese sono possibili grazie all'esistenza di un centro di coordinamento, costituito in genere da una grande impresa. Tale funzione è essenziale sia nel coordinamento dell'attività produttiva che nella fase di penetrazione sui mercati esterni. È attraverso i contatti creati da queste imprese guida che le piccole imprese satelliti dei distretti industriali hanno potuto ampliare il proprio mercato e agire come un blocco compatto nei rapporti commerciali. In alcuni settori tradizionali la presenza di imprese di una certa dimensione – anche se non propriamente definibili come imprese guida – ha avuto un ruolo importante nel favorire la penetrazione su mercati non locali. In Sardegna questo è avvenuto nei settori del vino e dei formaggi, gli unici a vantare un'esperienza storica di esportazioni su mercati internazionali che, ancora oggi, rimane quasi esclusiva. In altre produzioni tipiche questo ruolo guida è molto debole o manca del tutto, favorendo la formazione di interessi contrapposti fra le imprese e di disincentivi alla cooperazione.
Se esistono significative differenze qualitative fra i prodotti di imprese diverse che operano all'interno di uno stesso marchio collettivo, si creano le condizioni per comportamenti opportunistici. Quando il mercato è locale il consumatore conosce il singolo produttore di qualità ed è in grado di distinguerlo dagli altri. Nel momento in cui il mercato si amplia la tracciabilità del prodotto diviene più difficile e il consumatore tende a identificarlo con il territorio d'origine e a valutarne la qualità sulla base delle informazioni che quest'ultimo convoglia. Il prodotto gode, in altri termini, di una reputazione collettiva che coinvolge tutte le imprese operanti in quel particolare territorio. Così l'impresa che produce beni di bassa qualità non è più individualmente sanzionabile dal mercato. Aumenta quindi l'incentivo per ogni impresa ad abbassare la qualità del prodotto (e i costi) senza ridurre il prezzo, sfruttando la reputazione collettiva associata al marchio ma, al tempo stesso, danneggiandola.
Ciò spiega in buona misura le difficoltà di cooperazione e la paura dei produttori che l'omologazione in un marchio collettivo oscuri la specificità e differenziazione qualitativa del proprio prodotto, esponendo l'impresa al rischio di essere coinvolta nella perdita di reputazione collettiva a causa del comportamento opportunistico di alcuni partner.

657. Laboratorio di Giovanni Sanna, Oristano, 1979
(foto Herman Geertman, archivio M.B. Annis).

Date queste difficoltà, il mercato turistico può rappresentare un'alternativa più facile. Indubbiamente si tratta di un mercato cruciale per le produzioni tipiche che, anche se non è sempre in grado di garantire una domanda sufficiente a sostenerne la crescita, presenta alcuni vantaggi non trascurabili. Esso è spazialmente "vicino", nel senso che può essere raggiunto con costi di trasporto e di marketing accessibili anche a imprese di dimensioni molto piccole che costituiscono, in questo senso, una sorta di prolungamento del mercato locale.
Per altri aspetti esso è simile a quello di esportazione. I turisti hanno preferenze legate alla cultura di appartenenza, esprimono quindi tipologie di domanda diverse da quella locale e vicine a quelle dei mercati dai quali provengono. Queste caratteristiche della domanda turistica hanno contribuito a stimolare l'innovazione di prodotto in alcuni settori.[8] Inoltre i turisti rappresentano un importante veicolo di marketing sui mercati dei paesi di provenienza e agiscono come un fattore di stimolo all'apertura verso i mercati esterni.
Tuttavia questo mercato non è esente da limiti. In una regione come la Sardegna, in cui le presenze turistiche sono concentrate in alcuni mesi dell'anno, la domanda ha un andamento fortemente stagionalizzato ed è, per lo stesso motivo, limitata dal punto di vista quantitativo.
Inoltre le caratteristiche del prodotto turistico della Sardegna, basato su una risorsa naturale non riproducibile, sono incompatibili con una crescita sostenuta delle presenze turistiche nel tempo.[9] È improbabile quindi che tale segmento, pur importante, possa sostituire completamente i mercati extra regionali.

La struttura del settore

L'analisi della struttura del settore della ceramica artistica è impresa non facile, poiché i dati ufficiali disponibili sulle imprese e gli addetti non raggiungono un livello di disaggregazione tale da consentire di isolare con precisione le produzioni artistiche all'interno del più ampio sottosettore dei prodotti in ceramica. Le fonti ufficiali sono due: i censimenti dell'industria effettuati dall'ISTAT e il database dell'Unioncamere Movimprese, che rileva con cadenza trimestrale il movimento anagrafico delle imprese, ovvero le iscrizioni e cancellazioni dal registro delle Camere di Commercio e le imprese attive (il database non fornisce dati sugli addetti). I dati provenienti da tali fonti si basano sulla classificazione ATECO[10] e permettono di individuare un comparto denominato "fabbricazione di prodotti in ceramica per usi domestici e ornamentali". Questo comparto non comprende esclusivamente imprese produttrici di manufatti della ceramica artistica in senso stretto.[11] Tuttavia è quello che maggiormente si avvicina alle produzioni qui esaminate.
La tabella A riporta l'andamento della popolazione delle imprese e degli addetti nel comparto menzionato fra il 1991 e il 2007. I dati fino al 2001 provengono dai censimenti dell'industria e dei servizi. La fonte dei valori relativi agli anni 2005 e 2007 è invece il database Movimprese. Le due serie non sono direttamente comparabili, tuttavia sono state riportate entrambe perché permettono, pur con le dovute cautele, di fare qualche considerazione sull'andamento del settore nel tempo. L'ultima indagine sul campo che fornisca dati specifici sul settore è stata condotta dall'ISOLA (Istituto Sardo di Organizzazione del Lavoro Artigiano) e risale al 1991. Confrontando i dati del censimento del 1991 con quelli risultanti dall'indagine menzionata è possibile verificare l'attendibilità dei dati qui riportati. Dall'indagine dell'ISOLA risultano 55 imprese attive nel settore della ceramica artistica contro le 67 rilevate dal censimento. Se si considera che il dato dell'ISOLA si riferisce al 1990 e si tiene conto anche dei normali errori di rilevazione, la differenza fra i due dati appare molto contenuta e non tale da alterare in modo sostanziale il quadro ricavabile dai censimenti.
Esiste infine un elenco di imprese nel sito *Artigianato-Sardegna*,[12] in base al quale la popolazione del settore consta attualmente di 60 imprese. Questo dato è probabilmente più vicino alla reale consistenza del comparto, ma è assolutamente non confrontabile con le altre serie, pertanto può essere utilizzato come fotografia dello stato attuale soprattutto in termini di distribuzione geografica (si veda più avanti il paragrafo dedicato alla geografia del tessuto produttivo) ma non permette alcuna analisi della dinamica nel tempo.
Il numero delle imprese censite è cresciuto significativamente tra il 1991 e il 2001. Nell'intero territorio regionale si passa da 67 a 103 imprese con un tasso di crescita del 53,7% nel decennio (si veda la tabella B). È interessante osservare che questa dinamica supera di gran lunga

	1991		1996		2001		2005	2007
	Imprese	Addetti	Imprese	Addetti	Imprese	Addetti	Imprese	Imprese
Cagliari	32	60	39	56	48	76	79	87
Nuoro	16	34	18	36	24	46	35	37
Oristano	7	11	10	19	8	11	13	13
Sassari	12	16	17	19	23	26	36	40
Sardegna	67	121	84	130	103	159	163	177
Italia	2505	9672	2859	8474	3047	8792		

Tab. A. Imprese e addetti nel settore della ceramica per usi domestici e ornamentali. Anni 1991, 1996, 2001 (*fonte: ISTAT, censimenti dell'industria*), 2005, 2007 (*fonte: UUCCIIAA; Movimprese*).

	Imprese			Addetti		
	1991-1996	1996-2001	1991-2001	1991-1996	1996-2001	1991-2001
Cagliari	21,9	23,1	50,0	-6,7	35,7	26,7
Nuoro	12,5	33,3	50,0	5,9	27,8	35,3
Oristano	42,9	-20,0	14,3	72,7	-42,1	0,0
Sassari	41,7	35,3	91,7	18,8	36,8	62,5
Sardegna	25,4	22,6	53,7	7,4	22,3	31,4
Italia	14,1	6,6	21,6	-12,4	3,8	-9,1

Tab. B. Tassi di crescita delle imprese e degli addetti. Anni 1991, 1996, 2001 (*fonte: ISTAT, censimenti dell'industria*).

quella registrata a livello nazionale, che risulta inferiore alla metà (21,6%). La differenza è più accentuata nel secondo quinquennio, in cui il tasso di crescita della popolazione di imprese subisce una netta contrazione (più che dimezzato) su base nazionale, mentre si riduce in misura assai più contenuta nel territorio regionale.
I dati di Movimprese sono molto interessanti sotto questo profilo. Si può osservare come il numero di imprese rilevate dalla Camera di Commercio sia nettamente maggiore rispetto al dato censuario,[13] ciò conferma che non si possono trarre informazioni attendibili dal confronto fra le due serie. Tuttavia la dinamica positiva registrata fra il 2005 e il 2007 mostra chiaramente che la crescita degli anni Novanta è proseguita negli anni più recenti e non si può escludere che si sia perfino rafforzata.
La divaricazione fra le dinamiche nazionale e regionale nello scorso decennio è più chiaramente percepibile nella figura A, in cui si fa uso di numeri indice che consentono una comparazione fra l'andamento nazionale e quello regionale. Se si pone uguale a 100 il valore del 1991, nel 2001 l'indice è pari a 154 per la Sardegna e ad appena 122 per l'Italia.
Ancora più divergente appare la dinamica degli addetti, che risulta negativa a livello nazionale (-9,1%) tra il 1991 e il 2001. Al contrario, in Sardegna, essa è nettamente positiva (31,4%).
I dati disponibili non consentono di fornire una spiegazione univoca delle differenze di comportamento delle imprese del settore nell'ambito regionale e nazionale. Tuttavia è possibile avanzare qualche ipotesi.
Secondo alcuni osservatori (per esempio l'Associazione città della ceramica e la Confederazione Nazionale Artigianato), a partire dagli anni Novanta nel settore della ceramica artistica ha avuto inizio una crisi che perdura tuttora. I dati censuari nazionali riflettono tale crisi, soprattutto per quanto riguarda la dinamica dell'occupazione e, in misura minore, con riferimento alla natalità delle imprese. L'impressione che si ricava è che si sia messo in moto un processo di ristrutturazione, che ha dato luogo a una contrazione dell'occupazione e a una riduzione della dimensione media delle imprese.

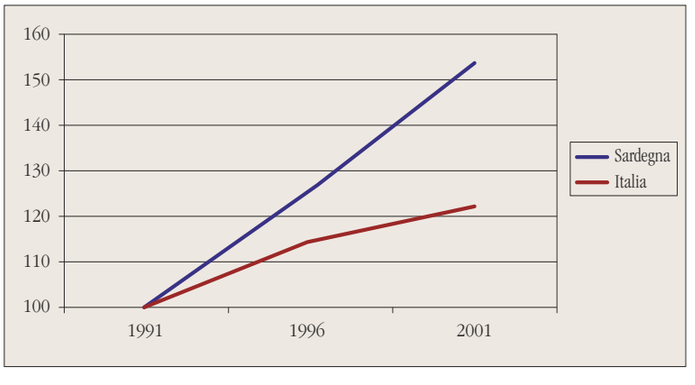


Fig. A. Dinamica della popolazione di imprese. Sardegna e Italia. Anni 1991, 1996, 2001. Numeri indici 1991=100 (*fonte: ISTAT, censimenti dell'industria*).

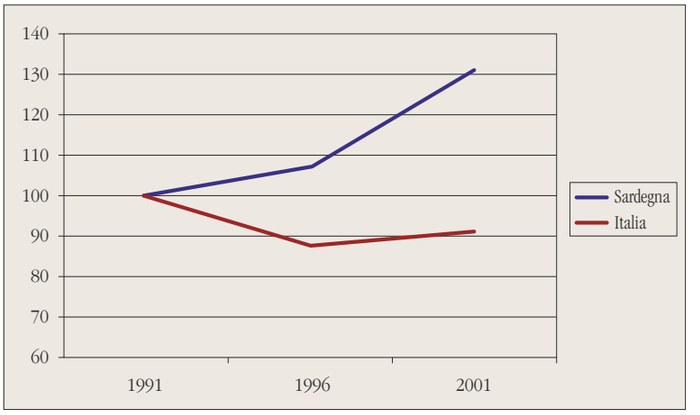


Fig. B. Dinamica degli addetti. Sardegna e Italia. Anni 1991, 1996, 2001 (*fonte: ISTAT, censimenti dell'industria*).

La tabella C mostra chiaramente questo processo a livello nazionale: la dimensione media delle imprese si riduce significativamente (circa il 25%) fra il 1991 e il 2001. Il fenomeno interessa anche il territorio regionale sia pure con intensità minore. In questo caso la spiegazione della differenza è abbastanza ovvia: in Sardegna la dimensione media di partenza era molto più piccola, pertanto i margini di ristrutturazione erano molto minori. Tuttavia, il fatto che la popolazione delle imprese sia cresciuta anche a livello nazionale fa ritenere che la crisi abbia colpito soprattutto imprese di dimensioni maggiori e abbia avuto, invece, effetti meno drammatici sulle imprese artigiane.

	1991	1996	2001
Cagliari	1,9	1,4	1,6
Nuoro	2,1	2,0	1,9
Oristano	1,6	1,9	1,4
Sassari	1,3	1,1	1,1
Totale Sardegna	1,8	1,5	1,5
Italia	3,9	3,0	2,9

Tab. C. Dimensione media delle imprese. Sardegna e Italia. Anni 1991, 1996, 2001 (*fonte: ISTAT, censimenti dell'industria*).

