

*Direttore scientifico*  
Francesco Atzeni

*Direttore responsabile*  
Antioco Floris

*Comitato scientifico*

Bruno Anatra, Franco Angiolini, Pier Luigi Ballini, Rafael Benitez, Giorgetta Bonfiglio Dosio, Cosimo Ceccuti, Enzo Collotti, Pietro Corrao, Francesco Cotticelli, Luisa D'Arienzo, Giuseppe Dematteis, Pierpaolo Faggi, Agostino Giovagnoli, Gaetano Greco, David Igual, Lutz Klinkhammer, Bernard Lortat-Jacob, Francesco Manconi, Lluís Guàrdia Marín, Giovanni Miccoli, Rosa Muñoz, Augusto Sainati, Klaus Voigt.

*Comitato di redazione*

Francesco Atzeni, David Bruni, Claudio Natoli, Olivetta Schena, Cecilia Tasca, Gianfranco Tore, Sergio Tognetti.

*Segreteria di redazione:* Olivetta Schena, Cecilia Tasca, Lorenzo Tanzini, Marcello Tanca, Luca Lecis.  
Inviare i testi a: [studiericerche@unica.it](mailto:studiericerche@unica.it)

*Processo editoriale e sistema di revisione tra pari (peer review)*

Tutti i saggi inviati a «Studi e Ricerche» per la pubblicazione saranno sottoposti a valutazione (referee). Il Comitato di redazione invierà il saggio a due specialisti del settore che entro 50 giorni dovranno esprimere un giudizio sulla opportunità della sua pubblicazione. Se tra i due esaminatori emergessero forti disparità di giudizio, il lavoro verrà inviato ad un terzo specialista. I valutatori saranno tenuti ad esprimere i seguenti giudizi sintetici: *pubblicabile*, *non pubblicabile*, *pubblicabile con le modifiche suggerite*. I risultati della valutazione verranno comunicati all'autore che è tenuto ad effettuare le eventuali modifiche indicate. In caso di rifiuto la Rivista non restituirà l'articolo. La Rivista adotta procedure che durante il processo di valutazione garantiscono l'anonimato sia degli Autori che dei Valutatori. L'Autore riceverà una risposta definitiva dalla Redazione entro 90 giorni dall'invio del testo. Non sono sottoposti a valutazione i contributi inseriti nella Sezione Interventi. Per consentire a ricercatori e studenti di accedere ai testi la Rivista viene pubblicata anche in forma elettronica nel sito <http://www.unica.it/~dipstoge>

*Ambiti di ricerca*

«Studi e Ricerche» intende stimolare il confronto tra le discipline storiche, archivistiche, geografiche, antropologiche, artistiche, impegnate ad approfondire lo studio delle tematiche fondamentali relative allo sviluppo della società europea ed extraeuropea tra Medioevo ed età Contemporanea. In tale prospettiva la Rivista si propone come strumento di comunicazione e di confronto aperto e pluralistico della comunità scientifica col mondo esterno.

Periodicità annuale - Spedizione in abbonamento postale.  
Contiene meno del 70% di pubblicità.

© Copyright 2013 - Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio, dell'Università di Cagliari.  
Tutti i diritti sono riservati.

ISSN 2036-2714

*Direzione e redazione*

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio  
Università di Cagliari  
Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari  
Tel. 070.275655 - e-mail: [dipstoge@unica.it](mailto:dipstoge@unica.it)

*Impaginazione e stampa*

Grafica del Parteolla  
Via Pasteur, 36 - Z.I. Bardella - 09041 Dolianova (CA)  
Tel. 070.741234 - Fax 070.75387 - E-mail: [grafpart@tiscali.it](mailto:grafpart@tiscali.it) - [www.graficadelparteolla.com](http://www.graficadelparteolla.com)

## SOMMARIO

### TRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA

Notai a Cagliari in epoca pisana

BIANCA FADDA

Ebrei catalani nei porti di Cagliari e Alghero nella seconda metà del XIV secolo negli atti dell'*Arxiu Històric de Protocols* di Barcellona

ROSANNA LUSCI

La tavola ottomana tra Occidente e Oriente

ÖZLEM KUMRULAR

Circolazione del libro e reti amministrative nello Stato sabauda

GIAMPAOLO SALICE

### INTERVENTI

Sugli usi della memoria. Memoria-monumento, memoria involontaria, memoria perturbante

ALESSANDRO PORTELLI

### TRA CONTEMPORANEITÀ E INTERDISCIPLINARIETÀ

Fusione, Unione e Unità. Dalla percezione della nazione alla costruzione del consenso

NICOLA GABRIELE

Politica e legislazione sulle bonifiche dopo la seconda guerra mondiale

CARMELA SORU

Istanze di riscatto, paradigmi produttivistici e controllo politico-sociale nella riforma agraria in Sardegna (1950-62)

MARIA LUISA DI FELICE

# I colori naturali nella tessitura ad Isili.

## Saperi materiali, ecologia e nuove identità artigiane in una prospettiva antropologica

FELICE TIRAGALLO

### 1. Introduzione

La creazione e l'uso dei colori naturali per tingere le fibre tessili sembrano esprimere oggi la traccia di un più ampio orientamento culturale. Cercare un legame più diretto con la natura, rispettarne i ritmi e i cicli vitali, conoscere e padroneggiare le capacità produttive e curative delle piante emergono come indirizzi generali che, nelle società complesse, si presentano riguardo al tema del colore in modi peculiari: quello della difesa delle risorse ambientali contro il dominio dei processi chimici di produzione delle tinture, dannosi per la salute; quello della salvaguardia dei saperi tradizionali e del 'recupero' di antiche tassonomie botaniche e cromatiche, in vista della costruzione di specifici discorsi sulla località; quello della fondazione di nuove identità artigianali e artistiche volte all'esplorazione delle possibilità offerte dalla natura sul cromatismo, capaci di alimentare percorsi professionali nuovi e di qualificare inedite figure di creatività sociale.

La radice storica di tali figure sta nell'essere nate e cresciute all'interno delle logiche dell'artigianato orientato al mercato, in comunità produttive rurali che hanno costituito l'ambiente tecnico tradizionale della tessitura nel Sud Europa e, in particolare, in Sardegna. Qui il lento e articolato passaggio di questa pratica di lavoro femminile dall'ambito domestico, per l'autoconsumo o per la circolazione di vicinato, al lavoro su commissione o su offerta per il mercato regionale e nazionale è avvenuta lungo il XX secolo, intrecciandosi con il moltiplicarsi di figure di mediazione e di indirizzo, con la istituzionalizzazione di centri di distribuzione e di formazione alla professione, con il mutamento inesorabile dei significati e dei sensi del consumo dell'artigianato tessile tradizionale, così radicato e caratterizzato in particolari distretti geo-produttivi dell'isola<sup>1</sup>. Dalla fine del secolo scorso è avvenuto il transito da un artigianato in parte corrivo verso moduli estetici e linguistici fissisti a un'attività creativa maggiormente segnata dalla ricerca espressiva e dalla riconoscibilità personale delle artefici. Questa tendenza ha fatto maturare nella tessitura tradizionale l'apertura verso l'ecologismo, la sostenibilità ambientale e la salute, e la presa di distanza dall'idea di serialità e di dipendenza da risorse chimiche o sintetiche, inquinanti e non riproducibili. Inoltre, ancora di più, ha fatto maturare la

---

<sup>1</sup> Cfr. M. G. Da Re, *La casa e i campi. Divisione sessuale del lavoro nella Sardegna tradizionale*, Cuec, Cagliari 1990, e A. Caoci, *Le Tessitrici di Isili. Pratiche ed estetiche*, Cuec, Cagliari 2005.

presa di distanza dall'idea di un sapere tessile progettuale e creativo separato dalla dimensione corporale e concreta del fare. In questo senso, il fatto che la stessa artigiana produca le risorse tintorie, le integri in fibre lavorate e filate da sé e poi le intrecci nel telaio per realizzare un progetto di cui è integralmente autrice, rappresenta un passo fondamentale verso l'affermazione di un modello di creatività nuova, profondamente radicato in luoghi importanti della modernità. Tale modello è incluso in un discorso mondializzato sulla salvaguardia dei patrimoni culturali e sulla sostenibilità ambientale che trova nell'UNESCO la principale sede di esternazione<sup>2</sup>.

In questo testo si intende discutere dell'uso attuale delle piante tintorie nella tessitura in riferimento a un'esperienza etnografica compiuta da Isili, importante comune del Sarcidano, una regione storica della Sardegna centro-meridionale caratterizzata da robuste tradizioni artigianali in campo tessile e nella lavorazione del rame. L'intento del saggio è di definire le pratiche tintorie presenti sia come parte di un sistema di rappresentazioni e di conoscenze inerenti il rapporto generale con la natura da parte delle artigiane interessate, sia come competenze incorporate e definite all'interno di processi percettivi educati dalla pratica<sup>3</sup>, sia come elementi per la costruzione di una auto-rappresentazione artigianale e artistica delle tessitrici<sup>4</sup>, che modella dei saperi condivisi nella comunità di pratica per narrare autobiografie pubbliche peculiari e personali. Dolores Ghiani e Daniela Ghiani, il cui lavoro e il cui sapere sono al centro di questa ricerca, sono state individuate come le referenti di un'esperienza di mutamento culturale più ampia, assai ramificata e articolata in istanze, discorsi, politiche che vedono costantemente presenti sul campo agenzie e attori sociali a livello locale, nazionale e internazionale, a livello tecno-economico e a livello scientifico, e in cui le parole d'ordine ricorrenti sembrano essere: autenticità, memoria, creatività, sostenibilità ambientale, salute, riproducibilità delle risorse.

Vicino a questa dimensione sociale e politica se ne colloca un'altra, che diremo cognitiva, più interna alla discussione filosofica e scientifica sul colore. Tema di vastissima portata, la storia del dibattito sul colore sarà qui toccata solo in funzione della possibilità di trarre da essa alcuni elementi di comprensione delle attuali pratiche di utilizzo delle piante tintorie. Non possiamo però ignorare il quadro disomogeneo e contraddittorio che tale storia offre:

---

<sup>2</sup> Il rapporto fra le istanze universaliste delle politiche di patrimonializzazione dei beni culturali e le logiche locali di azione politica allo stesso riguardo sono state studiate in Italia nella prospettiva antropologica da B. Palumbo, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma 2003, a cui si rimanda per l'impostazione analitica e interpretativa di tali processi.