Una possibile interpretazione di questa dinamica è che le imprese di maggiori dimensioni, che hanno una produzione di tipo industriale (quindi più standardizzata e più facilmente imitabile), abbiano subito maggiormente gli effetti della competizione internazionale legata al processo di globalizzazione. Viceversa le strategie di nicchia delle micro imprese artigiane, basate su un prodotto fortemente differenziato e di qualità elevata, sembrano avere retto meglio alle sfide della globalizzazione. Questa interpretazione offre una possibile spiegazione del perché i segni della crisi siano molto meno percepibili a livello regionale. Presumibilmente la struttura produttiva imperniata soprattutto su micro imprese di nicchia ha avuto un ruolo positivo in questo senso.

	Finanziamenti agevolati	Totale finanziamenti artigiani	Incidenza % dei finanziamenti agevolati
Sardegna	427	1.090	39,2
Mezzogiorno (esclusa Sardegna)	533	6.910	7,1
Centro-Nord	2.350	46.000	5,2
Italia	3.310	54.000	6,1

Tab. D. Quota percentuale dei finanziamenti agevolati artigiani sul totale dei finanziamenti artigiani in Sardegna, Mezzogiorno e Italia nel 2004. Milioni di euro correnti (*fonte: Artigiancassa, Rapporto sul credito e sulla ricchezza finanziaria delle imprese artigiane, 2005*).

Nel caso sardo un altro fattore potrebbe avere rafforzato questa tendenza. Ci riferiamo al credito alle imprese artigiane e, in particolare, alla politica di incentivazione regionale. La tabella D riporta l'incidenza dei finanziamenti agevolati sul totale dei finanziamenti alle imprese artigiane in Sardegna, Mezzogiorno, Centro-Nord e Italia. Il dato, riferito al 2004, è tratto dal *Rapporto sul credito e sulla ricchezza finanziaria delle imprese artigiane*, redatto nel 2005 dall'Artigiancassa. Balza immediatamente agli occhi l'incidenza di gran lunga superiore dei finanziamenti agevolati in Sardegna rispetto alle altre aree. Il dato risulta circa 6 volte superiore alla media italiana e a quella delle altre regioni del Mezzogiorno.
Dalla figura C si può notare come nel 2000 si determini un vero e proprio salto nell'incidenza dei finanziamenti agevolati, che raddoppia in un solo anno passando dal 16% al 34%. Non è possibile disaggregare il dato per settore, tuttavia è lecito ipotizzare che l'andamento del fenomeno nel settore della ceramica non si discosti sostanzialmente dalla tendenza complessiva a livello regionale. È probabile che questa esplosione dei finanziamenti agevolati, conseguente all'approvazione della Legge Regionale del 1997 sulle "Provvidenze a favore dell'artigianato sardo", abbia influito significativamente sulla diversa dinamica delle imprese artigianali ceramiche in Sardegna rispetto al Mezzogiorno e all'Italia.

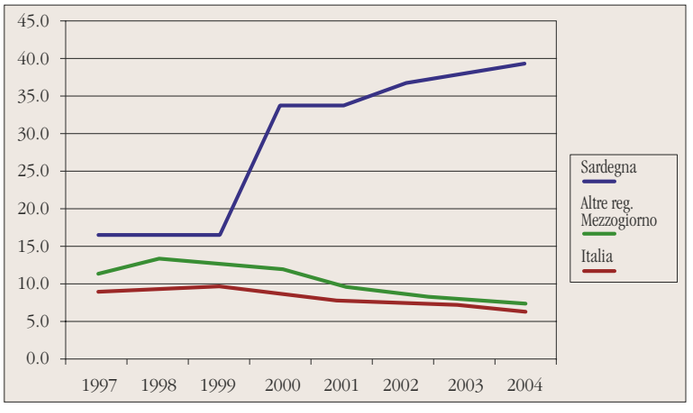


Fig. C. Incidenza percentuale dei finanziamenti agevolati su quelli totali alle imprese artigiane. Sardegna, altre regioni meridionali, Italia. Anni 1997-2004 (*fonte: Artigiancassa, Rapporto sul credito e sulla ricchezza finanziaria delle imprese artigiane, 2005*).

La geografia delle imprese

Le peculiari caratteristiche geologiche della Sardegna e la ricchezza dei giacimenti di argille hanno fatto sì che la produzione di ceramica in Sardegna abbia avuto origini antichissime, anche se non ha avuto da sempre uno stile tutto suo. Le localizzazioni storiche di questi giacimenti sono quelle dei bacini del Sarcidano, del Campidano meridionale, del Guspinese e del Sassarese. In particolare un valore industriale storico hanno avuto le argille refrattarie del Sarcidano, i cui maggiori giacimenti sono presenti fra Laconi, Nurallao e Escalaplano. Una delle loro caratteristiche principali è la forte azione legante, fondamentale per mantenere la forma del manufatto prima e durante la cottura. La loro lunga storia industriale legata all'industria metallurgica continua ancora con l'utilizzazione negli impasti ceramici per piastrelle, materia prima per il ricco distretto produttivo emiliano e per le più modeste esperienze regionali, fra Olbia, Guspini e Villacidro.
Viceversa, un ruolo economicamente meno rilevante, ma essenziale per l'evoluzione del sistema insediativo regionale, hanno avuto le argille per laterizi, concentrate nel Campidano meridionale, nel Guspinese e nel Sassarese, e oggi utilizzate da meno di dieci impianti distribuiti in prossimità dei giacimenti. Infine, un impatto residuale hanno i giacimenti di caolino del basso Logudoro, in passato largamente utilizzati per refrattari e ceramica fine.
Nella prima metà del Novecento, la creazione della prima Scuola d'Arte Applicata ad opera dello scultore Francesco Ciusa ha reso più evidenti le possibili relazioni fra disponibilità delle materie prime e sviluppo di laboratori di ceramica artistica, al di là della già esistente tradizione produttiva della ceramica comune.
Questa relazione si è andata consolidando nei decenni successivi, favorita anche dalle scelte localizzative di alcuni dei maggiori capiscuola (Francesco Ciusa ad Oristano, Federico Melis ad Assemini e poi a Cagliari, Ciriaco Piras a Dorgali), in modo da definire un sistema di micropolarità intorno ad Assemini, Siniscola, Dorgali e Sassari.
Come evidenziato in altra parte del volume, la successiva evoluzione del quadro produttivo è stata condizionata sia dalla capacità di adattamento alle esigenze del mercato, sia dall'intervento di azioni istituzionali volte a favorire il consolidamento del patrimonio di saperi.
In questo senso, un'importante modifica alla geografia e all'innovazione di prodotto è derivata dalla creazione della Cerasarda, "la Ceramica della Costa Smeralda", che inizia ad operare a Olbia nel 1963. Le lavorazioni, affinatesi con il miglioramento delle tecniche e con gli investimenti in macchinari modernissimi, consolidano ancora la filosofia della grande "bottega artigiana" ove la manualità, con la cura straordinaria nella rifinitura di ogni pezzo, è privilegiata.
Il modello Cerasarda, se da un lato avvia un importante percorso nella ricerca della qualità e dell'unicità della produzione, dall'altra apre la strada all'utilizzazione di materie prime e di semilavorati non di provenienza regionale.

Se le più recenti esperienze regionali nell'ambito della produzione industriale di piastrelle hanno puntato fortemente sulle materie prime locali, incontrando, viceversa, le maggiori difficoltà nel costo dell'energia e nell'assenza di sinergie fra competenze, proprie del distretto emiliano, nel caso della ceramica artistica le criticità appaiono rovesciate.
Il caso di Assemini può essere significativo in questo senso. Una delle due realtà sarde (con Oristano) facente parte dell'Associazione delle Città della Ceramica ha visto crescere il proprio ruolo nell'arco di tre generazioni di produttori, anche grazie alle innovazioni nelle forme e negli stili introdotte negli anni Cinquanta e Sessanta dalla collaborazione dei maestri ceramisti con artisti quali Ubaldo Badas, Eugenio Tavolara e Costantino Nivola. Di quella esperienza resta un segno profondo in molte produzioni, così come dell'incontro con le forme e le tecniche di Vietri sul Mare (Salerno) e di altre città di antica tradizione. La realtà odierna indica sedici produttori storici, in parte formatisi nelle scuole d'arte regionali, cui si associa il lento emergere di nuovi giovani artigiani, alcuni dei quali provengono dalle scuole d'arte del continente.
Da questo scenario deriva una tendenza all'innovazione modesta, limitata a pochi maestri, capaci di misurarsi anche con l'estrusione, e all'estro di qualche giovane. Prevale di conseguenza la logica del prezzo migliore possibile per produzioni fortemente legate alle singole botteghe. Una vetrina di grande importanza come il Centro della Ceramica Asseminese, visitato ogni anno da oltre diecimila persone, ospita creazioni di solo dieci delle botteghe storiche.
Nella stessa area, la progressiva rarefazione dell'attività formativa dell'ISOLA lascia spazi per nuove tipologie didattiche e la creazione di nuovi attrattori, come il piccolo Museo della Ceramica Italiana recentemente inaugurato. Iniziativa quest'ultima ancora più giustificata dalla netta prevalenza del mercato regionale come destinatario finale delle produzioni, seppure il buon successo ottenuto con la partecipazione a fiere e mercati nazionali, sponsorizzata dall'amministrazione comunale, abbia favorito l'avvio di nuove reti di vendita nazionali, che tuttavia necessitano di un'azione maggiormente sinergica fra i produttori.
La difficoltà a collaborare stabilmente si esprime anche con la mancata creazione di consorzi d'acquisto delle materie prime e dei macchinari: ogni produttore acquista sia modeste quantità di materie prime locali da raffinare sia pani d'argilla e altre materie prime provenienti dal continente e commercializzate da un unico punto vendita, presente nello stesso comune. Non diversamente l'acquisto dell'energia elettrica, che incide per il 35-40% sui costi totali e gode di agevolazioni regionali per circa un quinto del costo complessivo, non si realizza attraverso forme consortili, pure favorite dalla liberalizzazione del mercato.
Questo quadro pare esprimere una realtà comune a molte delle aree di produzione dell'Isola, prime fra tutte Dorgali e Oristano, anche laddove esistono significative esperienze di botteghe cooperative.
Ma qual è la geografia complessiva delle produzioni? In realtà possono scegliersi descrittori diversi e, tenuto conto della funzione crescente che vanno assumendo le diverse forme di marketing e di comunicazione telematica, risulta interessante confrontare la geografia ufficiale dei produttori, ricavabile dalle statistiche di Unioncamere aggiornate al 2007, con la geografia di una base di informazione visitabile in rete, quale il sito *ArtigianatoSardegna*, ripreso in alcuni dei siti più visti di promozione turistica della regione.
Giova ricordare che le aziende promosse dall'ISOLA, attraverso il proprio sito istituzionale, erano poco più di trenta, mentre il sito *ArtigianatoSardegna* comprende sessanta produttori ed il dato Unioncamere arriva a 177, seppure in quest'ultimo caso il livello di aggregazione della categoria ATECO 26.21 ricomprenda anche produzioni affini alla ceramica artistica.
L'incrocio fra le fonti riportate nelle figure D-E, seppure basato su un'informazione solo parzialmente confrontabile, fornisce comunque un quadro sufficientemente indicativo della geografia del comparto. La polarità di maggiore consistenza risulta essere ancora quella meridionale, che intorno ai centri trainanti di Cagliari e Assemini, vede la presenza di botteghe artigiane in almeno 14 altri centri. Confrontando i dati di Movimprese relativi al 2005 e al 2007 si può osservare una maggiore articolazione delle presenze nel Sulcis-Iglesiente, seppure con la prevalenza dei due centri capoluogo, e la persistenza di micropolarità nella Marmilla e nel Sarrabus.
Verso nord, nella provincia di Oristano, l'aggregazione ricomprende il comune capoluogo e altri cinque centri di prima e seconda cintura intorno ad esso. Ancora modeste, seppure interessanti, le presenze in Marmilla, nel Montiferru e nella Planargia.
Più equilibrata la configurazione del sistema produttivo nella provincia di Nuoro, equidistribuito fra il comune capoluogo, Dorgali e Siniscola, intorno ai quali gravitano altri centri delle Baronie e delle Barbagie. Interessante l'emergere di una serie di realtà puntuali in sei centri dell'Ogliastra e nel Marghine.
Infine, nelle province più settentrionali risultano ben individuabili il polo storico del comune di Sassari, intorno al quale si consolida la presenza di attività in altri otto centri, mentre restano più isolate le attività in Goceano. Viceversa, va ampliandosi il peso relativo delle realtà galluresi che, intorno al polo principale di Olbia, comprendono ormai altri dieci centri.
In sintesi si può notare come persistano e, in parte, si rafforzino le polarità storiche legate alle vecchie e nuove scuole d'arte, e come vadano emergendo realtà più prossime alle località trainanti del sistema turistico regionale.

Criticità e punti di forza

Il quadro che emerge dai dati rilevati è quello di un sistema di piccole o micro-imprese artigiane, molto spesso

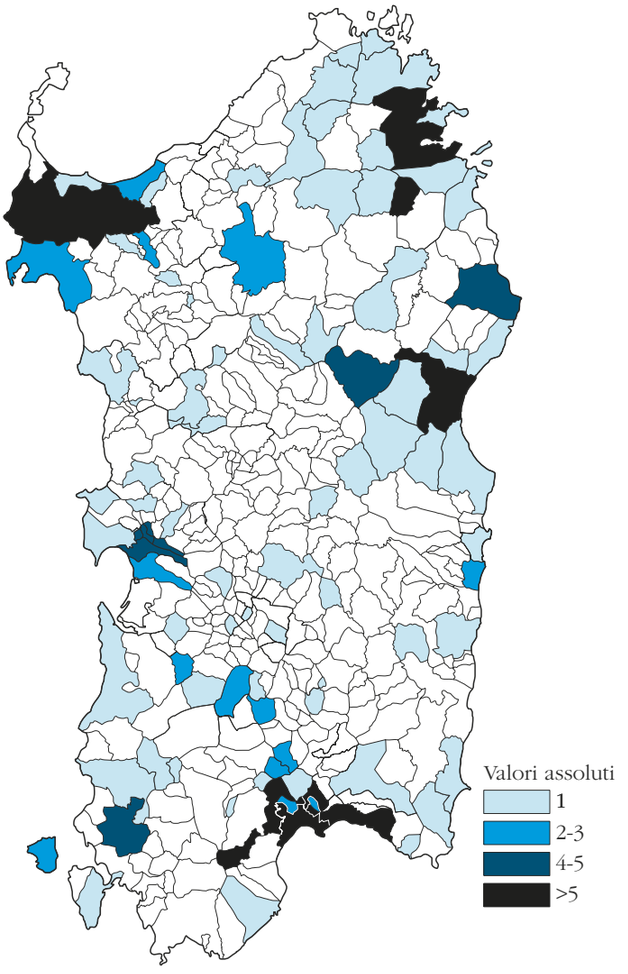


Fig. D. La geografia delle produzioni secondo Movimprese.