<sup>3</sup> Cfr. C. Grasseni, F. Ronzon, *Pratiche e cognizione. Note di ecologia della cultura*, Meltemi, Roma 2004.

<sup>4</sup> Cfr. G. Angioni, *Se l'artigianato è artistico*, in A. Caoci, F. Lai (a cura di), *Gli "oggetti culturali". L'artigianato tra estetica, antropologia e sviluppo locale*, FrancoAngeli, Milano 2007, Id., *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrale, Nuoro 2011, Caoci A., *Dall'estetica del virtuosismo tecnico all'estetica del virtuosismo cognitivo-linguistico. Le tessitrici di Isili*, in A. Caoci, F. Lai (a cura di) cit.

Campo, per lungo tempo, di accese battaglie filosofico - scientifiche, il territorio del colore, nonostante un modesto protettorato della pratica scientifica e le incursioni esplosive dell'arte moderna, si presenta ora come una cava allagata con luogo di accumulo di detriti e di materiali abbandonati, accanto a strati fossili e a vegetazioni organiche, sopra le quali si affacciano i blocchi costruiti delle due culture<sup>5</sup>.

Il campo del colore è investito allo stesso tempo da domande di ordine 'scientifico' e di ordine 'simbolico'. Una lunga schiera di filosofi, da Aristotele a Descartes e agli Illuministi, si interroga su cosa sia il 'materiale' del colore. D'altro canto emergono presto grandi metafore come quella secondo cui nella figurazione il disegno rappresenti la necessità (*obsequium*), mentre il colore rappresenta la *libertas*<sup>6</sup>. A questi due livelli di significato si aggiunge quello che connette il colore ai suoi processi di produzione. Diverse culture materiali producono colori tendendo a isolare progressivamente 'pochi cristalli'. Tali semplificazioni hanno finito per oggettivare le convenzioni percettive della macchina-occhio e del suo meccanismo della visione. In questa direzione ci si imbatte nell'emergere di un principio tricromatico primitivo basato su tre varietà: bianco, che deve essere inteso con il bianco delle calci, il nero, vale a dire il nero dei carboni, e il rosso-giallo, dovuto alle varietà di argilla. Questo discorso, nato all'interno nello sguardo occidentale, per Manlio Brusatin si estende, si intensifica e si complica in modo sorprendente se ci si volge alla letteratura etnologica<sup>7</sup>. Nei diversi ceppi linguistici si possono individuare i principi generativi del linguaggio dei colori. Essi mettono in secondo piano tutti i tentativi di articolare nei linguaggi i dati percettivi 'oggettivi' sul colore come la tonalità, la brillantezza e la saturazione<sup>8</sup>.

In rapidissima sintesi, in Occidente il discorso sul colore conosce un passaggio decisivo lungo il XIX secolo. Nel 1864 Eugène Chevreul pubblica il grande catalogo delle tinte antiche, che individua ben 14.400 tonalità<sup>9</sup>. Tale attenzione classificatoria e tassonomica si deve leggere come il frutto di un nuovo pensiero scientifico e tecnico che, proprio nella misura in cui è capace di mettere ordine sulle possibilità produttive delle tecniche antiche, è capace anche di determinare la proliferazione dei nuovi coloranti sintetici (anilina, malveina, alizarina, fucsina, metilene, ...), cioè la nascita della moderna chimica industriale. La conseguenza è l'estinzione delle piante che avevano prodotto fino ad allora la materia per le tinte. Si estinguono la robbia e il guado, che diventano così mere curiosità botaniche.

---

<sup>5</sup> M. Brusatin, *Storia dei colori*, Einaudi, Torino 1999, p. 4.

<sup>6</sup> Ivi, p. 5.

<sup>7</sup> Cfr. H. C. Conklin, *Hanunòo Color Categories*, in D. Hymes (ed.), *Language in Culture and Society*, London, Harper & Row, Evanston 1964, estr. in U. Fabietti, R. Matera, *Etnografia*, Carocci, Roma 1998, pp. 189-193.

<sup>8</sup> M. Brusatin, *Storia dei colori* cit., p. 5.

<sup>9</sup> Cfr. E. Chevreul, *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques*, J. B. Ballière et fils (et alii), Paris 1864.



Il XVIII secolo segna (...) la fine dell'universo antico dei colori, azzerandoli e sbiancandoli con la normalizzazione degli indici di percezione. Questo sarà il modo diverso di vedere e di percepire i colori perché differente è il modo di produrli, davanti alla nascita industriale della chimica del colore, accanto al retrobottega delle rarità dei panni tinti e al loro privilegiato commercio antiquariale<sup>10</sup>.

La chimica industriale si sforza di approntare la sua offerta di tinte derivandole dalle scale cromatiche di produzione naturale, su cui l'occhio aveva già calibrato la sua scala percettiva. Tuttavia essa opera anche pesanti aggiustamenti, trascurando le tonalità difficili a prodursi sinteticamente e valorizzandone altre, più facili ed economiche da realizzare. Gli effetti di questo mutamento sono diversi e tutti decisivi.

In primo luogo la produzione chimica del colore impone un'ideologia di igiene e di pulizia: le fibre tessili devono essere sbiancate prima di ricevere i colori artificiali. I vecchi procedimenti tintori basati su sostanze naturali assumono lo stigma di pratiche impure e inquinanti. Friedrich Engels nel 1839 osserva nella campagna di Wuppertal l'inquinamento dei corsi d'acqua causati dalle industrie tintorie che producono il 'rosso turco' utilizzando un complicato procedimento in dieci fasi che accosta l'uso di una pianta tintoria, la robbia o la garanza, a sostanze chimiche o animali (soda, allume, sangue di bue e altro)<sup>11</sup>. A questi processi paleoindustriali si accosta un'idea di impurità che si estende anche sull'uso delle sostanze fissative di natura organica del colore: la saliva, l'orina, il sangue, le quali degradavano la professione di chi li maneggiava<sup>12</sup>. Ma già nel 1860 la robbia viene sostituita dall'alizarina artificiale. La più antica pianta tintoria conosciuta in Occidente si estingue come oggetto di pratica agricola e il suo nome rimane dunque in Europa soltanto a designare molte aree di antica coltivazione.

In secondo luogo, e questo è l'aspetto più interessante, il superamento del modello antico si paga, per Brusatin, con un «appiattimento industriale della tinta»<sup>13</sup>. Ora che la produzione del colore non si basa più su specifiche competenze ecologico-ambientali e sulla preminenza percettiva di scale cromatiche ritagliate e costruite sull'esperienza storica del territorio, si afferma in modo crescente, per reazione, una sorta di rifiuto per il colore meccanico, inteso come l'inverso di un 'colore estetico', legato alla memoria e al rapporto affettivo col passato. Si tratta di

[...] una sensibilità colta che fa sorgere tutte quelle attenzioni verso i colori perduti, le tinte attenuate e consunte dall'uso e dagli sguardi, le patine del tempo: i veri colori "primitivi" dell'evo antico, ricreati nel rovescio della fantasia moderna<sup>14</sup>.

In una serie di passaggi di difficile lettura, lungo il XX secolo, la critica verso la cromia sterile e oggettiva prodotta dall'industria chimica si insinua quindi all'interno delle vie principali di attuazione degli artigianati locali rivolti al mercato, ma

<sup>10</sup> M. Brusatin, *Storia dei colori* cit., p. 77.

<sup>11</sup> Ivi, p. 93.

<sup>12</sup> Ivi, p. 40.

<sup>13</sup> Ivi, p. 7.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 7-8.

rimane a lungo soffocata dalla facilità di lavoro con fibre precolorate in fabbrica o dalla immediatezza ed esattezza del lavoro con i coloranti chimici a dose venduti capillarmente, come, in Italia, il 'Super Iride'.

[...] l'ingegneria della produzione del colore cancellava la precedente percezione e cultura dei colori ottenuti da manipolazioni tintorie di piante e di insetti e ne determinava un'applicazione «primitiva», come dimostra ancora il favore degli indigeni per i colori industriali, e l'effetto inverso, «colto», prodotto dai colori perduti e dalle tinte lavorate dal tempo: i veri «colori primitivi»<sup>15</sup>.

Dalla sensibilità colta per le tinture naturali arriviamo dunque ai giorni nostri a una situazione più complessa e culturalmente ramificata. Oggi l'interesse per le piante tintorie e la loro lavorazione si esprime come una pratica sociale diffusa, la cui vitalità è attestata in vari modi, fra i quali i siti presenti nel Web. Una breve e per nulla esaustiva panoramica su siti italiani e di altri Paesi vale da sola a far emergere una nutrita varietà di forme di azione e di interpretazione.

### 1.1. Nuove economie, nuove ecologie

In campo internazionale è di grande rilevanza l'attività promossa da tempo dall'UNESCO a sostegno della ripresa nella produzione di coloranti naturali su scala planetaria, mettendo a confronto esperienze e patrimoni culturali sparsi nei cinque continenti. Fra gli atti dell'*International Symposium-Workshop on Natural Dyes*, Hyderabad, India, 5-12 novembre 2006, il contributo di Dominique Cardon si concentra sulle motivazioni culturali, economiche e sociali che giustificano il sostegno degli organismi internazionali alla nuova diffusione delle colture di piante tintorie. Viene qui riaffermata una filosofia di fondo che ha trovato poi una verifica nelle nostre limitate ricognizioni areali. La pratica della tintura naturale va sostenuta, sostiene Cardon, perché fa parte di una storia locale profondamente radicata, perché è patrimonio del linguaggio espressivo di innumerevoli artisti tessili in ogni parte del mondo, e perché il valore estetico e coloristico delle tinture naturali proviene da armonie di colori che sono peculiari delle tinte della natura. Ciò fa dei colori naturali una parte integrale del patrimonio (*heritage*) dell'umanità «non meno importante dei grandi monumenti del passato»<sup>16</sup>. Inoltre perché diverse civiltà attribuiscono poteri simbolici e funzioni terapeutiche alle tinture naturali. La robbia (*mudder*, in inglese) nell'antica Cina, in Corea e in Giappone è legata a *Kodama*, lo spirito che abita le piante che producono colori: «in questo sistema di pensiero *Akane*, la robbia, rappresenta il fuoco e la luce»<sup>17</sup>. Le tinture naturali stanno oggi riconquistando impor-

<sup>15</sup> M. Brusatin, *Colore*, in *Enciclopedia*, v. 3 (*Città-Cosmologie*), Einaudi, Torino 1978, p. 389.