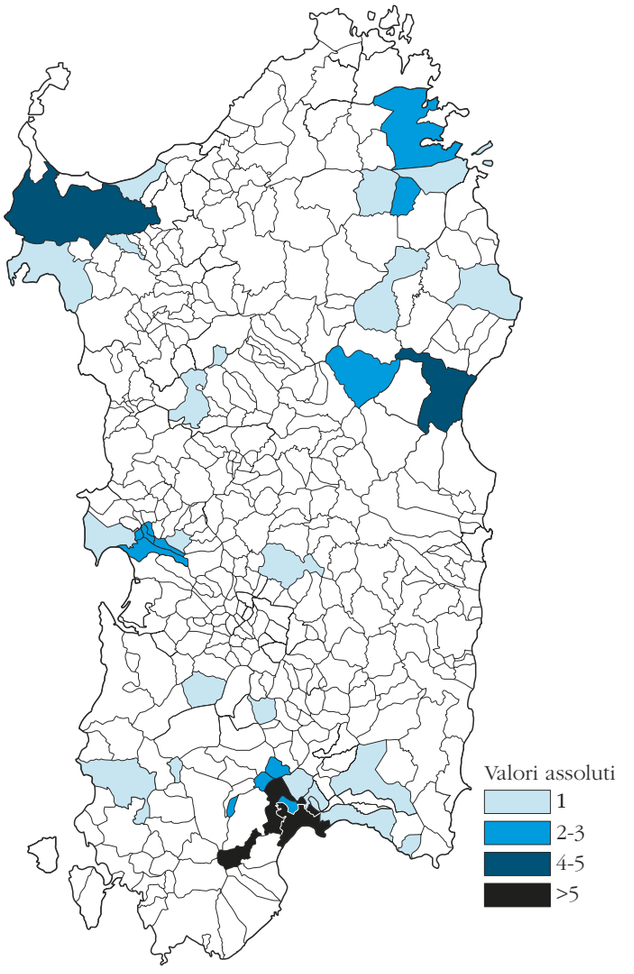


Fig. E. La geografia delle produzioni secondo *ArtigianatoSardegna*.

coincidenti con le famiglie, caratterizzate da forme organizzative molto semplificate e imperniate sulla figura dell'imprenditore factotum che accentra su di sé tutte le funzioni produttive, organizzative e commerciali. Le competenze manageriali sono minime e talvolta persino insufficienti a risolvere problemi gestionali di base. A ciò si aggiungono spesso difficoltà di accesso al credito che si traducono in una relativa scarsità di risorse finanziarie, da cui derivano limitate capacità di investimento, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti della commercializzazione e del marketing. I mercati di sbocco sono limitati a quello regionale e turistico, con una penetrazione minima su quello nazionale e internazionale. Nessuna di queste imprese (con la possibile eccezione della Cerasarda) ha mai attuato campagne pubblicitarie, né è in grado di destinare risorse umane e finanziarie alle attività di marketing. Normalmente non si servono di una rete distributiva ma provvedono direttamente alla consegna dei propri prodotti in alcuni punti vendita sul territorio regionale. L'atteggiamento verso il mercato è in genere passivo, esprimibile con la tendenza ad "essere comperati" piuttosto che ad andare a caccia dei compratori. L'attività promozionale si limita, nella maggior parte dei casi, alla partecipazione ad alcune fiere.

L'ampliamento dei mercati è reso difficile anche dalla scarsa disposizione delle imprese all'associazionismo consortile, che contribuirebbe certamente al superamento di alcuni ostacoli. Le difficoltà di collaborazione si manifestano anche nei confronti del mondo del laterizio e della ceramica industriale, in particolare in tema di materie prime, innovazione tecnologica e risparmio energetico ma anche di formazione professionale.
Un ulteriore limite è costituito dalla scarsa riconoscibilità del prodotto regionale. Nonostante le difficoltà di penetrazione nei mercati, prodotti come i tappeti, i coltelli o alcuni prodotti alimentari godono di una certa notorietà sul mercato turistico e nazionale grazie alla loro marcata caratterizzazione identitaria. Nel settore della ceramica artistica il prodotto risulta più difficilmente identificabile anche perché, come si è già avuto modo di osservare, le sue attuali caratteristiche sono solo in parte riconducibili ad una tradizione storicamente consolidata.
Tuttavia, nonostante le criticità appena descritte, il settore presenta potenzialità non trascurabili, soprattutto sul piano delle competenze produttive incorporate in alcune imprese. Il rinnovamento delle forme verificatosi nel secolo scorso, reso possibile dall'attività di alcuni artisti e scuole d'arte, ha favorito la formazione di un *know*

how diffuso di buon livello sotto il profilo della creatività nel design, che si riflette nell'elevata qualità di alcuni prodotti. Prova ne sia il fatto che, nonostante la generale flessione della domanda verificatasi nel settore a livello nazionale, alcune imprese regionali con prodotti di fascia *high end* hanno registrato una dinamica del fatturato abbastanza positiva.

Le politiche di intervento

Quantunque sia stato oggetto di minori attenzioni rispetto al tessile, quello della ceramica artistica rientra fra i settori dell'artigianato tipico seguiti nel passato dall'ISOLA. L'attività dell'Istituto si è concentrata da un lato su interventi miranti alla salvaguardia, al rinnovamento e alla diffusione dei saperi produttivi e, dall'altro, all'ampliamento delle opportunità di mercato.

Il primo obiettivo è stato perseguito mediante la creazione di Centri Pilota per la lavorazione della ceramica a cui sono attribuite funzioni di laboratori di produzione e di punti vendita.[14] L'ISOLA ha contribuito al miglioramento e alla diffusione delle competenze fornendo supporto tecnico-artistico all'attività produttiva delle cooperative, alle quali è affidata la gestione del centro, e organizzando corsi di formazione professionale. I Centri Pilota istituiti per la ceramica artistica sono soltanto 2 (contro gli 11 attivati per il settore della tessitura) situati ad Assemini (in fase di progressiva dismissione) e Oristano.

Soprattutto nella prima fase della sua attività l'Ente ha cercato di inserirsi nel processo di rinnovamento già in atto nel settore, promuovendo l'introduzione di innovazioni di design con la collaborazione di artisti e designer. In un settore privo di una tradizione produttiva di elevata qualità, in cui la raffinatezza del design è un importante fattore di competitività, questo approccio andava certamente nella giusta direzione.

Per quanto concerne l'ampliamento dei mercati l'Istituto si è impegnato sia in un'attività promozionale con la partecipazione a fiere e mostre, sia nella commercializzazione diretta attraverso cinque punti vendita nel territorio regionale, situati nei quattro capoluoghi di provincia e a Porto Cervo. Sotto questo profilo l'ISOLA ha svolto una funzione di vero e proprio intermediario commerciale nel senso che acquistava una parte della produzione delle imprese per poi rivenderla nei propri punti vendita. Gli effetti di questa politica sono ambivalenti. Da un lato essa ha rappresentato per le imprese un sostegno non indifferente, e ha consentito ad alcune di esse di permanere sul mercato anche in situazioni di forte contrazione della domanda. Dall'altro ha offerto uno sbocco garantito, favorendo la diffusione di atteggiamenti distorti e finendo, di fatto, per avere un effetto disincentivante rispetto all'apertura di canali commerciali diretti e alla creazione di strutture associative destinate alla commercializzazione.

L'esperienza dell'ISOLA può considerarsi ormai conclusa con la prevista costituzione dell'Agenzia Governativa Regionale Sardegna Promozione istituita dalla Legge regionale 11 maggio 2006, n. 4. Nelle intenzioni dell'attuale Giunta regionale tale agenzia dovrebbe riunire in sé le competenze relative alla promozione di tutte le attività produttive regionali: agricole, industriali, turistiche e artigianali.

La creazione dell'agenzia risponde a un'esigenza di coordinamento generale delle attività promozionali regionali, inoltre si accompagna, almeno nelle dichiarazioni ufficiali, a un mutamento di approccio ai problemi dell'artigianato. Viene enfatizzata la necessità di superare la logica assistenziale dell'esperienza precedente, lasciando maggiore spazio all'iniziativa spontanea dei produttori e limitando l'azione pubblica a interventi più generali e di contorno, quali azioni territoriali, di supporto al marketing e di salvaguardia della tradizione.

Nel luglio del 2007 è stato inoltre approvato dalla Giunta regionale il "Piano di azioni per l'artigianato artistico" che prevede uno stanziamento di 5 milioni di euro destinato a finanziare la realizzazione di un archivio digitale delle competenze, la Biennale dell'artigianato, la Fiera del Mediterraneo, la creazione di scuole civiche e la promozione di marchi di qualità per i prodotti artigianali.

Le linee di intervento della politica regionale relativamente ai settori dell'artigianato tipico si articolano nelle seguenti direttrici generali:

– informazione, sensibilizzazione e animazione;
– sostegno agli investimenti di singole imprese e alla creazione di reti aziendali;
– servizi alle imprese;
– innovazione tecnologica;
– formazione.

All'interno di queste direttrici generali sono incluse diverse misure per lo più di incentivazione finanziaria e, in qualche caso, consistenti nell'erogazione di servizi reali alle imprese. Si va dalla creazione di marchi di qualità all'incentivazione dello *start-up* di nuove imprese, dalla promozione di strutture associative con compiti di commercializzazione alla creazione di sistemi di monitoraggio, volti a mantenere le produzioni in linea con le esigenze della domanda.

Gli obiettivi che tali azioni si propongono sono abbastanza ambiziosi, probabilmente troppo, in rapporto alle risorse stanziate per conseguirli. La varietà degli obiettivi perseguiti è, in una certa misura, giustificata perché, come si è già osservato, i settori dell'artigianato tipico presentano esigenze non sempre omogenee. D'altro canto questo approccio si espone al rischio di produrre risultati insoddisfacenti, perché nessuno degli obiettivi prefissati viene perseguito con la necessaria determinazione e, soprattutto, con un'adeguata disponibilità di risorse finanziarie e umane. Meglio sarebbe stabilire alcune priorità da affrontare immediatamente, tra le quali sarebbe opportuno includere, a nostro giudizio, la questione delle reti associative fra le imprese e quella, strettamente legata, della commercializzazione sui mercati esterni. Mentre minore importanza ha, nell'immediato, il problema dello *start-up*, sia perché le barriere all'entrata in questi

settori sono molto basse sia perché, in assenza di una precedente azione promozionale, è difficile ipotizzare che i mercati presentino una dinamica compatibile con l'ingresso di nuove imprese.
Non si può inoltre fare a meno di rilevare come nella filosofia di fondo della politica regionale verso questi settori siano ancora presenti risvolti di stampo paternalistico, un tempo molto diffusi ma oggi, forse, meno comprensibili alla luce delle esperienze passate. L'idea sottostante è che le imprese non dispongono di competenze e abilità adeguate a muoversi con adeguata competitività sul mercato e devono essere quindi prese per mano e aiutate a conoscere meglio i mercati, le tecnologie e quant'altro un'impresa deve sapere per essere efficiente. Questo modo di vedere le cose ha qualche fondamento se si limita a oliare i meccanismi che favoriscono i contatti delle imprese fra loro, con i mercati o con le istituzioni dove si generano conoscenze tecnologiche, organizzative e commerciali rilevanti, ma rischia di perdere molto del suo senso quando pretende di rivelare alle imprese le giuste soluzioni per migliorare la propria efficienza. All'interno del pacchetto predisposto dall'amministrazione regionale alcune misure lasciano trasparire un atteggiamento del secondo tipo.
Per esempio, che cosa significa incentivare «l'acquisizione di servizi reali finalizzati alla realizzazione di un sistema di monitoraggio delle produzioni, affinché risultino in linea con le esigenze della domanda e quindi dei diversi mercati»? Si intende forse che le imprese dovrebbero essere messe in condizioni di giovarsi della consulenza di società di servizi capaci di monitorare il mercato e indicare alle imprese quali forme e motivi nel design dei vasi in ceramica sono preferiti dai consumatori? È lecito dubitare che esistano organismi in grado di svolgere questo ruolo, fornendo alle imprese informazioni migliori di quelle che esse stesse possono procurarsi attraverso il contatto diretto con il mercato. Peggio ancora se l'idea sottostante è che questa funzione possa essere svolta da una struttura pubblica creata ad hoc. Sotto questo profilo le strade percorse in passato sono lastricate di buone intenzioni e di altrettanti insuccessi.
Venendo ai problemi specifici della ceramica artistica, alcune misure potrebbero avere un impatto positivo. Per esempio, con riferimento all'innovazione tecnologica, l'enfasi sull'innovazione di prodotto e di design, piuttosto che su quella di processo, è certamente in linea con le esigenze del settore. Così come potrebbe dare qualche buon risultato l'idea di incentivare la creazione di un "sistema artistico sardo" attraverso reti di collegamento tra scuole delle belle arti, accademie, e artisti sardi. Nel caso della ceramica questo aspetto riveste particolare importanza per i motivi esposti in precedenza. In mancanza di connotazioni identitarie e di tipicità molto forti che contribuiscano a differenziarli e renderli riconoscibili sul mercato, la competitività dei prodotti della ceramica artistica sarda dipende in misura maggiore, rispetto ad altre aree più caratterizzate, dalla capacità di offrire un prodotto di elevata qualità e raffinatezza stilistica sul piano del design. Le esperienze passate di interazione fra imprese e artisti anche nel settore tessile non sono particolarmente confortanti sul piano dei risultati di mercato. Tuttavia quell'insuccesso può essere dovuto alla mancanza di connessioni fra innovazione e marketing; una maggiore integrazione e coordinamento fra le due strategie potrebbe migliorare le cose.
Apprezzabile è anche l'enfasi sulla necessità di stimolare la formazione di strutture associative e di marchi collettivi per la commercializzazione. Il problema della frammentazione dell'offerta e la debolezza che ne consegue per le imprese è un problema cruciale in tutti i settori dell'artigianato tipico, e quello della ceramica non fa eccezione. Tuttavia, anche in questo caso, i risultati possono essere molto diversi a seconda di come le strategie di intervento vengono realizzate. L'aspetto importante è che alla base di partenza devono esserci piccoli gruppi di imprese molto omogenee, soprattutto sotto il profilo della qualità del prodotto, altrimenti il rischio di comportamenti opportunistici (con le conseguenze descritte in precedenza) è molto elevato. Inoltre, se esiste un'impresa leader, l'affermazione di tale leadership deve essere favorita e non contrastata, poiché può rappresentare un elemento di coordinamento e di coesione importante.
Qualche dubbio suscita invece l'introduzione di incentivi finanziari per lo *start-up* di nuove imprese. L'idea che il motore dello sviluppo sia costituito nella maggior parte dei casi dalla nascita di nuove iniziative è fondamentalmente corretta ma, proprio per questo motivo, tende a essere applicata in modo acritico. In alcuni casi questa apparentemente ovvia verità va perlomeno discussa. In un mercato stagnante o in contrazione l'ingresso di nuove imprese non fa altro che accrescere le già notevoli difficoltà di quelle esistenti; inoltre fa aumentare la competizione fra le imprese locali e tende a far prevalere una tendenza a sopravvivere a scapito dei concorrenti. Tutto ciò può ridurre i già scarsi incentivi alla cooperazione e all'associazionismo che, a loro volta, sono fattori indispensabili per l'ampliamento dei mercati. Al momento attuale la priorità non è tanto la nascita di nuove imprese, quanto la crescita e il consolidamento di quelle esistenti attraverso l'espansione dei mercati.
Infine la politica della formazione va qualificata. Uno degli obiettivi dichiarati è quello di salvaguardare la trasmissione alle nuove generazioni delle tecniche tradizionali che rischiano di scomparire. Questo obiettivo può essere ritenuto meritorio in sé, indipendentemente da considerazioni di tipo economico (anche se nel settore della ceramica lo è forse meno che in altri) ma è indubbio che separare la sopravvivenza delle tecniche dal loro utilizzo produttivo ha il sapore di una sconfitta più che di una vittoria della cultura tradizionale. La trasmissione delle conoscenze tecniche tradizionali avviene spontaneamente all'interno delle imprese, se esiste una convenienza economica a portare avanti l'attività produttiva.

Se si ritiene che questo sia il modo più corretto di affrontare la questione, la formazione tecnica, pur rimanendo una delle linee di intervento da perseguire, va gestita con cautela perché, in una certa misura, è un altro modo di incentivare la nascita di nuove imprese con le conseguenze di cui si è detto. La vera priorità è la crescita della domanda e l'ampliamento del mercato. Assumono quindi maggiore rilevanza altri tipi di formazione di carattere gestionale e commerciale per i produttori già attivi che contribuiscano a migliorare la competitività delle imprese e a stimolarne l'apertura verso nuovi mercati. In questi campi le competenze all'interno delle imprese della ceramica artistica sono praticamente inesistenti, e c'è molto da fare per introdurre un minimo di capacità gestionali indispensabili non solo per la crescita, ma per la stessa sopravvivenza delle imprese.

Note

1. Anche se in questo caso non si può parlare di tipicità, la specificità locale del prodotto si mantiene grazie a fattori di tipi pedologico e geo-climatico che costituiscono quello che viene definito il *terroir* (S. Lodde, A. Sassu 2004).

2. Un esempio sono certi tipi di formaggi o conserve alimentari (F. de Casabianca 2001).

3. Si pensi all'uso dei telai meccanici nella produzione di tappeti. Esempi di imitazione da parte di produttori industriali non locali sono il limoncello e il liquore di mirto. Il primo originario di Capri è ormai prodotto in varie regioni italiane (tra cui la Sardegna), il secondo è attualmente prodotto dalla Stock di Trieste.

4. La scelta per il prodotto locale può derivare anche dal suo carattere "identitario", nel senso che il consumo diviene un elemento che concorre alla definizione della propria identità culturale (si veda P. Resta 2003).

5. La predilezione del consumatore per il prodotto locale può dipendere anche dalla possibilità di soddisfare preferenze molto specifiche. Un'importante fonte di vantaggio competitivo delle produzioni artigianali sul mercato locale è data infatti dalla flessibilità con cui l'impresa è in grado di soddisfare specifiche esigenze individuali grazie al contatto diretto con il consumatore.

6. Un problema del genere si è manifestato in Sardegna nel settore della produzione di miele: una grossa commessa giapponese non è andata a buon fine per l'impossibilità di coordinare i produttori e metterli in condizione di soddisfarla (M.G. Curreli, S. Lodde 2005).

7. Tutta la letteratura sullo sviluppo locale analizza a fondo questo aspetto. Si vedano tra gli altri: *Mercato e forze locali* 1987; G. Dei Ottati 1987; A. Bagnasco 1988; S. Brusco 1989.

8. La domanda turistica trasmette alle imprese informazioni sui gusti di consumatori diversi da quelli a cui sono avvezze. Nello stesso tempo il turista apprezza la tipicità dei prodotti e i loro legami con la cultura locale. Per questo motivo la domanda turistica può stimolare forme di innovazione di prodotto che integrano gusti e preferenze proprie dei mercati esterni con la tradizione produttiva locale. Si pensi all'evoluzione del design nella ceramica artistica o al miglioramento qualitativo di alcuni prodotti alimentari come i vini.

9. Si veda a questo proposito *L'ultima spiaggia* 2002.

10. La classificazione ATECO è lo schema di classificazione delle attività produttive utilizzato dall'ISTAT che costituisce un adattamento della Nomenclatura delle attività economiche creata dall'EUROSTAT.

11. Il comparto include le seguenti attività produttive: fabbricazione di vasellame e di altri articoli di uso domestico di ceramica; fabbricazione di statuette e di altri articoli ornamentali di ceramica; fabbricazione di ceramica artistica e tradizionale; fabbricazione di porcellane.

12. Il sito è curato dalla Carlo Delfino editore.

13. La non confrontabilità delle due serie appare immediatamente anche in base a un esame approssimativo dell'andamento temporale della serie censuaria, a giudicare dal quale riesce difficile ipotizzare che possa essersi verificato un aumento di circa il 60% nel numero delle imprese fra il 2001 e il 2005.

14. I Centri Pilota sono finanziati con contributi della Regione Autonoma della Sardegna e dell'Unione Europea.


658


659

658. *Salvadanaio*, Assemini, sec. XIX
terracotta, Ø 8,7 cm, Nuoro, collezione privata.

659. *Salvadanaio*, Assemini, anni Cinquanta sec. XX
terracotta invetriata, lungh. 18,5 cm, Nuoro, collezione privata.

Bibliografia

1550

S. Arquer, "Sardiniae brevis historia et descriptio", in S. Münster, *Cosmographia universalis*, Basilea 1550.

1580

G.F. Fara, *De rebus Sardois, liber primus*, Cagliari 1580.

1777

A. Lambert, *Raccolta di osservazioni curiose sopra la maniera di vivere, i costumi, gli usi e il carattere dei differenti popoli di Europa*, Venezia 1777.

1780

J. Fuos, *Nachrichten aus Sardinien von der gegenwärtigen. Verfassung dieser Insel*, Leipzig 1780; trad. it. di P. Gastaldi Millelire, *La Sardegna nel 1773-1776 descritta da un contemporaneo*, Cagliari 1899; riedito a cura di G. Angioni, *Notizie dalla Sardegna*, Nuoro 2000.

1792

M. Madao, *Dissertazioni storiche, apologetiche, critiche delle sarde antichità*, Cagliari 1792.

1802

D.A. Azuni, *Histoire géographique, politique et naturelle de la Sardaigne*, Paris 1802, voll. 2.

1805

G.M. Mameli de' Mannelli, *Le costituzioni di Eleonora giudicessa d'Arborea intitolate "Carta de Logu"*, Roma 1805.

1825

J.F. Mimaut, *Histoire de Sardaigne ou la Sardaigne ancienne et moderne, considerée dans ses lois, sa topographie, ses productions et ses moeurs*, Paris 1825, voll. 2.

1826

A. Della Marmora, *Voyage en Sardaigne*, Paris 1826; trad. it. di V. Martelli, *Viaggio in Sardegna*, Cagliari 1926-27.

1827

S. De Saint-Severin, *Souvenirs d'un séjour en Sardaigne pendant les années 1821 et 1822 ou notice sur cette île*, Lyon 1827.

1828

W.H. Smyth, *Sketch of the present state of the Island of Sardinia*, London 1828; trad. it. di T. Cardone, a cura di M. Brigaglia, *Relazione sull'isola di Sardegna*, Nuoro 1998.

1832

V. Porru, *Nou Dizionariu universali Sardu-Italianu*, Cagliari 1832; riedito a cura di M. Lőrinczi, Nuoro 2002.

1833

V. Angius, voci riguardanti la Sardegna, in G. Casalis, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, Torino 1833-56, voll. 31; riedito a cura di L. Carta, *Città e villaggi della Sardegna dell'Ottocento*, Nuoro 2006, voll. 3.

1837

Valery (A.C. Pasquin), *Voyages en Corse, à l'île d'Elbe et en Sardaigne*, Paris 1837; trad. it. e pref. di R. Carta Raspi, *Viaggio in Sardegna*, Cagliari 1931; trad. it. e cura di M.G. Longhi, *Viaggio in Sardegna*, Nuoro 1996.

1838

G.F. Fara [ms. 1586], *De Chorografia Sardiniae, Libri duo*, a cura di V. Angius, Cagliari 1838.

1841

B. Luciano, *Cenni sulla Sardegna: ovvero, usi, costumi, amministrazione, industria e prodotti dell'isola*, con 60 litografie, Torino 1841.

1842

G. Manno, *Storia moderna della Sardegna dall'anno 1773 al 1799*, tomi I-II, Torino 1842; riedito a cura di A. Mattone, con revisione bibliografica di T. Olivari, Nuoro 1998.

1849

J.W. Tyndale, *The Island of Sardinia, including pictures of the manners and customs of the Sardinians, and notes on the antiquities and modern objects of interest in the island: to which is added some account of the house of Savoy*, London 1849, voll. 3; trad. it. e cura di L. Artizzu, *L'isola di Sardegna*, Nuoro 2002, voll. 2.

1850

A. Bresciani, *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*, Napoli 1850, voll. 2; riedito a cura di B. Caltagirone, Nuoro 2001.

1851

G. Spano, *Vocabolariu Sardu-Italianu*, *Vocabolario Italiano-Sardo*, Cagliari 1851-52; riedito a cura di G. Paulis, Nuoro 1998, voll. 4.

1855

E. Delessert, *Six semaines dans l'île de Sardaigne*, Paris 1855.

1856

G. Torchiani, *L'isola di Sardegna e le sue naturali produzioni*, Sassari 1856.

1860

A. Della Marmora, *Itinéraire de l'Ile de Sardaigne, pour faire suite au Voyage en cette contrée*, Turin 1860, voll. 2; trad. it. e cura di M.G. Longhi, *Itinerario dell'isola di Sardegna*, Nuoro 1997, voll. 3.

1864

Prima Relazione sovra la statistica e l'andamento del commercio e delle industrie della provincia di Cagliari nel 1863, a cura della Camera di Commercio ed Arti di Cagliari, Cagliari 1864.

1865

A. Boullier, *L'île de Sardaigne, description, histoire, statistique, moeurs, état social*, Paris 1865.

1867

E. Domenech, *Bergers et bandits. Souvenirs d'un voyage en Sardaigne*, Paris 1867; trad. it. e pref. di R. Carta Raspi, *Pastori e banditi*, Cagliari 1930.

1869

F. Aventi, *Due mesi in Sardegna, escursione agraria fatta nella primavera del 1869*, Bologna 1869.

H. von Maltzan, *Reise auf der Insel Sardinien nebst einem Anhang über die phönicischen Inschriften Sardiniens*, Leipzig 1869; trad. it. di G. Prunas Tola, *Il Barone di Maltzan in Sardegna con un'appendice sulle iscrizioni fenicie dell'isola*, Milano 1886.

1871

Inaugurazione della officina ceramica, Cagliari 1871.

1872

Atti del comitato direttivo per l'Esposizione Sarda, Cagliari 1872.

1874

Atti del Comitato della Seconda Esposizione Sarda, Sassari 1874.

1877

C. Corbetta, *Sardegna e Corsica*, Milano 1877.

1879

C. Piccolpasso, *I tre libri dell'arte del vasajo*, Pesaro 1879.

1881

E. Vacca Odone, *Itinerario generale dell'isola di Sardegna*, Cagliari 1881.

1884

D. Lovisato, *Nota sopra le piccole industrie della Sardegna*, Torino 1884.

E. Roissard de Bellet, *La Sardaigne à vol d'oiseau en 1882, son histoire, ses moeurs, sa géologie, ses richesses métallifères et ses productions de toute sorte*, Paris 1884.

1885

G. Corona, "La ceramica in Sardegna", in *L'avvenire di Sardegna*, nn. 53-54, Cagliari, 3-4 marzo 1885.

1888

G. Serafino, *Ricordi della Sardegna*, Torino 1888.

1892

P. Cugia, *Nuovo Itinerario dell'Isola di Sardegna*, Ravenna 1892.

1893

G. Vuillier, *Les îles oubliées: les Baléares, la Corse et la Sardaigne, impressions de voyage illustrées par l'auteur*, Paris 1893; trad. it. di M. Maulu, con pref. di A. Romagnino, *Le isole dimenticate. La Sardegna*, Nuoro 2002.