<sup>16</sup> D. Cardon, *Natural dyes today: why?*, atti dell'International Symposium/Workshop on Natural Dyes, Hyderabad, India, 5-12 November 2006, Interventions, UNESCO - The Craft Council of India, UNESCO/CCI/SYMP/DOC7, January 2007, p. 6.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

tanza nella società globale, ciò a causa della crescita di consapevolezza delle minacce all'ambiente in tutto il pianeta, e inoltre a causa della sempre più evidente penuria di risorse fossili<sup>18</sup>.

Oltre alle enunciazioni di principio sono presenti in rete diversi contributi volti a fondare competenze più specialistiche, orientate verso la diffusione di saperi di base di ordine bio-vegetale e bio-chimico sui processi di coloritura e di procedimenti e tecniche di colorazione tramite specifiche essenze. Compaiono anche articoli rivolti alla didattica nella scuola secondaria, volti non solo alla conoscenza dei processi tintori, ma anche alla maggiore consapevolezza del legame uomo-territorio in specifiche zone d'Italia. Nel primo caso va segnalato un sito che inserisce il discorso sulle tinture naturali nel quadro dei principi di salute nutrizionale<sup>19</sup>. In questo caso siamo sul piano di una legittimazione e attualizzazione ecologica della coloritura naturale come processo, a prescindere da altre sue connotazioni culturali-patrimoniali. Viene tracciata preliminarmente una storia delle tecniche di tintura delle fibre in Occidente. Fino alla metà del XIX secolo tutte le tinture, tutti i colori, erano di origine naturale. Si inizia il cambiamento nel 1856, quando in Gran Bretagna W. H. Perkin sintetizza l'anilina e crea la mauveina, il primo colorante chimico. I coloranti derivanti da piante sono riconducibili comunemente a tre sostanze: alizarina (*rubia tinctorium*), luteolina (*reseda luteola*), indaco naturale (*isatis tinctoria*, o guado). Spia di questo orientamento è il motivare la sua valorizzazione a causa: a) della percezione della sua maggiore salubrità; b) della rispondenza a esigenze di qualità di vita che una crescente parte di consumatori avverte, c) della tutela dell'ambiente, e qui emergono riferimenti alle direttive UE (2002/61) sul pericolo rappresentato da determinati coloranti chimici. Quest'approccio porta a sistema una critica sulla colorazione artificiale di cui si evidenzia, ad esempio, l'elevato carico di inquinamento, la negatività del trasferimento delle sue tecniche in Paesi dalla legislazione più 'accomodante' (est europeo, sud-est asiatico, etc.) con la moltiplicazioni di effetti di sviluppo ineguale. Dall'altro lato la coloritura naturale è invece intesa come un'alternativa praticabile anche in paesi ad economia avanzata, a patto di saper risolvere alcune criticità sul piano agronomico-produttivo, tecnologico, economico sociale e ambientale. Da questa prospettiva occorre soprattutto colmare un deficit di divulgazione di razionalizzazione tramite adeguate politiche di diffusione di esperienze nel quadro attuale del mercato<sup>20</sup>. In questa direzione occorre anche soffermarsi sul lavoro di ricerca e divulgazione scientifica compiuto in Italia dal CNR. Nell'ambito di un progetto su 'Opportunità di lavoro e sviluppo del territorio' il CNR-Ibimet (Istituto di Biometereologia) pubblica nel 2011 sia come file pdf sia a stampa un volume, *Le piante officinali e i loro colori*, che promuove l'introduzione alle

<sup>18</sup> [www.portal.unesco.org](http://www.portal.unesco.org).

<sup>19</sup> [www.mangiosintetico.blogspot.it](http://www.mangiosintetico.blogspot.it).

<sup>20</sup> Cfr. A. Daga Luciani, *Introduzione ai coloranti naturali*, Estratto dalla Relazione introduttiva del Progetto Activa promosso e cofinanziato da ARSIA Toscana e coordinato da Legambiente, 2010, in [www.mangiosintetico.blogspot.it](http://www.mangiosintetico.blogspot.it).

attività tintorie naturali intese come attività economiche e produttive<sup>21</sup>. Analoghe iniziative si sono sviluppate in Francia con un più preciso obiettivo di rilancio di singoli distretti con tradizioni nella produzione di essenze tintorie<sup>22</sup>.

Nella sensibilità ecologico-imprenditoriale corrente le piante tintorie sono oggetto quindi di progetti di coltivazione razionale in grande scala, allo scopo di costituire sulla loro base un vero e proprio comparto produttivo. Sulla stessa falsariga possiamo considerare gli interventi in rete per la divulgazione e la comunicazione col grande pubblico di specifiche introduzioni all'attività produttiva tintoria naturale. Tale indirizzo di sviluppo economico rientra fra quelli promossi nelle politiche comunitarie. Si apprende così che attualmente 70.000 ettari sono consacrati in Europa a tale impiego, con 140 specie interessate. In Italia gli ettari coltivati sono solo 4.500. Sono presenti infine in rete aziende che sviluppano per l'industria tessile procedimenti di tintura basati su essenze naturali nell'ambito di una rivalutazione motivata: a) da fattori di moda; b) da fattori ecologici, considerati entrambi ormai come elementi facenti parte a pieno titolo dei requisiti di mercato richiesti da una parte della clientela<sup>23</sup>.

## 1.2. La scoperta della località e dei suoi saperi

Sul piano locale l'esistenza di ambienti che ospitano piante tintorie in modo spontaneo e la presenza di saperi e pratiche tradizionali legati ad esse, possono produrre specifiche retoriche arcaicizzanti e pan-naturalistiche, a diversi livelli. I più frequenti sono quelli in cui il senso comune colloca i saperi tintori fra le 'virtù nascoste' del territorio e dei suoi abitanti. Quindi i siti comunicano meraviglia ed emozione per la scoperta che in Sardegna, terra antica e di profonda sacralizzazione religiosa della natura, ancora si conoscono e si praticano ancestrali conoscenze sulle virtù tintorie di determinate piante selvatiche<sup>24</sup>. In un contesto più partecipativo e socializzante le attività didattiche riguardanti le tinture naturali sono spesso presentate e proposte in un quadro di forte affinità con la valorizzazione della manualità creativa (restauro, disegno, pittura, etc.), o dei saperi del corpo (tecniche yoga, danza, etc.). In questa direzione l'esperienza è spesso proposta in edifici di pregio storico e artistico, in un quadro di motivazioni per l'utente vicino a quello del turismo culturale, ecologicamente responsabile<sup>25</sup>. Altro motivo presente è quello della musealizzazione dei sa-

<sup>21</sup> [www.ibimet.cnr.it](http://www.ibimet.cnr.it). Importante notare che lo stesso gruppo di lavoro del CNR-Ibimet, che lavora presso l'Università di Sassari, è attualmente coinvolto in un programma di cooperazione transfrontaliero con la Francia, "Maritime" 2007-2013, denominato *À la recherche des couleurs et des tissus de la Méditerranée*, che coinvolge Toscana, Liguria, Sardegna, Corsica ([www.maritimeit-fr.net](http://www.maritimeit-fr.net)).

<sup>22</sup> [www.couleurs-de-plantes.com](http://www.couleurs-de-plantes.com).

<sup>23</sup> [www.paintnaturalcolor.it](http://www.paintnaturalcolor.it).

<sup>24</sup> [www.sardiniapoint.it](http://www.sardiniapoint.it).

<sup>25</sup> [www.barcomocenigo.it](http://www.barcomocenigo.it).

peri e delle competenze tintorio-naturali. In tali casi l'intervento di valorizzazione può consistere nel situare in un luogo dedicato agli *exempla* delle piante tintorie, attivare per un'utenza avvertita dei percorsi informativi e didattici stabili, spesso orientati alle scuole elementari e medie, dichiarare il proposito «di scoprire antichi e nobili saperi» e di promuovere una consapevolezza delle problematiche ambientali<sup>26</sup>.

### 1.3. Gli sperimentatori e le loro poetiche

Oltre i propositi di sensibilizzazione al tema dei colori naturali che si presentano come risorse o antenne del territorio, troviamo una dimensione personale dell'interesse per il mondo dei colori naturali. Il segnale in rete di percorsi soggettivi importanti sull'uso delle piante tintorie può essere a volte dato dalla semplice e dimessa descrizione sulle possibilità tintorie di un certo numero di piante, che appaiono come il tentativo di riordinare e di mettere a punto dei saperi tintori 'di base' non connotati localmente da discorsi sull'autenticità o unicità. Un'osservazione più attenta del sito può invece rivelare, ad esempio, lo sforzo di proiezione verso l'esterno dei saperi di una maestra tintora oggi scomparsa. Un'associazione a lei intitolata si fa carico di questa missione, rivelando in parte il senso del profondo intreccio, in questo campo, fra la dimensione sperimentale e personale e quello delle conoscenze ed esperienze condivise e condivisibili<sup>27</sup>. I siti possono inoltre restituire profili di produttori che rivendicano per sé il riconoscimento di un ruolo artigianale - artistico, distinto sia dal carattere della creatività autonoma (che rielabora 'antichi saperi'), sia da un orientamento verso il mercato. In esso si individua una nicchia di domanda per i beni di origine 'naturale', non tossici e non inquinanti, ma soprattutto generati dentro il sistema di approvvigionamento dell'autenticità e della località<sup>28</sup>. La biografia dell'artigiano-artista è qui proposta come prova e come pegno del coinvolgimento personale ed esistenziale nell'attività tintoria proposta a una clientela a cui si chiede implicitamente un'identica motivazione di interesse. Tale profilo spesso prevede la creazione di un blog per dare uno sfondo sociale partecipativo all'attività dell'impresa e per attivare rapporti personali con la potenziale clientela. Qui, inoltre, l'attività con le piante tintorie appare come l'espressione di una filosofia dichiarata, una filosofia 'organica' di vita 'nella natura' che si declina nel pensiero, nell'alimentazione, nella cura per la salute, nel rispetto per l'ambiente. In questo caso, infine, 'tintura naturale' significa soprattutto la proposta di manufatti e capi antiallergici e sani, che non provocano le dermatiti di cui sono causa i capi colorati artificialmente<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> [www.oasisanbenedetto.it](http://www.oasisanbenedetto.it).

<sup>27</sup> [www.tinturanaturale.it](http://www.tinturanaturale.it).

<sup>28</sup> Cfr. J. P. Warnier, *La cultura materiale*, Meltemi, Roma 2005, specie i capitoli IV, V, VI, e F. Lai, *La costruzione sociale dell'autenticità. Saperi e produzioni locali: la Sardegna nel contesto europeo*, in A. Caoci (a cura di), *Bella s'idea, mellus s'opera. Sguardi incrociati sul lavoro artigiano*, Cucc, Cagliari 2005.

<sup>29</sup> [www.webalice.it](http://www.webalice.it); [www.lanaturainunamano.org](http://www.lanaturainunamano.org).

Segnaliamo infine, nel panorama italiano, i siti-laboratorio come quello sorto da alcuni anni in Sardegna, ad Atzara, dove il laboratorio *La robbia* si presenta nella specie di testimonianza di un percorso individuale di un artigiano – sperimentatore che colloca la sua attività fra la divulgazione e la formazione ecologista, da un lato, e la realizzazione di manufatti in tessuto e in maglieria colorati naturalmente, dall'altro. In questo caso non si valorizza solo un sapere da veicolare con seminari, workshop e conferenze-dimostrazioni, e neanche solo un assortimento di capi di abbigliamento e di accessori, ma c'è l'intenzione di concentrare l'attenzione del visitatore su un luogo, il laboratorio, concepito e presentato come lo spazio di una peculiare esperienza percettiva, estetica ed emozionale. Così come il sito, e gli apparati visivi e sonori che lo arricchiscono, indicano con chiarezza<sup>30</sup>.

#### 1.4. Nicchie di un sapere situato

A questo punto è possibile affrontare in modo più consapevole il tema centrale di questo saggio: come vedono e come manipolano i colori le tessitrici di Isili? Nelle discipline etnoantropologiche il quesito non sembra porsi nei termini di una mera ricostruzione delle tassonomie percettive utilizzate da taluni attori sociali, da ricostruirsi sulla base di una verifica empirica della corrispondenza di campioni di determinati tratti dello spettro cromatico con la lingua propria di quell'area. L'ipotesi di Sapir-Whorf<sup>31</sup> ha da tempo attirato l'attenzione sul fatto che la lingua determina e configura la percezione del mondo, e che quindi è in grado anche di 'centrare' la percezione dei colori su baricentri ogni volta differenti. Occorre dunque collegare l'interesse per un mondo di percezioni e denominazioni nate in specifiche storie linguistiche e lessicali a un contesto che possa far emergere, come abbiamo tentato di far notare in premessa, il senso sociale del produrre colori naturali per la tessitura. Quindi se si prende in esame non solo la percezione, ma anche la procedura di realizzazione materiale dei colori nelle fibre destinate all'attività tessile, il quesito iniziale sembra meglio posto chiedendosi in che modo le nostre tessitrici «usano le categorie dei colori per realizzare un particolare corso d'azione negli scenari coerenti che compongono il loro mondo-della-vita»<sup>32</sup>.

Tim Ingold colloca questo genere di problemi nell'ambito dell'ecologia culturale, nella logica cioè di un incontro fra aspetti simbolici e aspetti materiali, azioni individuali e azioni collettive, abilità incorporate e conoscenze concettualizzate<sup>33</sup>. Quindi il proposito è in primo luogo quello di esplorare quella sfera di saperi tessili

<sup>30</sup> [www.tinturenaturali.sardegna.it](http://www.tinturenaturali.sardegna.it).

<sup>31</sup> Cfr. B. L. Whorf., *Linguaggio, pensiero e realtà*, Boringhieri, Torino 1970.

<sup>32</sup> C. Goodwin, *Pratiche di classificazione dei colori*, in Id. *Il senso del vedere*, Meltemi, Roma 2003, p. 117, la prospettiva di Goodwin tiene conto degli orientamenti di James J. Gibson sulla percezione visiva, cfr. J. J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna 1999 (ed. or. 1986).

<sup>33</sup> T. Ingold, *Ecologia della cultura*, Meltemi, Roma 2001.



che si riferiscono alla cognizione e alla rappresentazione del mondo naturale, in questo caso botanico, e alla produzione dei colori ottenibili dalle diverse piante, con una tassonomia capace di formare un linguaggio cromatico specifico, riferito ai risultati dei processi tecnici di coloritura, in un rapporto da esplorare fra la nozione più o meno definita di colore 'naturale', quello cioè attribuibile a una determinata essenza come sua connotazione ascritta e quella concretamente ottenuta nei processi di coloritura.

In secondo luogo si intendono analizzare le pratiche sociali poste in essere dalle tessitrici come proprie di una comunità di pratica, nel senso individuato dal recente dibattito in antropologia cognitiva, dove le abilità (*skills*) delle attrici sociali, in questo caso connesse a un 'saper vedere' e a un 'saper fare' i colori, sono elementi che si articolano in quadri di saperi e di conoscenze in parte impliciti<sup>34</sup>.

Buona parte dell'indagine è dunque orientata a discernere i tratti della visione di questo mondo naturale e dei suoi *exempla*. Le abilità visive riguardano infatti la raccolta delle essenze, la loro manipolazione nel corso dei processi di bollitura, ritenuti fasi in parte incontrollabili nei loro effetti, e poi i processi di composizione dei colori nell'artefatto tessile.

Questa ricerca, collocabile nel quadro generale dell'antropologia della visione e della cultura materiale, ha contemplato l'uso sistematico della documentazione audiovisiva, al fine della ricostruzione analitica delle tecniche di coloritura e della raccolta, la più completa possibile, dei cromonimi, per la designazione dei risultati ottenuti<sup>35</sup>.

## 2. I saperi e le pratiche

Dolores e Daniela sono due tessitrici professioniste, fra le poche registrate ufficialmente come tali nel comune di Isili. Dispongono di un laboratorio moderno, nel seminterrato di un edificio nuovo al centro del paese. Il loro spazio lavorativo è composto da cinque-sei telai radunati in un unico ambiente, contornato alle pareti

---

<sup>34</sup> Sul tema della incorporazione dei saperi, come parziale riferimento, vedi T. Ingold, *Ecologia della cultura* cit., C. Grasseni, *Lo sguardo della mano. Pratiche della località e antropologia della visione in una comunità montana lombarda*, Bergamo University Press/ Il Sestante, Bergamo 2003, Id. (a cura di), *Skilled Visions. Between Apprenticeship and standards*, Berghahn, Oxford 2007, J. P. Warnier, *La cultura materiale* cit., specie nei capp. I, II, III, G. Angioni, *Se l'artigianato è artistico* cit. Sul piano dell'antropologia della visione e del carattere culturale della percezione visiva, cfr. A. Marazzi, *Antropologia della Visione*, Carocci, Roma 2002, e Id., *Antropologia dei Sensi. Da Condillac alle neuroscienze*, Carocci, Roma 2010. Cfr. anche gli apporti più vicini a una prospettiva etnoscientifica come quelli proposti da Nadia Breda, che applica un approccio ecologico-sensoriale allo studio dei Palù, in Veneto, luogo di competenze incorporate su un delicato complesso idrico, Breda N., *Il respiro della palude*, Cisu, Roma 2000.

<sup>35</sup> La ricerca etnografica ha incluso la realizzazione di tre documenti video: *La raccolta delle essenze*, 23' 03"; *I saperi e le pratiche* (intervista a Dolores Ghiani e Daniela Ghiani), 52'06"; *Cercare il colore*, 39', realizzati da Felice Tiragallo con la collaborazione di Annalisa Porru all'interno del Laboratorio di Etnografia Visiva dell'Università degli Studi di Cagliari.

da scaffalature aperte dove sono riposti vari gomitoli. Dolores ha poco più di sessant'anni, Daniela quaranta. La seconda si presenta come una allieva della prima e fra la maestra e la discepolo i rapporti di gerarchia sono presenti anche se occultati da un comportamento di mutua collaborazione e assistenza.

I saperi sulla coloritura con essenze naturali si collocano nella memoria di Dolores come trasmesse per via familiare e materna. Ma è una conoscenza che filtra dal passato soprattutto nei termini di una notizia a prima vista generica. «Ne ho sentito parlare da sempre. Di come si faceva e di come si raccoglievano. Ma non l'ho mai visto».

Nel momento in cui Dolores entra nel dominio professionale, al principio degli anni Sessanta, la scena della tessitura ad Isili è dominata dall'uso esclusivo del 'Super Iride'. Questo prodotto si andava a comprare a Cagliari, approfittando del viaggio di consegna di tessuti presso i commercianti del capoluogo, lì si acquistavano le tinture e anche i filati. I nomi che emergono sono la ditta Granata e la ditta Cao. Si faceva uno scambio, si davano i tessuti e si riceveva una parte di materiali.

Il ricordo di Dolores si focalizza in un periodo antecedente, per ora non bene precisato, in cui un certo numero di tessitrici si recava nelle campagne non distanti dal paese per prelevare le essenze tintorie<sup>36</sup>. I luoghi, le zone del prelievo non erano comunque oggetto di un riserbo 'professionale', anzi la tessitrice sembra avvallare l'idea che ci fosse una condivisione di informazioni; essenze come la robbia, l'alaterno o la dafne sono descritte come comuni piante selvatiche, accessibili, come la documentazione filmata testimonia, in aree prossime a strade vicinali, a sentieri facilmente praticabili e addirittura a strade provinciali e statali. Del resto ad Isili la biosfera botanica non presenta particolari differenze con quella di altre aree dell'isola. Le tre essenze prima accennate sono quelle comuni, nella valutazione di Dolores, a quella di tutta l'arte tessile tradizionale sarda. Forse l'unica essenza particolarmente usata ad Isili, potrebbe essere l'alaterno, Dolores desume questa valutazione dall'aver visto esposti al Museo di Cagliari alcuni artefatti antichi di Isili in cui il colore marrone e giallo di alcune parti del disegno era riconoscibile come originato dall'alaterno.