1896

A. Cionini, *La Sardegna*, Parma 1896.

F. Corona, *Guida storico-artistica-commerciale dell'isola di Sardegna*, Bergamo 1896.

1899

F. De Rosa, *Tradizioni popolari di Gallura. Usi e costumi*, Tempio-Maddalena 1899; riedito a cura di A. Mulas, Nuoro 2003.

1901

F. Mameli, *Relazione di un viaggio in Sardegna compiuto nel 1829 dall'ing. Francesco Mameli*, a cura dell'Associazione Mineraria Sarda, Iglesias 1901.

1902

P. Amat di San Filippo, *Indagini e studi della Storia Economica della Sardegna*, opera postuma, Torino 1902.

1911

G. Bistolfi, "Padiglione sardo – Roma Esposizione 1911", in *La Tribuna Illustrata*, Milano, 16 ottobre 1911.

Catalogo della mostra di etnografia italiana in Piazza d'armi, Bergamo 1911.

1915

V. Alinari, *In Sardegna. Note di viaggio*, Firenze 1915.

1916

Dola, "La I Esposizione artistica sarda a Sassari. Le mostre individuali", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 29 settembre 1916.

"La mostra artistica Sarda", in *La Nuova Sardegna*, Sassari, 28-29 settembre 1916.

1919

N. Alberti, "Gli artisti di Sardegna dopo la guerra", in *Il Giornale d'Italia*, Roma, ottobre 1919.

1921

F.F. (F. Figari), "La Mostra d'Arte Sarda", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 16 giugno 1921.

G. Massidda, "La Mostra d'Arte Sarda", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 31 maggio 1921.

Mostra d'arte promossa dal Circolo universitario cattolico, Cagliari maggio 1921. Catalogo delle opere, Cagliari, 1921.

M.L. Wagner, *Das ländliche Leben Sardiniens im Spiegel der Sprache. Kulturhistorisch-sprachliche Untersuchungen*, Heidelberg 1921; trad. it. e cura di G. Paulis, *La vita rustica della Sardegna riflessa nella lingua*, Nuoro 1996.

1922

P. Ducati, *Storia della ceramica greca*, Firenze 1922.

1923

P. Massoli, "Francesco Ciusa", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 5 settembre 1923.

R. Papini, "La mostra delle arti decorative a Monza", in *Emporium*, vol. LVIII, n. 341, Bergamo, maggio 1923.

P. Sinopico, "Le ceramiche di Francesco Ciusa", in *Le arti decorative*, a. I, n. 4, Milano, 20 agosto 1923.

A. Taramelli, "Cronaca delle Belle Arti. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti", in *Bollettino d'Arte*, Roma 1923.

1925

"Agli artisti sardi", in *La Nuova Sardegna*, Sassari, 6-7 agosto 1925.

"Arte Sarda, maioliche artistiche sarde a gran fuoco", in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 24 dicembre 1925.

G. Fanciulli, "Feste d'arte e di fede a Cagliari", in *L'Illustrazione Italiana*, n. 20, Milano 1925, pp. 405-408.

A. Manca, "La Sardegna alla fiera campionaria di Milano", in *La Nuova Sardegna*, Sassari, 29-30 aprile 1925.

"Melkiorre Melis alla II Biennale", in *La Nuova Sardegna*, Sassari, 4-5 luglio 1925.

N. Ordioni Siotto, "Un artista e il suo lavoro", in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 31 luglio 1925.

1926

A.P. Branca, *La vita economica della Sardegna sabauda (1720-1773)*, Messina 1926.

R. Di Tucci, *Le corporazioni artigiane della Sardegna*, Cagliari 1926.

S. Prunas de Quesada, "Le ceramiche di Federico Melis", in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 12 dicembre 1926.

1927

R. Carta Raspi, *Artisti, poeti e prosatori di Sardegna*, Cagliari 1927.

A. Lancellotti, "La III Mostra delle Arti Decorative a Monza. Gli italiani: le botteghe, le mostre personali, i gruppi", in *Corriere d'Italia*, Roma, 3 settembre 1927.

Lo sviluppo economico della Sardegna, a cura della Giunta esecutiva per la partecipazione della Sardegna alla Fiera Internazionale di Milano, Cagliari 1927.

S. Ruinas, "Un artefice della ceramica sarda: Federico Melis", in *L'Impero*, Roma, 25 giugno 1927.

D. Scano, "La bottega d'arte ceramica in Cagliari", in *Mediterranea*, vol. 1, n. 11-12, Cagliari 1927, pp. 66-72.

1928

G. Fanciulli, "Scrittori e Artisti di Sardegna", in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 12 settembre 1928.

A. Imeroni, *Piccole industrie sarde*, Milano-Roma 1928.

C. Mariotti, "Arte Sarda e Artisti di Sardegna", in *Italia Augusta*, a. V, n. 10, Roma, settembre 1928, pp. 3-11.

N. Valle, "Dall'informe creta", in *Fontana viva*, a. VI, Cagliari, febbraio-marzo 1928, pp. 10-14.

1929

A. Imeroni, "Mostra d'arte di Cagliari", in *Mediterranea*, n. 6, Cagliari 1929, pp. 16-30.

Mostra d'arte di Cagliari (Cagliari, Palazzo del comune, 29 aprile-30 maggio 1929), Cagliari 1929.

1930

Cagliari. Cenni storici, bellezze artistiche e panoramiche, Cagliari 1930.

E. Serretta, "Arte sarda che rifiorisce", in *La lettura*, vol. XXX, n. 3, Milano, marzo 1930, pp. 230-233.

1931

"Alla Mostra d'Arte sacra", in *Il popolo di Roma*, Roma, 31 gennaio 1931.

Caolini e argille refrattarie della Sardegna. Materie prime nazionali, Cagliari 1931.

P.A. Manca, "Armonie d'anime e di colori alla Mostra d'Arte regionale", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 3 giugno 1931.

II Mostra del sindacato regionale fascista belle arti della Sardegna, catalogo (Cagliari, Palazzo del comune, 1 maggio-15 giugno 1931), Cagliari 1931.

Prima quadriennale d'arte nazionale, catalogo (Roma, Palazzo delle esposizioni, gennaio-giugno 1931), Roma 1931.

1932

N. Valle, "Un ceramista: Federico Melis", in *Mattino sugli asfodeli*, pref. di P. Orano, Roma 1932.

1933

G. Gabriel, "Nuove ceramiche di Melchiorre Melis", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 23 aprile 1933.

A. Taramelli, E. Lavagnino, *Il museo "G.A. Sanna" di Sassari*, Roma 1933.

1934

F. D'Austria-Este, *Descrizione della Sardegna (1812)*, a cura di G. Bardanzellu, Roma 1934.

1935

G.U. Arata, G. Biasi, *Arte Sarda*, Milano 1935.

1937

R. Branca, "Arte in Sardegna", in *Augustea. Politica, economia, arte*, n. 20, Roma 1937.

C. De Danilowicz, "La genesi di alcuni motivi ornamentali dell'arte rustica", in *Lares*, vol. 9, n. 1, Roma 1937.

1939

A. Minghetti, *Serie 41. Ceramisti*, Milano 1939.

1940

C. De Danilowicz, "Pianta topografica dell'arte rustica e dell'artigianato rurale della Sardegna", in *Lares*, a. XI, fasc. IV, Roma 1940, pp. 407-427.

1941

M. Le Lannou, *Pâtres et paysans de la Sardaigne*, Tours 1941; trad. it. a cura di M. Brigaglia, *Pastori e contadini della Sardegna*, Cagliari 1979.

P. Toschi, *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, Roma 1941.

1943

M. Azara, *Tradizioni popolari della Gallura. Dalla culla alla tomba*, Roma 1943.

P. Toschi, "Le tradizioni popolari della Gallura", in *Lares*, vol. 14, n. 1, Roma 1943.

1944

M. González Martí, *Cerámica del levante español. Siglos medievales*, Barcelona 1944.

1945

P. Toschi, *Saggi sull'arte popolare*, Roma 1945.

1946

V. Mossa, *Novecento stile sardo e così via*, Sassari 1946.

1950

P. Cintas, *Ceramique punique*, Paris 1950.

R. Delogu, *La sezione etnografica "Gavino Clemente" del Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari*, Sassari 1950.

Mostra regionale dell'artigianato delle piccole industrie e delle materie prime della Sardegna (Sassari, 15 agosto-2 settembre 1950), Sassari 1950.

M.L. Wagner, *La lingua sarda. Spirito e forma*, Bern, s.d. [1950]; riedito a cura di G. Paulis, Nuoro 1997.

1951

"Melkiorre Melis, con oltre 100 pezzi di pittura e ceramica", in *Gazzetta sarda*, Sassari, 28 maggio 1951.

E. Tavolara, "Arte popolare e artigianato", in *Il Ponte*, a. VII, n. 9-10, Firenze 1951.

E. Tavolara, "Melkiorre Melis, pittore e ceramista", in *La Nuova Sardegna*, Sassari, 27 maggio 1951.

1952

V. Mossa, *Bacini ceramici di Sardegna*, Faenza 1952.

N. Tola, "Melkiorre Melis, pittore e ceramista", in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 26 giugno 1952.

1956

R. Branca, "L'arte popolare in Sardegna", in *Lares*, Firenze 1956.

S. Cambosu, "Note sull'arte rustica, contributo allo studio dell'artigianato in Sardegna", in *Ichnusa*, vol. 4, n. 15, Sassari, 31 dicembre 1956.

R. Carta Raspi, *Il volto della Sardegna*, Cagliari 1956.

L. Macciardi, "Alcuni problemi dell'artigianato sardo. Contributo allo studio dell'artigianato in Sardegna", in *Ichnusa*, vol. 4, n. 15, Sassari, 31 dicembre 1956.

E. Martinotti, *Il ceramista. Metodi pratici. Argille e impasti, preparazione delle crete, arnesi e attrezzature*, Milano 1956.

1957

"A Sassari, mostra dell'artigianato sardo", in *Domus*, n. 328, Milano, marzo 1957.

F. Alziator, *Il folklore sardo*, Cagliari 1957.

N. Calvini, E. Putzulu, V. Zucchi, *Documenti inediti sui traffici commerciali tra la Liguria e la Sardegna nel secolo XIII*, Padova 1957.

V. Mossa, *Architettura domestica in Sardegna*, Cagliari 1957.

1958

Artigianato di Sardegna, Cagliari 1958.

1959

U. Badas, E. Tavolara, "L'artigianato in Sardegna", in *Commissione economica di studio per il Piano di Rinascita della Sardegna, Allegato al Rapporto Conclusivo*, vol. II, Cagliari 1959.

M.U. Bigi, "Modernità e tradizione nelle ceramiche sarde", in *La ceramica. L'industria della ceramica e silicati*, a. XIV, n. 7, Milano, luglio 1959.

P. Careddu, "Nelle preziose ceramiche di Tilocca figure e simboli di un'antica Sardegna", in *La Nuova Sardegna*, Sassari 1959.

XVII Concorso nazionale della ceramica. Sezione internazionale, catalogo (Faenza, 27 giugno-12 luglio 1959), Faenza 1959.

La ceramica. Rivista mensile dell'Associazione nazionale degli industriali della ceramica e degli abrasivi, a. XIV, n. 7, Milano, luglio 1959.

1960

P. Toschi, *Arte popolare italiana*, Roma 1960.

M.L. Wagner, *Dizionario Etimologico Sardo*, Heidelberg 1960-64, voll. 3.

1961

F. Loddo Canepa, *Statuti inediti di alcuni gremi sardi. 1) Sarti, carradori, bottai, terraioli e scaricatori di vino di Cagliari; 2) Muratori e figoli di Oristano; 3) Cavallanti e muratori di Sassari*, Padova 1961.

1962

V. Brosio, *Porcellane e maioliche italiane dell'Ottocento*, Milano 1962.

Documenti inediti relativi ai rapporti economici tra la Sardegna e Pisa nel Medioevo, a cura di F. Artizzu, vol. 2, Padova 1962.

VI Mostra artigianato sardo (Sassari, 26 maggio-14 giugno 1962), Sassari 1962.

A. Sacchetti, "Astrazione e Simbolismo dell'ornamentazione", in *Rivista di etnografia*, vol. 16, Napoli 1962.

1963

R. Alexander, *Relazione finale del servizio artigianato "Progetto Sardegna" – O.C.S.E. (1957-1962)*, Cagliari 1963 (ciclostilato).

Il Convegno, a. 16, n. 10-11, Cagliari, ottobre-novembre 1963.

La ceramica. Rivista mensile dell'Associazione nazionale degli industriali della ceramica e degli abrasivi, a. XVIII, n. 10, Milano, ottobre 1963.

1964

T. d'Albisola (Tullio Mazzotti), *La ceramica popolare ligure*, Milano 1964.

F. Fois, "Malata di improvvisazione la ceramica sarda non conosce più gli splendori del passato, in decadenza l'importante settore dell'artigianato", in *L'Unione Sarda*, Cagliari 1964.

1965

G. Cabiddu, *Usi, costumi, riti, tradizioni popolari della Trexenta*, Cagliari 1965.

D. Mameli, *Vita, usi e costumi del Sarrabus*, Cagliari 1965.

G. Tucci, "Vecchio e nuovo artigianato in Sardegna", in *Archivio per l'antropologia e l'etnologia*, vol. XCV, Firenze 1965.

1966

M. Ciusa Romagna, "Arte e artigianato in Sardegna", in *Almanacco della Sardegna*, Cagliari 1966, pp. 137-144.

1969

M.L. Plaisant, *Martin Carrillo e le sue relazioni sulle condizioni della Sardegna*, Sassari 1969.

1970

A.M. Bisi, *La ceramica punica: aspetti e problemi*, Napoli 1970.

1971

Atlante della Sardegna, a cura di R. Pracchi, A. Terrosu Asole, con la direzione cartografica di M. Riccardi, vol. 1, Cagliari 1971.