I periodi della raccolta erano l'autunno e la tarda primavera (dal mese di maggio, in genere). Raccogliere prima è possibile, ma comporta diverse difficoltà. Il terreno è troppo umido, la pianta ha 'assorbito il colore' in modo insufficiente. I fattori di cui tenere conto per valutare se una pianta abbia acquisito in pieno le sue proprietà tintorie sono la temperatura e il tipo di terreno e l'esposizione al sole. Ad esempio, se la pianta cresce vicino al grano è molto più facile ottenere dei colori adeguati - anche se Dolores ha difficoltà a spiegare con le parole questa adeguatezza, infatti usa l'espressione 'ottenere colori differenti', poi afferma che nelle zone 'selvatiche', non coltivate a grano, è molto più faticoso raccogliere le essenze, anche per la durezza del

---

<sup>36</sup> Per uno studio analitico sulle più importanti essenze tintorie presenti e utilizzate in Sardegna nei diversi distretti di produzione tessile vedi G. Carta Mantiglia, *La Tessitura. Materiali e tecniche della tradizione*, in P. Piquereddu (a cura di), *Il Museo Etnografico di Nuoro*, Banco di Sardegna, Sassari 1987.

terreno; in genere nelle zone argillose i colori sono riconosciuti come migliori, anche se non è in grado di spiegare perché, si tratta dunque di un dato dell'esperienza: «non sono una chimica».

Fattori di tipo astronomico come le lunazioni, la luna nuova o il plenilunio entrano nel bagaglio di conoscenze delle nostre tessitrici come meri elementi tramandati dalla tradizione. Si tratta di precetti ancora ben presenti ma collocati nel quadro delle conoscenze operative e delle norme di comportamento degli 'anziani'. Dolores afferma di essere sicura che le tessitrici della generazione precedente a quella dei suoi genitori seguivano quelle regole (peraltro non ben chiarite in questa occasione, nel senso che né Dolores né Daniela sanno se esse comandavano di raccogliere con la luna piena o con la luna nuova, o altro) ma che in nessun modo esse vengono osservate da loro: «non ci facciamo caso». Una regola tradizionale nota riguardava invece la quantità delle essenze da raccogliere. Se era necessario produrre un elaborato di due o tre metri quadri, bisognava assolutamente raccogliere in una volta sola tutto il materiale necessario «in modo da essere tutto di un unico colore».

Esiste una gerarchia della 'produttività' di colore per ognuna delle piante raccolte. Alcune a parità di quantità raccolta sono in grado di colorare una maggiore o minore quantità di fibre. Questa distinzione vede la **robbia** (*orixedda*) come l'essenza più avara, quella per cui occorre molto materiale per tingere poco filato, e richiede rispetto alle altre più tempo di bollitura per ottenere il colore.

Le sperimentazioni nella raccolta e nell'uso delle essenze naturali nella tessitura sono iniziate per Dolores in una fase molto avanzata della sua carriera professionale, nei primi anni Ottanta: «dovevo risperimentare quello che avevano fatto gli anziani». Si tratta dunque di una pratica di ricerca iniziata non per soddisfare una richiesta precisa del mercato, afferma Dolores, ma per recuperare una tradizione e dare ad essa «una impronta tutta mia particolare». Da cosa partiva Dolores? Dalle conoscenze trasmesse dalla tradizione, e concretamente da sua madre e sua zia. Quando ha iniziato a sperimentare non conosceva affatto le essenze e non era in grado di distinguere la robbia dalle altre piante. «Eravamo andate in campagna e mia madre mi aveva indicato questa specie di rampicante e mi aveva detto 'da qui noi usavamo la radice per fare i colori'». Si riferiva ad una attività praticata negli anni Trenta, e già negli anni Cinquanta le essenze naturali non venivano più usate. Dolores inizia a tessere agli inizi degli anni Sessanta, dominati a Isili dalla colorazione artificiale, nel senso che non si compravano filati già colorati, ma si coloravano in proprio filati neutri. Si compravano i tubetti di 'Super Iride', uno per ciascun colore, si seguivano le istruzioni e per un tot. di lana si usava un tot. di tintura. «Ma - dice Dolores - non avevano nulla a che fare con i colori naturali». Le istruzioni erano molto dettagliate e i risultati erano tutto sommato controllabili, tanto che ben presto lei ed altre tessitrici hanno cominciato a mischiare fra loro questi coloranti, ottenendo tonalità inedite e sperimentali. La gamma di colori 'Super Iride' era molto estesa, anche se quelli preminenti erano il rosso, il nero e il giallo e anche il blu. Ma i colori 'Super Iride' non le piacevano, perché erano «troppo violenti» e usati con accosta-

menti discutibili, come i rossi col giallo, e il verde vicino al blu. Erano molto più amati i colori tonali, i cromatismi tenui. «Ma il mercato era quello». Quei colori, riconosce Dolores, erano parte di un gusto condiviso da tutti; dice Daniela: «facevano folklore». Le nostre tessitrici prendono le distanze dalla storia del gusto 'corrente', usano questa distanza per qualificarsi nell'intervista, tengono a porsi in un ordine di specialiste privilegiate, a istituire una comunità di pratica basata su uno speciale 'saper vedere', che è anche un saper valutare e saper significare al di fuori di un codice interpretativo 'ortodosso'. Erano colori che piacevano anche perché richiama-vano i colori dei costumi, e qui il riferimento è generale, cioè al cromatismo intenso dei costumi del patrimonio sardo, più che a quello specifico di Isili che, infatti, non ha costume in senso proprio. Qui le tessitrici introducono una distinzione meritevole di un approfondimento fra vero 'costume' e 'modo di vestire'.

Dolores sapeva inoltre cosa cercare e anche dove, senza che ci fosse il problema di un eventuale 'esaurimento' delle essenze, anche perché la coloritura naturale interessava allora pochissime tessitrici. La **robbia** si sapeva dove era, era solo difficile da raccogliere. Da notare che lei in quel periodo non cercava delle essenze in funzione di un progetto specifico di disegno e di tessitura. Cercava le essenze per creare un repertorio di colori, e per verificare se veramente, usando determinate essenze, si potevano ottenere i colori indicati dai saperi tradizionali (soprattutto rossi, gialli, verdi e nero). Dolores qui precisa che i colori ricercati in quella sede erano colori non 'visti', ma colori 'descritti'. L'esperienza visiva diretta si era infatti limitata solo ad alcuni artefatti tinti in bordeaux e in nero. Emerge qui il vuoto di comunicazione fra due generazioni di tessitrici a Isili. Dagli anni Trenta e Quaranta al principio degli anni Ottanta le pratiche di coloritura naturale nel paese entrano in ombra. Appare sorprendente che la generazione di Dolores abbia sofferto di un notevole deficit di informazioni dalle tessitrici anziane, molto riservate, che non era opportuno andare a disturbare, anche per una mancanza di confidenza. Su tutto gravava, nei tardi anni Settanta, l'uso generalizzato delle fibre già tinte e la convinzione dominante della 'giustezza' di quella scelta. Questo fatto scoraggiava dal fare troppe domande sulle tecniche usate in precedenza «era tutto lavoro in più [...], una questione di comodità», spiega Daniela.

I colori oggetto della ricerca di Dolores erano innanzitutto le tonalità del rosso, i gialli, e anche i verdi, che ricevevano pochissime attenzioni. I motivi per cui quei rossi, quei gialli e quei verdi artificiali a un certo punto non hanno più soddisfatto le esigenze delle tessitrici esulavano in parte da una pura insoddisfazione di tipo cromatico-percettivo: «innanzitutto c'era la curiosità di sapere che da una erba, da una pianta ti poteva venire un colore». Affascinava cercare di capire come da un piantina ad esempio verde, si potesse ricavare un rosa, un giallo, ecc. L'insuccesso parziale dei primi esperimenti (la madre di Dolores diceva: «non è proprio quello...») la portarono a moltiplicare gli sforzi, dosando diversamente i fattori: più colore, meno acqua, ecc. Difficile ad esempio dosare l'allume di rocca, un preparato già usato a Isili per conciare le pelli, che svolge in tessitura il ruolo di fissante del colore,

mentre i solfati hanno la funzione di ravvivare ed esaltare la colorazione di base. Questi primi tentativi furono svolti nel cortile retrostante il laboratorio, da sola, senza trovare pare molta solidarietà nelle altre colleghe: «diciamo che sono stata bonariamente anche presa in giro». Dolores corregge poi questa immagine dicendo che negli esperimenti era seguita e che gli esiti positivi delle sue ricerche erano rapidamente socializzati. In questo la nostra rivendica con un certo orgoglio il ruolo di pioniera, solitaria ma di fatto ascoltata, nella sua comunità di pratica. Il processo di coloritura si svolge nell'arco di un giorno, dedicando del tempo non esclusivo, anche ritagliato tra un impegno e l'altro.

La difficoltà tecnica principale nella coloritura è stata all'inizio superare lo scorggiamento dovuto ai risultati. «Più che dei giallini smorti, dei beige, non riuscivo ad ottenere». Anche il rosso della robbia risultava sbiadito. La paura era che fossero proprio le piante ad aver perso, con il degrado dell'ambiente, le loro proprietà tintorie, oppure che i dosaggi fossero sbagliati. C'è da dire che la tradizione non aveva tramandato notizie certe su questo punto. Non si tratta pare di un riserbo dovuto alla gelosia del segreto professionale («mia madre non avrebbe avuto questo problema»), ma di qualcosa di altro legato ai modi di memorizzazione e di valutazione dell'efficacia di ogni singolo componente del processo (chiedevi: «quanto allume devo mettere?», ti rispondevano: «a occhio»). Sembra che il percorso da compiere non fosse soggetto di per sé stesso a forme certe di codificazione. Dolores conclude: «ho fatto i miei esperimenti e comunque sono riuscita a capire il dosaggio».

Cosa si doveva dosare: a) la quantità di erbe; la quantità di fibre da colorare; b) la quantità di acqua; c) il tempo di bollitura; d) la temperatura dell'acqua.