L. Neppi Modona, *Viaggiatori in Sardegna*, Cagliari 1971.

G. Pecorini, "Litologia", in *Atlante della Sardegna*, a cura di R. Pracchi, A. Terrosu Asole, con la direzione cartografica di M. Riccardi, vol. 1, Cagliari 1971, pp. 9-11.

1973

C. Bellieni, *La Sardegna e i sardi nella civiltà dell'alto Medioevo*, Cagliari 1973.

A. Boscolo, *I viaggiatori dell'Ottocento in Sardegna*, Cagliari 1973.

G. Profeta, "La logica del recipiente. Ricerca su funzionalismo e antropomorfismo vascolari", in *Lares*, vol. 39, n. 3-4, Roma, settembre 1973.

N. Valle, "Federico Melis, ceramista di valore nazionale. Con la sua opera elevò a dignità d'arte la tradizione paesana dell'artigianato sardo", in *Sardegna fieristica*, n. 12, Cagliari 1973.

1976

G. Angioni, *Sa laurera. Il lavoro contadino in Sardegna*, Cagliari 1976.

50 anni di arte decorativa e artigianato in Italia. L'ENAPI dal 1925 al 1975, a cura di R. Badas, P. Frattali, Roma 1976.

Artigianato in Sardegna, a cura dell'ENAPI, Milano-Roma 1976.

B. Bandinu, G. Barbiellini Amidei, *Il re è un feticcio*, Milano 1976; riedito con pref. di P. Cerchi, Nuoro 2003.

R. Bosi, *Storia della ceramica: Europa, Oriente, Africa, America*, Faenza 1976.

M. Brigaglia, "La Sardegna dal periodo fascista all'autonomia regionale (1922-1974)", in *La Sardegna contemporanea*, Cagliari 1976, pp. 314-359.

T. Carta, *Artigianato, Handicraft, Artisanat, Handwerk in Sardegna*, a cura dell'ENAPI, Roma 1976.

A.M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo 1976.

E. Contu, M.L. Frongia, *Il nuovo Museo Nazionale "Giovanni Antonio Sanna" di Sassari*, Roma 1976.

L. Piloni, E. Putzulu, *Fascino di Sardegna. Acquerelli di Simone Manca di Mores 1878-1880*, Roma 1976.

G. Tore, *Il Museo della Vita e delle Tradizioni popolari sarde*, Nuoro 1976.

1977

A.M. Cirese, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino 1977.

A. Usai, *Vocabolario tempiese italiano, italiano tempiese*, Sassari 1977.

1978

A. Boscolo, *La Sardegna Bizantina e alto-giudicale*, Sassari 1978.

G. Bottiglioni, *Vita sarda*, a cura di G. Paulis, M. Atzori, Sassari 1978.

E. Delitala, *Come fare ricerca sul campo: esempi di inchiesta sulla cultura subalterna in Sardegna*, Cagliari 1978.

1979

N. Caruso, *Ceramica viva. Manuale pratico delle tecniche di lavorazione antiche e moderne, dell'Oriente e dell'Occidente*, Milano 1979.

D. Frau, *Il villaggio di Pabillonis nella prima metà del secolo XIX, sotto l'aspetto economico, sociale, amministrativo*, tesi di laurea, Cagliari, Università degli Studi, a.a. 1979-80.

M. Le Lannou, *Pastori e contadini di Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, Cagliari 1979.

F. Marzinot, *Ceramica e ceramisti di Liguria*, Genova 1979.

1980

Atlante della Sardegna, a cura di R. Pracchi, A. Terrosu Asole, con la direzione cartografica di M. Riccardi, vol. 2, Roma 1980.

P. Clemente, "L'arte popolare nell'attuale prospettiva critica", in *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte*, supplemento EUA (*Enciclopedia Universale dell'Arte*), Novara 1980-84, pp. 530-549.

Opere di ceramisti sardi, presentate dalle Camere di commercio industria artigianato e agricoltura delle province di Cagliari e Oristano. Salone internazionale della ceramica, della porcellana e del vetro (Vicenza, 9-12 febbraio 1980), Cagliari 1980.

L. Orrù, "Donna, casa e salute nella Sardegna tradizionale", in *Quaderni sardi di storia*, a. 1, Cagliari, luglio-dicembre 1980.

P. Scheuermeier, *Il lavoro dei contadini, cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, Milano 1980, voll. 2.

1981

L. Balletto, "Documenti notarili liguri relativi alla Sardegna (secc. XII-XIV)", in *La Sardegna nel mondo mediterraneo*, Atti del I Convegno Internazionale di studi geografico-storici, Sassari 1981.

M. Brigaglia, "Alcuni caratteri della storia mediterranea della Sardegna", in *La Sardegna nel mondo mediterraneo. Gli aspetti storici*, vol. II, Sassari 1981.

E. Endrich, "Federico Melis, un illustre ceramista isolano", in *Almanacco di Cagliari*, n. 16, Cagliari 1981.

J. Giacomotti, O. Ferrari, V. Montefusco, *Maioliche e porcellane italiane*, Milano 1981.

J. Giacomotti, A. Wilson Frothingham, J.M. dos Santos Simoes, *Maioliche e porcellane. Francia, Spagna, Portogallo*, Milano 1981.

C. Varaldo, "Rapporti tra Savona e la Sardegna nord-occidentale tra XV e XVI secolo", in *La Sardegna nel mondo mediterraneo. Gli aspetti storici*, vol. II, Sassari 1981.

1982

G. Angioni, "La cultura tradizionale", in *La Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, vol. 2, Cagliari 1982, pp. 5-39.

Le opere e i giorni: contadini e pastori nella Sardegna tradizionale, a cura di F. Banconi, G. Angioni, Cinisello Balsamo 1982.

Magna Grecia e mondo miceneo: nuovi documenti, a cura di L. Vagnetti, catalogo della mostra, Taranto 1982.

D.P.S. Peacock, *Pottery in the Roman world: an ethno-archaeological approach*, London-New York 1982; trad. it. a cura di G. Pucci, *La ceramica Romana tra archeologia ed etnografia*, S. Spirito 1997.

A. Terrosu Asole, "Il paesaggio di pianura e il mondo contadino", in *La Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, vol. 1, Cagliari 1982, pp. 69-72.

1983

G. Angioni, "La cultura popolare", in *La provincia di Cagliari. Ambiente, Storia, Cultura*, Milano 1983, pp. 270-272.

P. Bartoloni, *Studi sulla ceramica fenicia e punica di Sardegna*, Roma 1983.

P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna 1983.

D. Braun, "Pots and tools", in *Archaeological Hammers and Theories*, a cura di A.S. Keene, J.A. Moore, New York 1983, pp. 107-134.

M.G. Da Re, "I ceramisti di Assemini", in *Il lavoro dei sardi*, a cura di F. Manconi, Sassari 1983, pp. 176-188.

Il lavoro dei sardi, a cura di F. Manconi, Sassari 1983.

L. Lao, *Artigianato artistico sardo. Tradizione e innovazione*, Milano 1983.

L'arte del vasaio. La ceramica d'uso fatta a mano in Italia (Urbania, Palazzo ducale, 30 luglio-25 settembre 1983), Roma 1983.

G. Paulis, *Lingua e cultura nella Sardegna bizantina. Testimonianze linguistiche dell'influsso greco*, Sassari 1983.

N. Spinosa, *Le porcellane di Capodimonte*, Milano 1983.

C. Varaldo, "Catini medievali nell'architettura religiosa sassarese", in *Atti del XII Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Genova 1983.

1984

G. Angioni, "Tecnica e sapere tecnico nelle produzioni preindustriali", in *La ricerca folklorica: contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, n. 9, Brescia, aprile 1984, pp. 61-69.

M.B. Annis, "Pots in Oristano: a lesson for the archaeologist", in *Newsletter Department Pottery Technology University of Leiden*, vol. 2, Leiden 1984, pp. 32-51.

A. van As, "Reconstructing the potter's craft", in *The Many Dimensions of Pottery. Ceramics in Archaeology and Anthropology*, a cura di S.E. van der Leeuw, A.C. Pritchard, Amsterdam 1984, pp. 129-160.

H. Balfet, "Methods of formation and the shape of pottery", in *The Many Dimensions of Pottery. Ceramics in Archaeology and Anthropology*, a cura di S.E. van der Leeuw, A.C. Pritchard, Amsterdam 1984, pp. 172-201.

1985

M.B. Annis, "Ethnoarchaeological research. Water vessels in Sardinia", in *Newsletter Department Pottery Technology University of Leiden*, vol. 3, Leiden 1985, pp. 43-94.

M.B. Annis, "Resistance and Change: Pottery Manufacture in Sardinia", in *World Archaeology*, vol. 17, n. 2, London 1985, pp. 240-255.

Anonimo Piemontese, *Descrizione dell'Isola di Sardegna*, a cura di F. Manconi, Milano 1985.

D.E. Arnold, *Ceramic Theory and Cultural Process*, Cambridge 1985.

G. Carta Mantiglia, A. Tavera, *Guida breve alla sezione etnografica del Civico Museo archeologico ed etnografico di Ittireddu*, Ozieri 1985.

N. Corradini, *Semiotica e comunicazione visiva*, Pisa 1985.

1986

G. Angioni, *Il sapere della mano. Saggi di antropologia del lavoro*, Palermo 1986.

M.B. Annis, L. Jacobs, "Ethnoarchaeological research pottery production in Oristano (Sardinia). Relationships between raw materials, manufacturing techniques and artifacts", in *Newsletter Department Pottery Technology University of Leiden*, vol. 4, Leiden 1986, pp. 56-85.

A. Appadurai, *The social life of the things: commodities in cultural perspective*, Cambridge 1986.

G. Bronitsky, "The use of materials science techniques in the study of pottery construction and use", in *Advances in archaeological method and theory*, a cura di M.B. Schiffer, n. 9, Orlando 1986, pp. 209-276.

G. Bronitsky, R. Hamer, "Experiments in ceramic technology: the effects of various tempering material on impact and thermal shock resistance", in *American Antiquity*, n. 51, Washington 1986, pp. 89-101.

J. Day, "Sassari e il Logudoro nell'economia mediterranea nei secoli XI-XIV", in *Gli Statuti Sassaresi. Economia, società, istituzioni a Sassari nel Medioevo e nell'Età Moderna*, Atti del Convegno di studi (Sassari, 12-14 maggio 1983), a cura di A. Mattone, M. Tangheroni, Cagliari 1986, pp. 37-44.

R. Exel, *Sardinien, Geologie, Mineralogie, Lagerstätten, Bergbau* (Sammlung Geologischer Führer 80), Berlin 1986.

C. Fiocco, *Storia dell'arte ceramica*, Bologna 1986.

A.M. Giuntella, "Cultura, materiali e fasi storiche del complesso archeologico di Cornus: primi risultati di una ricerca. I materiali ceramici", in *L'archeologia romana e altomedievale nell'Oristanese*, Atti del Convegno (Cuglieri, 22-23 giugno 1984), Taranto 1986, pp. 135-146.

F. Hamer, *The potter's dictionary of materials and techniques*, London 1983.

Il Museo Sanna in Sassari, Sassari 1986.

"Società e cultura in Sardegna nei periodi orientalizzante ed arcaico (fine VIII sec. a.C.-480 a.C.). Rapporti tra Sardegna, fenici, etruschi e greci", in *Un millennio di relazioni fra la Sardegna e i paesi del Mediterraneo*, Atti del I Convegno di studi (Selargius-Cagliari, 29-30 novembre-1 dicembre 1985), Cagliari 1986.

Traffici micenei nel Mediterraneo. Problemi storici e documentazione archeologica, Atti del Convegno (Palermo, 11-12 maggio, 3-6 dicembre 1984), a cura di M. Marazzi, S. Tusa, L. Vagnetti, Taranto 1986.

1987

M.B. Annis, H. Geertman, "Production and distribution of cooking ware in Sardinia", in *Newsletter Department of Pottery Technology University of Leiden*, vol. 5, Leiden 1987, pp. 154-196.

"La Sardegna nel Mediterraneo tra il secondo e il primo millennio a.C.", in *Un millennio di relazioni fra la Sardegna e i paesi del Mediterraneo*,

Atti del II Convegno di studi (Selargius-Cagliari, 27-30 novembre 1986), a cura di G. Lai, G. Lilliu, G. Ugas, Cagliari 1987.

M. Brigaglia, "La geografia nella storia della Sardegna", in *Storia dei Sardi e della Sardegna*, a cura di M. Guidetti, vol. 1, Milano 1987, pp. 1-39.

G. Dei Ottati, "Il mercato comunitario", in *Mercato e forze locali. Il distretto industriale*, a cura di G. Becattini, Bologna 1987, pp. 117-141.

Il Museo Etnografico di Nuoro, Cinisello Balsamo 1987.

K. International ceramics magazine. Rivista bimestrale, diretta da F. Coppola, a. 1, n. 1, Milano 1987.

Mercato e forze locali. Il distretto industriale, a cura di G. Becattini, Bologna 1987.

F. Marzinot, *Ceramica e ceramisti di liguria*, Genova 1987.

D. Salvi, "La maiolica arcaica del pozzo medievale di Bia 'e palma, a Selargius (Cagliari)", in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano*, n. 2, Cagliari 1987, pp. 151-160.

1988

G. Angioni, A. Sanna, "Sardegna", in *L'architettura popolare in Italia*, Roma-Bari 1988.

M.B. Annis, "Modes of production and the use of space in potters workshops in Sardinia: a changing picture", in *Newsletter Department Pottery Technology University of Leiden*, vol. 6, Leiden 1988, pp. 47-77.

M.B. Annis, "Pots and potters in Sardinia: tradition and innovation", in *Töpfereiforschung zwischen Archäologie und Entwicklungspolitik* (Töpferei und Keramikforschung vol. 1), a cura di R. Vossen, Bonn 1988, pp. 13-24.

A. Bagnasco, *La costruzione sociale del mercato. Studi sullo sviluppo di piccola impresa in Italia*, Bologna 1988.

M.L. Ferru, M.F. Porcella, "Ceramica sarda e ceramica in Sardegna dal medioevo alla prima età moderna", in *Medioevo. Saggi e rassegne*, n. 13, Pisa 1988.