«Lasci bollire le erbe con l'acqua, poi quando infili la lana già ti dà il primo colore. Se lasci bollire tutto assieme un po' ti scoraggia, perché non vedi niente». Dolores apprezza maggiormente un'infusione delle fibre in presenza delle erbe in acqua. La regola sarebbe quella di togliere le essenze dall'acqua prima di immergervi la lana, per ottenere una coloritura uniforme e costante nelle fibre, invece Dolores e Daniela amano l'effetto di sprezzatura dato dalla infusione con erbe, che produce sulla superficie delle fibre delle irregolarità cromatiche, ricercate per l'effetto di vivezza che producono e per la parziale imprevedibilità degli effetti cromatici finali. Questa variabilità, osservata mentre prende forma, «dà più soddisfazione, più di vedere una cosa pulita». Sono le sfumature, le gradazioni di colore nel corpo delle fibre, spiega Daniela, che ti tolgono la sensazione della piattezza. Questa valutazione, ammettono apertamente le tessitrici, non ha a che fare con la tradizione. Le anziane non cercavano affatto questi effetti. Cercavano la 'perfezione'. Raccoglievano all'inizio della lunazione perché sapevano che così avrebbero ottenuto il risultato migliore, lo sapevano - sostiene Dolores - perché lo avevano sperimentato, senza porsi troppo il problema delle cause. Cercavano un risultato di coloritura senza macchia, senza irregolarità. È il pensiero chiaramente espresso da una insegnante di Dolores, che lei prende a modello di questo modo di pensare dominante. Il valore estetico invece per lei fa premio sulla tradizione. «Un pezzo deve essere bello prima

di tutto da vedere, poi da utilizzare». Ma è l'idea di bellezza che è mutata. La generazione precedente sembra legata, nelle parole di Dolores, ad un modello di simmetrie e di omogeneità cromatica. L'idea che invece fosse meglio «ascoltare la natura» Dolores dichiara di averla maturata a valle del suo itinerario di ricerca.

Riguardo al tempo di bollitura, un modo empirico per misurare la durata giusta della infusione è per Dolores osservare lo stato dell'acqua: quando perde la sua colorazione dovuta alle erbe, significa che il colore si è trasferito sulle fibre e quindi proseguire il bagno è inutile.

Daniela afferma che uno stimolo alla passione per la tessitura è stato la variabilità dei colori ottenibili e dalla ricerca di colori vagheggiati e non sempre ottenuti. Emerge qui il tema del rosso della **robbia**, una tonalità immaginata, desiderata e cercata da anni, senza che sia riuscito loro ancora di incontrarla. Per trovarla si cerca la robbia in zone particolari, come i giacimenti argillosi nei pressi del paese, ma senza che la caccia abbia dato per ora i frutti sperati.

Ci sono altri colori che soddisfano? Praticamente tutti gli altri, dicono le Nostre, è il rosso il problema, che è diventato una questione «di soddisfazione personale». Cioè, tutti i risultati (in generale, anche sul rosso) sono accettabili, perché provenienti dalla sfera della natura, a cui si delega la costruzione di queste gerarchie estetiche.

Il rosso immaginato è l'inserzione in questo quadro pan-naturalistico, della creatività individuale. Dolores avanza il sospetto che il conclamato 'rosso naturale' presente nella tavolozza cromatica tradizionale e sentito raccontare più che osservato, fosse in realtà realizzato mescolando essenze naturali a coloranti artificiali (anilina), gli unici forse capaci di aumentarne la vivezza. «Una tessitrice, così pare, non dice tutti i suoi segreti - commenta Dolores - ... ma io non ne ho»<sup>37</sup>.

Ma perché il mescolare colori naturali e artificiali è riprovevole? Non è negativo, rispondono, ma facendo così si perde 'il naturale', che diventa a questo punto una parola che allude a un valore non ulteriormente spiegabile. Dolores ammette che senza allume e senza solfati i colori ottenibili sono ben pochi: un giallo chiaro, un beige, poco altro. Il punto è che il gusto della generazione precedente non contemplava le tinte tenui. Questo giustificava ad esempio l'uso dell'anilina. «Il mercato chiedeva quello», spiega Daniela, «ma il mercato lo facciamo anche noi», ribatte Dolores che conclude dicendo che bisogna «mettere qualcosa di nostro mantenendo viva la memoria degli antenati».

---

<sup>37</sup> Sulle condizioni generali del lavoro femminile nella Sardegna rurale tradizionale, cfr. M. G. Da Re, *La casa e i campi. Divisione sessuale del lavoro nella Sardegna tradizionale*, Cuec, Cagliari 1990.



### 3. Cronaca di una raccolta

Una mattina di fine inverno del 2008 ho accompagnato Dolores e Daniela in una loro uscita per la ricerca di essenze selvatiche adatte alla coloritura tessile. A bordo della vettura di Daniela ci siamo diretti a sud-est di Isili. Percorrendo una piccola strada asfaltata che porta a Gergei, si svolta a destra e si sale su una dolce collina. Le due tessitrici lasciano la vettura e si incamminano lungo la strada. Portano con sé solo una zappetta e un sacco di plastica. Lasciato l'asfalto siamo ora in un sentiero più appartato. Dolores ha individuato sul suolo il lungo ciuffo di foglie dell'**asfodelo** (*cardilloni*) ancora privo di infiorescenze. Inizia il metodico lavoro per scalzare la pianta senza spezzare il fusto dalle radici, la parte più importante per le due tessitrici. Nello scavare intorno all'asfodelo Daniela rompe il manico della zappetta, che ora potrà essere utilizzata solo impugnando direttamente la lama. La registrazione video sottolinea la lunghezza e la laboriosità di questo semplice processo. Usando di volta in volta la lama e i due denti affiancati della testa della zappetta Dolores poco a poco scalza quanto le interessava: le radici dell'asfodelo si compongono di numerosi tuberli delle dimensioni ciascuno di un baccello. Dolores spiega che da questa radice si può ottenere, aggiungendo allume di rocca, un beige caldo o, con solfato di ferro, il verde. L'asfodelo è ora considerata una pianta di uso sperimentale e personale, cioè non appartenente al gruppo delle piante tintorie della tradizione locale. Si prosegue salendo lungo il sentiero. Si incontrano così molti arbusti di **dafne** (*truiscu*). Dolores ne sceglie uno all'ombra, e con le cesoie ne taglia un ramo. Spiega poi che di questa pianta utilizzerà la corteccia, il gambo, le foglie e i rametti, ma non le radici. Si tratta di una pianta considerata fortemente tintoria. Si ottiene il giallo usandola senza additivi, il verde con solfato di ferro, il verde dorato con solfato di rame. Inoltre la dafne, se molto esposta al sole è idonea ad ottenere il nero, mentre se è meno esposta rimane nel campo di variabilità giallo-verde. Dopo aver prelevato anche un ramo di **lavanda** (*tubidìs*), Dolores si concentra sulle piante di dafne e controlla se trova delle piante che abbiano delle bacche già formate. Sono quelle che aiutano, spiega, ad ottenere una colorazione grigio-azzurra, molto bella. Ma ora, a fine febbraio, è ancora presto. Le bacche di dafne hanno una maturazione difficile, possono cadere prima di arrivare al compimento del processo, e sono dapprima rosse, poi azzurre.

Dolores ora raccoglie due ramoscelli di dafne, uno all'ombra e uno al sole, e mostra le differenze di aspetto. La pianta al sole ha il gambo più scuro ed è più indicata, come già visto, per ottenere il nero. Più in là Daniela ha individuato una buona radice di **robbia** (*orixedda*) e inizia adesso la lenta e faticosa opera di estrazione del lungo e tormentato rizoma. Le due donne scavano con le mani nude per avere la sensibilità di individuare subito il fusto nascosto nel terreno, e per evitare di rovinarlo con l'uso di arnesi da scavo. Viene infine estratto il capo del rizoma, che è 'giovane', come indica il colore rosso chiaro e di poco spessore. Tuttavia, man mano che si scava e si estrae il filamento, si arriva ad aumentare la grossezza del fusto e a vedere 'sostanza'.

Daniela intraprende un'altra ricerca di un "filo" di robbia, in un intrico di piante rasenti il suolo frammiste negli esili fusti l'una all'altra. Il problema è qui 'non perdere la guida', non smarrire il segnale del filo giusto, fra diversi tipi di piante selvatiche che vivono quasi in simbiosi. La ricerca qui fallisce.

Ma ora Daniela ha trovato, questa volta all'ombra di un albero, una nuova guida. Il rizoma rosso emerge per un piccolo tratto, quindi è possibile fare forza e portarlo meglio alla luce per un nuovo tratto. «*Cassau d'asi?*»<sup>38</sup> «si», ora Dolores accorre e in due uniscono gli sforzi per portate in luce quanto più radice possibile. La concentrazione e la rapidità nell'azione aumentano: è stato trovato un piccolo giacimento di robbia, sufficiente per assicurare una buona quantità di colore. I movimenti si fanno febbrili, le donne scavano a mani nude, gratificate dal fatto di aver trovato un filone buono. Sotto la scorza del suolo è comunque difficile riconoscere, fra gli intrecci di radici che s'incontrano, cosa è robbia e cosa non è. «*È commenti a circai s'oru e' tottu!*»<sup>39</sup> mi dice Dolores. Infine, dopo molti sforzi, le donne estraggono diversi pezzi di rizoma piuttosto grossi e li mostrano. Ripulito dalla terra il rizoma si presenta rosso scuro, regolare, con poche biforcazioni, molto lungo. Dolores nella foga di scavare si ferisce ad un dito. Le tessitrici hanno mostrato in questa ricerca di essenze molto impegno e determinazione. In particolare mi hanno trasmesso il senso delle difficoltà e del piacere di riuscire ad individuare e a raccogliere i rizomi di robbia, che appare l'essenza tintoria al vertice delle loro attenzioni. Si direbbe sia per il colore carico e intenso che ne è il frutto, sia per la sotterraneità del rizoma, per il fatto cioè che è nascosto e che richiede una particolare abilità e notevoli sforzi per ottenerlo. Dolores mostra alla videocamera un pezzo di robbia, all'interno del rizoma c'è un filamento chiaro: «questo dà un rosso arancio, perché questo [filamento] scatena il giallo, perché la radice è più matura».

Ultimata la provvista di essenze, ora ci spostiamo in auto in una zona a nord-est del paese, dove le tessitrici mostrano altre essenze importanti per la tintura: il **leccio** (*ilixi*), di cui si preleva la scorza, il **pero selvatico** (*pirastu*) utilizzato ugualmente nel fusto e infine l'**alaterno** (*tàsaru*), individuato in vari esemplari anche lungo la strada statale.

#### 4. Cercare il colore

Isili, mattina del 24 giugno 2008.

Nel piccolo cortile sul retro del loro laboratorio Dolores Ghiani e Daniela Ghiani hanno attrezzato lo spazio per procedere alla tintura delle essenze che hanno raccolto durante la primavera in vari luoghi del territorio di Isili. Sono le 10 circa. Daniela, accovacciata su una seggiola, sta togliendo le bacche da un ramo di **alaterno** (*tàsaru*) e le depone in una ciotola di ferrosmalto. Dolores ha appoggiato la base di

<sup>38</sup> «L'hai trovato?».

<sup>39</sup> «È proprio come cercare l'oro».

un piccolo tronco di **leccio** (*ilixi*) su di un vassoio di sughero e, servendosi di un'acchetta, separa la scorza che sarà usata per la tintura. Dopo dieci minuti i pezzi di scorza accumulati sono sufficienti. Dolores li mette in una scodella smaltata che riempie d'acqua fredda, dosandola in modo da coprire tutte le scorze. In precedenza le due donne avevano preparato altre essenze in diversi recipienti, fra cui una buona quantità di **robbia** (*orixedda*), i cui rizomi si presentano ormai sufficientemente secchi, visto che siamo all'inizio della stagione calda. Senza separare la polpa rossa dalla guaina dei rizomi Dolores depone tutta la robbia raccolta sul fondo vuoto di un grande paiolo di rame, limitandosi a spezzettare i rizomi in modo da favorire poi la separazione della polpa dal resto. Il paiolo viene riempito d'acqua e inizia così la bollitura di un grosso quantitativo di *orixedda*, che rilascia subito un colore granata scuro.

In parallelo si avvia il ciclo del trattamento dell'**asfodelo** (*cardilloni*). I tuberi di asfodelo, ancora uniti in grappoli vengono immersi in acqua per una prima pulitura, poi sono deposti su un foglio di plastica, ricoperti con un lembo e pestati col martello per sminuzzarli e renderli più adatti alla bollitura. Daniela e Dolores preparano ora la **dafne** (*truiscu*). Della pianta sono utilizzati solo piccoli rametti con le foglioline lanceolate attaccate a destra e sinistra. Vengono deposte sul fondo del paiolo, poi si posa una prima matassa di lana, poi sopra si pone un secondo strato di dafne, poi un secondo strato di fibre, e così via. L'ultimo strato è dafne, poi sopra uno di lino e uno di cotone.

Le fibre destinate alla **robbia**, lana, lino e cotone, sono bagnate in anticipo per una ventina di minuti. «... e ora metto tutto assieme», dice Dolores. L'immersione nella robbia in ebollizione provoca un'immediata tintura. «Ci dobbiamo accontentare di quello che ci dà ... minimo occorre un'ora, due ore ...». Si vede subito l'effetto differente che la robbia provoca in ciascuna fibra. La lana tenuta a bagno viene estratta e mostra una tonalità rosa carico, il lino un rosa più tenue, il cotone una sfumatura ancora più pallida. Da un recipiente di vetro viene estratto in quattro cucchiainate l'allume e sparso dentro la caldaia. L'allume produce una specie di schiuma e serve a fissare il colore: «ci accontentiamo di quello che fa!»

In una stanza attigua al cortile c'è una cucina in cui sono in bollitura due pentole, una contiene l'infuso di foglioline e rametti di alaterno, l'altra scorze di leccio. Dolores prova il grado di tintura dei due infusi immergendo un bicchierino di vetro trasparente e lasciando defluire l'acqua. L'**alaterno** dà un liquido vicino all'arancio scuro, e il **leccio** mostra un marrone-rossastro carico, per Dolores molto simile al colore che oggi dà la robbia. Nel bagno di alaterno Dolores mette cotone e lino e ottiene subito, dopo una prima immersione, le fibre colorate di giallo. Il bagno di alaterno con le fibre viene mescolato e rimescolato. Dolores nota che nel passato quel tipo di infusione era utilizzato anche per colorare la scorza delle forme di formaggio. Il bagno di alaterno viene a sua volta fissato con allume. La piccola stanza è piena di fumi, e il tanfo dell'alaterno e del leccio bolliti è pesante.

Nel cortile la **robbia** continua a bollire. Dolores estrae una matassa e fa notare che le fibre hanno delle striature di rosa intenso («belle»). La pentola dell'**alaterno**

viene portata in cortile, Dolores estrae le fibre e fa notare che di solito dovrebbe ottendersi un giallo e non il verde-giallo che osserviamo. Dipende dal periodo, dalla pianta e dal fatto che queste piante sono state prese vicino al lago. L'alaterno si fa ancora bollire e si aggiunge il solfato di ferro, l'infuso si incupisce immediatamente, e anche le fibre immerse, che però si scuriscono molto meno di quanto previsto: «forse non c'è più colore». Allora Dolores per scurire l'infuso aggiunge altro alaterno fresco e poi altro allume o solfato.

Intanto il bagno di **leccio** è molto scurito, mentre la **robbia**, nel suo paiolo, ha esaurito l'azione tintoria, cosa che si vede dal colore quasi trasparente dell'acqua in bollitura. Quindi il paiolo viene preso per i manici dalle due donne, tolto da fuoco e deposto poco lontano, al centro del cortile. Dolores ha riempito una bacinella dell'acqua tinta dalla robbia e adesso la mette al fuoco della cucina. Aggiunge poi solfato di ferro per scurire al massimo il liquido, allo scopo di fare una ulteriore infusione di una nuova matassa di cotone. La prova di infusione dà esito negativo: le fibre non si colorano. Il tentativo col **leccio** invece riesce. La matassa ora si colora, «c'è tanto colore! ... guarda l'acqua»; si vede un rosso scuro, con qualche sfumatura di grigio. Dolores mostra alla collega le fibre che ha estratto dalla pentola con un bastoncino. «Qui succede un miracolo: cosa ti dicevo che il grigio veniva!»

Ora i processi di tintura sono pressoché compiuti. Le bacinelle con le matasse diversamente colorate sono allineate nel cortile. Le fibre vengono ora tratte dalle infusioni e pulite dai rami, dalle foglie e dagli altri elementi coloranti. Dolores non trattiene il suo appagamento: «Sono belli? Voglio sapere se siete soddisfatti, perché io sono molto soddisfatta, anche se il rosso ...». Ci sono tre bacinelle sul cortile, quella più a sinistra contiene in infusione fibre colorate col **leccio**, marrone scuro con venature grigie, al centro il giallo senape dell'**alaterno**, a destra il rosso vinaccia scuro della **robbia**. Le donne ora liberano le fibre dalle impurità. Dolores estrae le fibre dal bagno di robbia, l'acqua che cola è quasi trasparente, segno che le essenze hanno liberato tutto il loro potere tintorio. Dolores porta fuori dalla cucina un'altra bacinella con l'infuso del leccio e la depone nel cortile. Le fibre sono colorate in modo molto diverso fra quelle di lana, di cotone e di lino, messe tutte assieme. La tessitrice ribadisce la sua posizione di accettazione della 'volontà' del caso e della natura: «... è la natura che [fa venire]... a volte beige, a volte rosato ...». Si nota una macchia su di una matassa, dove si è intervenuti col solfato. Si vedono ora molto bene le scorze di leccio in infusione. L'infuso di asfodelo ha restituito delle fibre più chiare del previsto. Dice Dolores che i tuberi, colti in tarda primavera, erano troppo impregnati di terra, e questo ha influito.

Si lavano i paioli. Dolores e Daniela tagliano a pezzi i rametti di lavanda e li depongono nel paiolo precedentemente usato per bollire la robbia. Rami e foglioline sottili grigio-verdi slavate si ammicchiano. Daniela accende il fornello a gas per bollire il paiolo con l'infuso di **lavanda**. Difficoltà per il vento. Dolores controlla l'acqua dell'infusione. «È profumata, almeno questa».

Le donne ora cominciano a pulire le fibre colorate e a sciacquare tutti i recipienti

utilizzati. Il gomitollo giallo-verde, e il gomitollo rosso ruggine sono liberati dalle impurità. Sono messi entrambi in un mastello di plastica grande e sono sciacquati assieme, senza timore che i due colori possano sporcare le rispettive matasse. Dopo il risciacquo si fanno asciugare per ventilazione, facendole roteare con energia. Le matasse sono ora appese al filo del bucato per l'essiccazione definitiva. Si asciugano e si appendono per prime le matasse marrone scuro (**leccio**). Poi le fibre color sabbia ottenute dall'**asfodelo**. Viene poi il turno delle matasse colorate con la **robbia**, che appaiono pesca scuro (lana) e pesca chiara, quasi rosato (lino e cotone). Poi si mette ad asciugare il prodotto dell'**alaterno**, fra il sabbia (solfato di ferro) e il vaniglia. E infine il senape-giallo dato dalla **dafne**. Ora tutte le matasse sono appese. Avviene il risciacquo definitivo dei paioli. Intanto la lavanda bolle.

Dolores versa l'acqua dell'infuso di lavanda in un altro paiolo, filtrando il passaggio con un telo di cotone bianco. Il liquido filtrato sarà usato per colorare. Dolores e Daniela si riposano. Le fibre in infusione di lavanda si tingono di giallo. Dolores versa dell'allume. «Ho l'impressione che venga così, così il colore non lo voglio», Dolores mostra una matassa colorata di marrone slavato. La matassa alla lavanda è estratta: un giallo pallido; «è diverso», nota. Ora Dolores versa del solfato di ferro nel bagno di lavanda, poi rimette la matassa gialla nel tentativo di ottenere una tinta più scura. L'acqua si è effettivamente scurita, da gialla a verde scuro. Ma le fibre una volta immerse si caricano in modo debole, insoddisfacente per la tessitrice. «Non riesci a capire [quale sarà il risultato] ... »

Intanto prosegue la bollitura delle fibre nell'infuso di **lavanda**, al cui termine avviene il travaso del liquido fumante in un altro paiolo, col filtraggio di una pezza di cotone. Dopo di che il liquido filtrato viene rimesso a bollire: è questo che si utilizzerà per la coloritura.

La situazione è ora rilassata. Siamo alle fasi finali del processo produttivo. Daniela e Dolores si concedono diversi momenti di riposo, sedute, e di riflessione. Dolores ha paura che il colore che otterrà dalla lavanda sarà troppo slavato. Estrae la matassa dall'infuso in ebollizione e la osserva criticamente, con apprensione. Aggiunge solfato di ferro e bagna solo metà della matassa. «Così puoi vedere la lavanda al naturale e la lavanda con gli additivi». La parte non immersa è rimasta di un colore giallo tenue, la parte toccata dal solfato è diventata verde.