L'Antiquarium Arborense e i civici musei archeologici della Sardegna, a cura di G. Lilliu, fotografie di R. Santucci, Sassari 1988.

G. Manca di Mores, "Osservazioni sulla ceramica da cucina da Monteleone Roccadoria (Sassari)", in *Rivista di studi fenici*, vol. 16, n. 1, Roma 1988, pp. 65-72.

S. Naitza, I. Delogu, *Salvatore Fancello*, Nuoro 1988.

M.F. Porcella, "Ceramiche di età medievale e rinascimentale: poli d'importazione tra Italia e Spagna", in *Domus et carcer Sanctae Restitutae. Storia di un santuario rupestre a Cagliari*, Cagliari 1988.

M.F. Porcella, "I prodotti ceramici", in *Pinacoteca nazionale di Cagliari*, catalogo, vol. I, Cagliari 1988.

1989

G. Altea, "Francesco Ciusa. Le icone del rito", in *Miti Tipi Archetipi*, catalogo a cura di I. Delogu, Nuoro 1989, pp. 33-52.

G. Altea, M. Magnani, *Nino Siglienti. Un artista déco e la sua bottega* (Palazzo della Provincia, 31 marzo-28 aprile 1989), Sassari 1989.

M.B. Annis, L. Jacobs, "Cooking ware from Pabillonis (Sardinia): relationships between raw materials, manufacturing techniques and function of the vessels", in *Newsletter Department Pottery Technology University of Leiden*, vol. 7-8, Leiden 1989-90, pp. 75-130.

S. Brusco, *Piccole imprese e distretti industriali*, Torino 1989.

P.G. Castagnoli, F. D'Amico, F. Gualdoni, "Le forme della materia", in *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, catalogo della mostra, a cura di P.G. Castagnoli, F. D'Amico, F. Gualdoni, Milano 1989, pp. 11-15.

A. Cuccu, *Studio artistico Melkiorre Melis*, Bosa 1989.

V. Fagone, S. Riolfo Marengo, *Nero & giallo. Ceramica popolare ligure dal Settecento al Novecento*, schede di A. Cameirana, Milano 1989.

Il Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, a cura di V. Santoni, Sassari 1989.

Istituto Statale d'arte, Oristano. 25 anni di attività didattica, Mostra antologica (Monastero del Carmine, aprile 1989), Cagliari 1989.

La cultura di Ozieri – problematiche e nuove acquisizioni, Atti del I Convegno di studio (Ozieri, gennaio 1986-aprile 1987), a cura di L. Dettori Campus, Ozieri 1989.

F. Marzinot, *La Ceramica*, Genova 1989.

D. Rovina, "Ceramiche graffite medievali e postmedievali da S. Nicola di Sassari e altri siti nella Sardegna centro settentrionale", in *Atti del XIX Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Albisola 1989, pp. 202-209.

1990

R. Aiolfi, G. Buscaglia, *La ceramica savonese nella raccolta civica*, catalogo, Savona 1990.

R. Bossaglia, *Francesco Ciusa*, Nuoro 1990.

Ceramica artistica sarda. Creatività e materia (Sassari, Padiglione artigianato, 14-28 novembre 1990), Cagliari 1990.

Ceramisti in Sardegna. Mostra regionale di ceramica d'arte, Roma 1990.

M.G. Da Re, *La casa e i campi*, Cagliari 1990.

M. Marini, M.L. Ferru, *Ceramica di Sardegna. La storia, i protagonisti, le opere 1920-1960*, Cagliari 1990.

Pinacoteca Nazionale di Cagliari, catalogo, Cagliari 1990.

G. Ugas, *La tomba dei guerrieri di Decimoputzu*, Cagliari 1990.

1991

G. Altea, "Francesco Ciusa e il contesto sardo d'inizio secolo", in *L'opera di Francesco Ciusa*, Atti del Convegno di studi (Nuoro, 17 maggio 1990), Nuoro 1991, pp. 57-89.

A. van As, "Pottery technology: the bridge between archaeology and the laboratory", in *Newsletter Department Pottery Technology University of Leiden*, voll. 9-10, Leiden 1991-92.

M. Atzori, "Brocche e stoviglie di terracotta, la tradizione dei figuli in Sardegna", in *Lares*, vol. 57, n. 3, Roma, settembre 1991.

Ceramiche d'arte. Cinque anni di Concorso Nazionale della ceramica, Assemini 1991.

G. Dore, "L'artigianato. Tradizione e innovazione", in *La Provincia di Oristano, il lavoro e la vita sociale*, a cura di A. Oppo, Oristano 1991, pp. 70-89.

La Provincia di Oristano, il lavoro e la vita sociale, a cura di A. Oppo, Oristano 1991.

M. Marini, M.L. Ferru, "Le maioliche del sole", in *Costa Smeralda Magazine*, a. XVII, n. 4, Porto Cervo 1991.

C. Marini, P. Mattias, C. Medici, G. Sistu, I. Uras, "The claystone deposits in the mining district of Sarcidano (Central Sardinia). Ore and tecnological aspects", in *Bollettino dell'Associazione Mineraria Subalpina*, vol. XXVIII, n. 1-2, Torino 1991, pp. 89-105.

M.F. Porcella, M.G. Mele, "Ceramiche rinascimentali di Montelupo Fiorentino rinvenute in un pozzo di Allai (Oristano)", in *Atti del XX Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Albisola 1991, pp. 372-390.

1992

Artigianato artistico in Sardegna. Risultati di un'indagine censuaria. Confederazione nazionale dell'artigianato e delle piccole imprese. Comitato regionale sardo, a cura di A. Sassu, con la collaborazione di A. Caredda, Cagliari 1992.

Ceramiche italiane contemporanee 1950-1990, a cura di G.C. Bojani, Kashima-shi 1992.

M.L. Ferru, M.F. Porcella, "La circolazione dei prodotti ceramici in Sardegna tra il XIV secolo ed il XVI secolo. Importazioni e produzioni locali", in *Atti del XXII Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Albisola 1992, pp. 160-177.

M.L. Ferru, M.F. Porcella, "La terraglia in Sardegna. Importazioni e tentativi di produzione locale", in *Atti del XXII Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Albisola 1992, pp. 34-46.

Guida ragionata dell'Artigianato Artistico Sardo, Cagliari 1992.

"La Sardegna nel Mediterraneo tra il Bronzo medio e il Bronzo recente, XVI-XIII sec. a.C.", in *Un millennio di relazioni fra la Sardegna e i paesi del Mediterraneo*, Atti del III Convegno di studi (Selargius, Cagliari, 19-22 novembre 1987), Cagliari 1992.

M. Madau, "Ceramica nord Africana in Sardegna: la forma Cintas 61", in *L'Africa romana*, Atti del IX Convegno di studio (Nuoro, 13-15 dicembre 1991), Sassari 1992, pp. 508-1149.

A. Panzetta, *Le ceramiche Lenci 1928-1964. Catalogo generale dall'archivio storico della manifattura*, n. 876, Torino 1992.

D. Salvi, "Ceramiche post-classiche provenienti da recuperi subacquei lungo le coste della Sardegna sud-orientale", in *Atti del XXII Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Albisola 1992.

1993

G. Berti, M. Hobart, M.F. Porcella, "Protomaioliche in Sardegna", in *Atti del XXIII Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Albisola 1993, pp. 153-167.

M. Marini, M.L. Ferru, *Storia della ceramica in Sardegna. Produzione locale e importazione dal Medioevo al primo Novecento*, Cagliari 1993.

Moriscos. Echi della presenza e della cultura islamica in Sardegna, catalogo della mostra, Cagliari 1993.

D. Salvi, "I materiali. La ceramica medievale e postmedievale", in *Santa Chiara. Restauri e scoperte*, a cura di A. Ingegno, Cagliari 1993, pp. 133-151.

1994

G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Nuoro 1994.

1995

G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo Novecento*, Nuoro 1995.

Carbonia e il Sulcis. Archeologia e territorio, a cura di V. Santoni, Oristano 1995.

M. Dadea, "Ceramiche giudicali dipinte dall'areale cagliaritano", in *La ceramica racconta la storia. La ceramica artistica, d'uso e da costruzione nell'Oristanese dal Neolitico ai giorni nostri*, Atti del Convegno, Oristano 1995, pp. 245-258.

M.L. Ferru, M.F. Porcella, "La circolazione dei prodotti liguri in Sardegna nel XVI secolo", in *Atti del XXV Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Firenze 1995.

K. Korre-Zwgrafou, *Ta kerameika. Tou ellhnikou cwrou*, Atene 1995.

La ceramica racconta la storia. La ceramica artistica, d'uso e da costruzione nell'Oristanese dal Neolitico ai giorni nostri, Atti del Convegno, Oristano 1995.

P.B. Serra, "Campidano maggiore di Oristano: ceramiche di produzione locale e d'importazione e altri materiali d'uso nel periodo tardoromano e altomedievale", in *La ceramica racconta la storia. La ceramica artistica, d'uso e da costruzione nell'Oristanese dal Neolitico ai giorni nostri*, Atti del Convegno, Oristano 1995, pp. 177-220.

1996

M.B. Annis, P. van Dommelen, P. van de Velde, "Insediamento rurale e organizzazione politica. Il progetto Riu Mannu in Sardegna", in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano*, vol. 13, Cagliari 1996, pp. 255-286.

M.B. Annis, "Sardinia (Italy): fieldwork and the laboratory in ceramic ethnoarchaeology", in *Newsletter Department Pottery Technology University of Leiden*, voll. 14-15, Leiden 1996-97, pp. 101-120.

M. Hobart, M.F. Porcella, "Bacini ceramici in Sardegna", in *Atti del XXVI Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Firenze 1996, pp. 139-160.

M.C. Satta, "Olbia. Su Cuguttu 1992: ceramica fine da mensa e da cucina di produzione africana", in *Da Olbia ad Olbia, 2500 anni di storia di una citta mediterranea*, Atti del Convegno internazionale di studi (Olbia, 12-14 maggio 1994), a cura di A. Mastino e P. Ruggeri, Sassari 1996.

C. Tronchetti, *La ceramica della Sardegna romana*, Milano 1996.

M.L. Wagner, *La vita rustica*, a cura di G. Paulis, Nuoro 1996.

1997

G. Bacco, *Il nuraghe Losa di Abbasanta. La produzione vascolare grezza di età tardoromana e altomedievale*, Cagliari 1997.

M. Dadea, F. Porcella, "La diffusione della ceramica spagnola in Sardegna: importazioni e tentativi di imitazione locale", in *Transferències i comerç de ceramica a l'Europa mediterrània (segles XIV-XVII). XV jornades d'estudis històrics locals* (Palma, 11-13 dicembre 1996), Palma 1997, pp. 215-248.

Di terra e di sogno. Terrecotte di Maria Crespellani, Cagliari 1997.

La cultura di Ozieri. La Sardegna e il Mediterraneo nel IV e III millennio a.C., Atti del II Convegno di studi (Ozieri, 15-17 ottobre 1990), a cura di L. Campus, Ozieri 1997.

M. Marini, *Artigianato in Mostra. Quarant'anni di storia economica e sociale. ISOLA 1957-1997*, Cagliari 1997.

M. Marini, M.L. Ferru, *Federico Melis: una vita per la ceramica*, Cagliari 1997.

Mostra regionale di ceramica d'arte a premi acquisto (Cagliari, Cittadella dei musei, 27 settembre-26 ottobre), Cagliari 1997.

I. Oggiano, "La ceramica fenicia. Alghero-Sassari, Loc. Sant'Imbenia", in *Bollettino di archeologia*, n. 43-45, Roma 1997, pp. 138-141.

1998

G. Altea, M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, Nuoro 1998.

M.B. Annis, "Paesaggi rurali nella Sardegna centro-occidentale. Il Progetto Riu Mannu dell'Università di Leiden (Paesi Bassi)", in *L'Africa romana*, Atti del XII Convegno di studio (Olbia, 12-15 dicembre 1996), a cura di M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara, Sassari 1998, pp. 571-587.

M.B. Annis, "Ethnography and archaeology in Sardinia: some reflections on technological traditions", in *Newsletter Department Pottery Technology University of Leiden*, voll. 16-17, Leiden 1998-99, pp. 39-56.

F. Carrada, "Maioliche valenzane dal castello di Monreale (Sardara-CA)", in *Atti del XXIX Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Firenze 1998, pp. 251-258.

E. Contu, *La Sardegna preistorica e nuragica*, Sassari 1998, voll. 2.

M. Dadea, "Ceramiche giudicali dal villaggio abbandonato di santu Jaccu in agro nurachese", in *La ceramica racconta la storia. La ceramica nel Sinis dal Neolitico ai giorni nostri*, Atti del II Convegno, Cagliari 1998, pp. 437-463.

P. van Dommelen, *On colonial grounds: A comparative study of colonialism and rural settlement in first millennium BC west central Sardinia*, Leiden 1998.

Francesco Ciusa. Creazioni degli Anni Venti, catalogo della mostra, a cura di A.M. Montaldo, Cagliari 1998.

La ceramica racconta la storia. La ceramica nel Sinis dal Neolitico ai giorni nostri, Atti del II Convegno, Cagliari 1998.

M. Marini, M.L. Ferru, *Le ceramiche del Convento di Santa Chiara. Storia dell'artigianato a Oristano in epoca giudicale e spagnola*, Cagliari 1998.

P. Pallottino, *Tarquinio Sini*, Nuoro 1998.

D. Rovina, "Ceramiche di importazione e produzioni locali dall'insediamento altomedievale di Santa Filitica (Sorso-Sassari)", in *Ceramica in Italia: VI-VII secolo*, a cura di L. Sagui, Firenze 1998, pp. 787-796.

Simbolo ed enigma. Il Bicchiere Campaniforme e l'Italia nella preistoria europea del III millennio a.C., catalogo della mostra, a cura di F. Nicolis, E. Mottes, Trento 1998.

1999

L. Campanella, *Ceramica punica di età ellenistica da monte Sirai, Consiglio nazionale delle ricerche, Istituto per la civiltà fenicia e punica Sabatino Moscati*, Roma 1999.

P. Clemente, "Pezze e rimasugli: note per un'ermeneutica dell'accomodare", in *Il terzo principio della museografia*, a cura di P. Clemente e E. Rossi, Roma 1999, pp. 41-68.

Criteri di nomenclatura e di terminologia inerente alla definizione delle forme vascolari del neolitico/eneolitico e del bronzo/ferro, Atti del Congresso (Lido di Camaiore, 26-29 marzo 1998), a cura di D. Cocchi Genick, Firenze 1999.

M. Dadea, M.F. Porcella, "La ceramica spagnola in Sardegna e i suoi riflessi sulle produzioni locali", in *Biblioteca francescana sarda. Rivista semestrale di cultura della Provincia dei Frati Minori conventuali*, vol. 8, Oristano 1999, pp. 219-258.

M. Dadea, M.F. Porcella, "Le ceramiche spagnole in Sardegna: transazioni commerciali e imitazioni locali", in *Atti del XXXI Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Firenze 1999, pp. 15-21.

M. Dadea, "Tituli picti su anfore bizantine da Cagliari", in *Atti del XXX Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Firenze 1999, pp. 47-50.

M.L. Ferru, *Terra cretica alba, Grès e porcellane, di Angelo Sciannella*, Cagliari 1999.

A.L. Sanna, "La presenza delle anfore in Sardegna ed il loro utilizzo nelle sepolture tra il tardo antico e l'alto medieovo", in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano*, n. 16, Cagliari 1999, pp. 253-281.

R. Sirigu, "La ceramica comune delle necropoli di Sulci (S. Antioco)", in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano*, n. 16, Cagliari 1999, pp. 129-176.

2000

F. Campus, V. Leonelli, *La tipologia della ceramica nuragica. Il materiale edito*, Viterbo 2000.

E. Castaldi, *Sa Sedda de Biriai (Oliena, Nuoro, Sardegna). Villaggio d'altura con santuario megalitico di cultura Monte Claro*, Roma 2000.

A. Cuccu, *100 anni di ceramica*, Nuoro 2000.

M.L. Ferru, "Ceramica e ceramisti in Sardegna nell'età moderna", in *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età moderna, XIV-XIX secolo*, a cura di A. Mattone, Cagliari 2000.

La ceramica fenicia di Sardegna. Dati, problematiche, confronti, a cura di P. Bartoloni, L. Campanella, Roma 2000.

M.G. Melis, *L'età del rame in Sardegna, origine ed evoluzione degli aspetti autoctoni*, Villanova Monteleone 2000.

D. Rovina, *La sezione medievale del Museo "G.A. Sanna" di Sassari*, Sassari 2000.

D. Salvi, "La produzione ceramica in Sardegna nell'età moderna attraverso le testimonianze archeologiche", in *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età moderna, XIV-XIX secolo*, a cura di A. Mattone, Cagliari 2000, pp. 451-465.

2001

Argyrophleps nesos. L'isola dalle vene d'argento. Esploratori, mercanti e coloni in Sardegna tra il XIV e il VI sec. a.C., a cura di P. Bernardini, R. D'Oriano, Fiorano Modenese 2001.

Bell Beakers today: pottery, people, culture, symbols in prehistoric Europe. Proceedings of the International Colloquium Riva del Garda (Trento, Italy) 11-16 May 1998, Trento 2001.

F. de Casabianca, "Productions 'identitaires': fidelité aux savoir-faire locaux et modernisation des procédés", in *Savoir-faire et productions locales dans les pays de la Mediterranée*, a cura di A. Sassu, Paris 2001.

Genti de bidda mia, sculture in terracotta di Pinuccio Sciola, Pavia 2001.

D. Salvi, "Monili, ceramiche e monete (bizantine

e longobarde) dal mausoleo di Cirredis (Villaputzu-Sardegna)", in *Quaderni Friulani di Archeologia*, a. XI, n. 1, Udine, dicembre 2001.

V. Santoni, *Il nuraghe Su Nuraxi di Barumini*, Cagliari 2001.

Strexiu de terra: produzioni ceramiche di area oristanese nei secoli XVI-XVII. Un'esperienza didattica, catalogo della mostra (Tramatza, chiesa di San Giovanni Battista, 23 marzo-5 aprile 2001), Quartu 2001.

A. Vozzo, "La nascita dei Gremi. Sassari antiche associazioni di mestieri", in *Almanacco gallurese*, vol. 8, Tempio 2001, pp. 24-38.

2002

E. Garau, "La ceramica comune con decorazione 'a pettine' dagli scavi di Via Brenta (Cagliari)", in *Città, territorio, produzione e commerci nella Sardegna medievale. Studi in onore di Letizia Pani Ermini*, a cura di R. Martorelli, Cagliari 2002.

A. Giarrusso, *L'arte popolare ceramica nella Sardegna post-moderna: l'artigianato artistico e le arti turistiche*, tesi di laurea, Sassari, Università degli Studi, a.a. 2002-03.

G. Liscia, "La ceramica 'graffita': origini e diffusione (secc. XIII-XVII)", in *Città, territorio, produzione e commerci nella Sardegna medievale. Studi in onore di Letizia Pani Ermini*, a cura di R. Martorelli, Cagliari 2002, pp. 359-377.

R. Martorelli, "Documenti di cultura materiale pertinenti agli scambi commerciali e alle produzioni locali", in *Ai confini dell'Impero. Storia, arte e archeologia della Sardegna bizantina*, a cura di P. Corrias, S. Cosentino, Cagliari 2002, pp. 137-148.

B.T. Mele, *Milano 1930-1940. Arte, letteratura e poesia a confronto nell'opera di Salvatore Fancello*, Bergamo 2002.

D. Mureddu, "Cagliari, area adiacente il cimitero di Bonaria: un butto altomedievale con anfore a corpo globulare", in *Ai confini dell'Impero. Storia, arte e archeologia della Sardegna bizantina*, a cura di P. Corrias, S. Cosentino, Cagliari 2002, pp. 237-241.

R. Martorelli, D. Mureddu, "Scavi sotto la chiesa di S. Eulalia a Cagliari. Note preliminari", in *Archeologia Medievale*, vol. XXIX, Firenze 2002, pp. 283-340.

L'ultima spiaggia. Turismo, economia e sostenibilità ambientale in Sardegna, a cura di R. Paci, S. Usai, Cagliari 2002.

P. Pinna, "Le ceramiche d'uso comune del Castello di Monreale (Sardara). Considerazioni su morfologia e funzione di alcuni recipienti forati", in *Città, territorio, produzione e commerci nella Sardegna medievale. Studi in onore di Letizia Pani Ermini*, a cura di R. Martorelli, Cagliari 2002, pp. 418-432.

G. Pellegrini, A. Cuccu, N. Stringa, *Antonio Porru*, Nuoro 2002.

2003

R. Cassanelli, *Alla periferia del Paradiso. Il "disegno ininterrotto" da Salvatore Fancello a Costantino Nivola*, Milano-Cagliari 2003.

Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna, Nuoro 2003.

La vita nel nuraghe Arrubiu, a cura di T. Cossu, F. Campus, V. Leoneli, M. Perra, M. Sanges, Orroli 2003.

G. Lilliu, *La civiltà dei Sardi. Dal Paleolitico all'età dei nuraghi*, Nuoro 2003.

M. Marini, M.L. Ferru, *Congiolargios. Vasi e vasai ad Oristano dal XIII al XXI secolo*, Cagliari 2003.

Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno. Dalle arti applicate all'industrial design, a cura di R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, Milano-Cagliari 2003.

Premio arte della ceramica Salvatore Fancello. Biennale. Prima edizione 2002-2003 (Nuoro, Casa Ruiu, 15 febbraio-9 marzo 2003), Nuoro 2003.

P. Resta, "La trasmissione e la distribuzione dei know-how locali: modelli socio-economici e ipotesi interpretative", in *Saperi locali, innovazione e sviluppo economico. L'esperienza del Mezzogiorno*, a cura di A. Sassu, S. Lodde, Milano 2003.

A. Sassu, S. Lodde, "Saperi locali, innovazione tecnologica e sviluppo economico: uno sguardo generale", in *Saperi locali, innovazione e sviluppo economico. L'esperienza del Mezzogiorno*, a cura di A. Sassu, S. Lodde, Milano 2003.

O. Selvafolta, "Il regionalismo alle Biennali di Monza. La Mostra d'Arte Sarda del 1923", in *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno. Dalle arti applicate all'industrial design*, Milano 2003, pp. 31-45.

G. Tanda, "L'uso del colore nella preistoria della Sardegna", in *Atti della XXXV Riunione Scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria*, vol. 38, Firenze 2003, pp. 465-481.

2004

G. Altea, *Francesco Ciusa*, Nuoro 2004.

A. Cuccu, *Melkiorre Melis*, Nuoro 2004.

S. Forestier, *Nivola. Terrecotte. Opere dello studio Nivola, Amagansett, USA*, Milano-Cagliari 2004.

Gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna, Nuoro 2004.

M. Guirguis, "Ceramica fenicia nel Museo Archeologico Nazionale 'G.A. Sanna' di Sassari", in *Sardinia, Corsica et Baleares Antiquae. International Journal of Archaeology*, n. 2, Pisa-Roma 2004, pp. 76-107.

M. Milanese, L. Biccone, M. Fiori, "Produzione, commercio e consumo di manufatti ceramici nella Sardegna nord-occidentale tra XI e XV secolo", in *Studi e ricerche sul villaggio medievale di Geridu. Miscellanea 1996-2001*, a cura di M. Milanese, Firenze 2004, pp. 113-121.

A. Moravetti, *Monte Baranta e la cultura di Monte Claro*, Sassari 2004.

A. Pau, *Tarquinio Sini*, Nuoro 2004.

S. Lodde, A. Sassu, "Tradizione e innovazione nel settore vinicolo in Sardegna", in *Economia Marche*, vol. XXIV, n. 3, Bologna 2004.

2005

G. Altea, *Edina Altara*, Nuoro 2005.

Archeometallurgy in Sardinia from the origins to the early iron Age, a cura di F. Lo Schiavo, A. Giumlia-Mair, U. Sanna, R. Valera, Montagnac 2005.

Artigiancassa, *Rapporto sul credito e sulla ricchezza finanziaria delle imprese artigiane*, Bologna 2005.

E. Atzeni, *Ricerche preistoriche in Sardegna*, Cagliari 2005.

F. Bertoni, J. Silvestrini, *Ceramica italiana del Novecento*, Milano 2005.

A. Crespi, *Salvatore Fancello*, Nuoro 2005.

M.G. Curreli, S. Lodde, "Saperi tradizionali e sviluppo locale: il comparto della produzione del miele in Sardegna", in *Saperi locali in Sardegna. Tradizione e innovazione nell'attività economica*, a cura di A. Sassu, Cagliari 2005.

Cuccuru Cresia Arta. Indagini archeologiche a Soleminis, a cura di M.R. Manunza, Dolianova 2005.

Il tornio di via Figoli. La ceramica di Oristano, Ghilarza 2005.

La civiltà nuragica. Nuove acquisizioni, Atti del Congresso (Senorbì, 14-16 dicembre 2000), Quartu Sant'Elena 2005.

Luce sul tempo: la necropoli di Pill'e Matta, Quartucciu, a cura di D. Salvi, Cagliari 2005.

C. Marini, "Brucculittus e gioghittus. Piazza del Carmine è stata a lungo teatro di due rassegne merceologiche: la fiera delle terraglie e la fiera dei giocattoli", in *Almanacco di Cagliari*, Cagliari 2005.

Pani. Tradizione e prospettive della panificazione in Sardegna, Nuoro 2005.

P. Pinna, "Una produzione di ceramica comune nei siti tardo-antichi e altomedievali della Sardegna: note sui manufatti decorati a linee polite dallo scavo di S. Eulalia a Cagliari", in *1st International Conference on Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean: Archaeology and Archaeometry*, Oxford 2005, pp. 267-284.

S. Sangiorgi, "Le ceramiche da fuoco in Sardegna: osservazioni preliminari a partire dai materiali rinvenuti nello scavo di S. Eulalia a Cagliari", in *1st International Conference on Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean: Archaeology and Archaeometry*, Oxford 2005, pp. 255-266.

Terre magiche. La via delle ceramiche. Sapori, profumi, colori, e tradizioni dei 36 comuni della ceramica artistica e di tradizione italiana, Castelfranco Veneto 2005.

2006

Archeologia urbana a Cagliari. Scavi in Vico III Lanusei, campagne 1996-1997, a cura di R. Martorelli, D. Mureddu, Cagliari 2006.

L. Biccone, "Invetriate monocrome decorate a stampo dallo scavo del Palazzo giudicale di Ardara (SS)", in *Atti del XXXVIII Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Firenze 2006, pp. 251-264.

Indagini archeologiche a Sinnai, a cura di M.R. Manunza, Ortacesus 2006.

M. Milanese, A. Carlini, "Ceramiche invetriate nella Sardegna nord-occidentale e negli scavi di Alghero (fine XIII-XVI secolo): problemi e prospettive", in *Atti del XXXVIII Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Firenze 2006, pp. 219-250.

M. Milanese, L. Biccone, D. Rovina, P. Mameli, "Forum ware da recenti ritrovamenti nella Sardegna nord-occidentale", in *Atti del XXXVIII Convegno internazionale della ceramica. Albisola*, Firenze 2006, pp. 201-217.

Tessuti. Tradizione e innovazione della tessitura in Sardegna, Nuoro 2006.

G. Ugas, *L'alba dei nuraghi*, Cagliari 2006.

2007

E. Atzeni, *La preistoria del Golfo di Cagliari*, Cagliari 2007.

Francesco Ciusa. Gli anni delle Biennali 1907-1928, catalogo a cura di G. Altea, A.M. Montaldo, Nuoro 2007.

Gli oggetti culturali. L'artigianato tra estetica, antropologia e sviluppo locale, a cura di A. Caoci, F. Lai, Milano 2007.