Siamo a metà pomeriggio, intorno alle 16.30, e il processo tintorio è ultimato. Si è svolto in circa sei ore. Dolores 'interroga' le matasse colorate e incomincia ad associare i colori per fare vari accostamenti.

«Pensavo a questo [alaterno con solfato di ferro = sabbia] per un disegno su fondo di lino naturale chiaro. Poi con qualche disegno di questo [dafne = senape-giallo], accompagnato con questo [alaterno = vaniglia] e una punta di ruggine [leccio]. Perfetto».

Chiedo ora a Dolores di nominare la pianta da cui ha ottenuto i vari colori, a partire dalle matasse collocate alla estrema destra, andando verso sinistra.

«**Marrone ruggine** ottenuto dal **leccio**, **marrone più scuro** con l'aggiunta di **solfato**. Questo con l'**asfodelo** [non nomina il colore, potrebbe definirsi un **sabbia**

FFE1B0<sup>40</sup>). Questa è la **robbia**, in cui la lana assume un colore completamente differente sia dalla lana [pesca FF8141], che dal lino, dove abbiamo dei **rosati** [in realtà sembrano dei pesca chiaro FF9F71]. Mentre invece qui [la lana] tende più sul **marrone**. Poi qui abbiamo l'**alaterno**, al naturale, coi rametti [vaniglia FFEFCE], sempre alaterno, con l'aggiunta di solfato di ferro [sabbia FFE1B0]. La **dafne**, su **truiscu**, cotone, lino e lana [senape-giallo FFFF35]. Non si differenziano, visto?»

Ripete in sardo tutta la descrizione, che è molto più ricca.

«Custu est de sa matt'e s'ilixi... Ti fai curiosidadi, tottu su chi ndi essit?... con solfato di ferro... chi ddi fait custa spetzia e grigiù... poi su cardilloni... chi poi abarrat unu paghiddeddu bruttanciu ... po mori e su ludu chi tenit s'arrexini ... innoi ddoi est s'orixedda... prima e dda fai a farra ... ci dd'eus intrada cumentu fudi in su carddaxiu... tottu beni a arrogheddeddu ... eus sciattu (fattu) su chi eus potziu... Custu est sa lana... est completamenti diversa de su linu e de su contoni... abarrant prus arrubiastus custus... innoi su tasuru... si bit ca ancora... non est grogu grogu... abarrat unu paghiddeddu... friscangeddu... su cotoni, su linu... e innoi dd'eus acciuntu pagu pagu solfato po essi birdi ma est unu paghiddeddu sbiadideddu... ge andat aicci e tottu... Custu est su truiscu... su truiscu ge est bessiu bellu... propriu... mi... propriu su mau torrat a mettadi a margas a margas ...»<sup>41</sup>.

Siamo al termine dei lavori. Il residuo di lavanda dopo la bollitura è coperto col telo di cotone usato per filtrarlo. La matassa colorata di lavanda, con le due gradazioni, è appesa a un bastone, fra un bidone e un lavatoio.

## 5. Conclusioni

Le parole conclusive qui non possono che avere un valore molto parziale. Fra le questioni che questa ricognizione lascia aperte, una si colloca nell'ambito dell'etnoscienza, e concerne i domini semantici 'interni' ai saperi delle tessitrici. In particolare appare interessante e meritevole di approfondimenti il rapporto fra la gamma terminologica utilizzata per indicare fenomeni di percezione cromatica e la deriva-

<sup>40</sup> I riferimenti cromatici convenzionali qui proposti sono stati ricavati dalla "Tabella interattiva dei colori con nomi in italiano e codici RGB esadecimale" reperibili in rete al sito <http://users.libero.it/luclep/itaint.htm>. Il problema della individuazione della classificazione di colori naturali sulla base di tassonomie di tipo colorimetrico è stato affrontato tra gli altri da C. Goodwin, *Pratiche di classificazione dei colori* cit.

<sup>41</sup> «Questo è della scorza di leccio ... non è curioso tutto quello che può uscirne? .. Con il solfato di ferro, che fa questa specie di grigio ... Poi ecco l'asfodelo ... che rimane un poco sporco ... è per il fango trattenuto dalle radici ... Qui c'è la robbia ... prima di farla in grani ... l'abbiamo messa come era nel paiolo ... tutta bene a pezzettini ... abbiamo fatto quello che potevamo ... Questa è la lana ... è completamente diversa dal lino e dal cotone ... che rimangono più rossastri ... qui c'è l'alaterno ... si vede che ancora ... non è proprio giallo giallo ... rimane un po' troppo fresco ... il cotone, il lino ... e qui abbiamo aggiunto un po' di solfato, per farlo diventare verde, ma è venuto un po' sbiadito ... ma va bene lo stesso ... Questa è la dafne ... la dafne è proprio venuta bene ... veramente ... è venuto a macchie». Un fondamentale riferimento per addentrarsi nel mondo dei nomi delle piante in Sardegna è G. Paulis, *I nomi popolari delle piante in Sardegna*, Carlo Delfino, Sassari 1992, a cui si rimanda per collocare in modo adeguato il lessico delle piante tintorie rilevato a Isili nel quadro del patrimonio linguistico sardo sulla denominazione del mondo botanico.



zione 'naturale' di una parte precisa di queste esperienze. Da un lato sembra che la terminologia specifica del colore usata da Dolores e Daniela sia messa in ombra, nella fase di designazione, dal nome della pianta che lo ha generato. Dall'altro la preminenza in queste tassonomie isilesi di cromatismi come il rosso, rosso immaginato, cercato e invocato da Dolores Ghiani, sembrano piuttosto rimandare alla centralità del colore base, secondo Berlin e Kay<sup>42</sup>, che non ha bisogno di appoggiarsi ad altri termini per rivelare il suo significato, un fenomeno di percezione cromatica ricorrente se non 'innato', nel senso di presente al di là dei particolarismi culturali.

Vale la pena a questo punto chiedersi se e in che modo, in questo caso, la natura fornisca un modello alla cultura. Secondo Edmund Leach ci sono infiniti casi in cui le arti, in epoche determinate, sono state tenute a imitare la natura, cosa che induce a domandarsi se le nostre tessitrici nutrono un'ambizione mimetica, e come e in che misura intendono e attuano tale proposito. Inoltre ci sono infiniti casi etnografici in cui gli uomini adottano principi di classificazione per creare «propri modelli di natura»<sup>43</sup>. La costruzione di modelli per «leggere il mondo» avviene per Leach in due direzioni: «Gli uomini sono inclini a interpretare la natura come un'elaborazione culturale e a vedere la cultura come una trasformazione della natura»<sup>44</sup>. La metafora implicita del corpo-vaso del re presso i Mankon del Camerun individuerrebbe appunto un'idea culturalizzata del corpo e dei meccanismi della sua riproduzione, basati su una idea di 'travaso' di sostanze vitali, perimetrata all'interno di corpi-contenitori costruiti soprattutto come dispositivi culturali (vedi la descrizione della successione ereditaria del re Mankon in Warnier<sup>45</sup>). Ma attenzione: la metafora può essere rovesciata. Si può proiettare sulla natura e sulle sue interpretazioni il modello immaginato dalla propria elaborazione culturale<sup>46</sup>. Vi è un modello generalissimo operante: «... i manufatti umani sono visti da chi li costruisce come modelli della natura e viceversa»<sup>47</sup>. Ma in che modo questa postura percettiva e interpretativa si incontra con la dimensione estetica della natura? La risposta di Leach è assai interessante. Gli ingegneri e gli architetti, quando progettano, costruiscono un modello, cioè un'immagine «radicalmente semplificata» del potenziale artefatto da realizzare. «Tale processo di semplificazione si applica anche al modo in cui la natura è modellata sulla cultura, e, viceversa, la cultura sull'idea di natura»<sup>48</sup>. La cultura deve essere più 'semplice' della natura, la natura non conosce regolarità geometriche, se non in rari casi. Ciò accade perché la cultura deve essere trasmessa fra le generazioni e tale 'semplicità' favorisce le operazioni mentali dell'apprendimento. Inoltre la relazione tra natura e cultura è in parte direttamente funzionale. «La cultura genera una map-

<sup>42</sup> B. Berlin, P. Kay, *Basic color terms*, 2a ed., CSLI, Stanford 1969.

<sup>43</sup> E. Leach, *Natura-Cultura*, in *Enciclopedia*, Vol. 9 (*Mente-Operazioni*), Einaudi, Torino 1980, p. 771.

<sup>44</sup> Ivi, p. 772.

<sup>45</sup> J. P. Warnier, *La cultura materiale* cit., cap. III.

<sup>46</sup> E. Leach, *Natura-Cultura* cit., p. 773.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Ivi, p. 776.

pa semplificata della natura che aiuta l'individuo a trovare la sua strada, a sapere chi è e dove si trova [...]. La costruzione di mappe di questo genere è un'attività culturale che assolve fini naturali di adattamento»<sup>49</sup>. In questo caso, accettando la imprevedibilità della natura, Dolores e Daniela sembrano riconoscere e ricomprendere fra le cose trasmissibili culturalmente anche questa non trasmissibilità (nel senso di non controllabilità) delle forme espressività demandate alla natura.

Quello che c'è di moderno e di nuovo in questo atteggiamento è che l'universo fisico, chimico, biologico non è inteso «... nella prospettiva immutabile della Grande Catena dell'Essere governata da leggi immutabili [...] imposta dalla natura all'inizio dei tempi»<sup>50</sup>. Ma piuttosto come «un sistema in evoluzione in cui i rapporti fra gli elementi costitutivi, in continuo movimento, vanno costantemente combinandosi in nuovi modelli»<sup>51</sup>. La natura, come sistema in evoluzione, è costantemente interrogata dalle tessitrici da un punto di vista che non prevede alcuna forma di semplificazione e di *reductio* delle sue espressioni. I processi di elaborazione culturale non sono qui indirizzati a una 'semplificazione' delle forme naturali in un quadro trasfigurato. Si tratta invece di un'operazione di incastonatura, di perimetrazione di confini espressivi fra il mondo cromatico, regno dell'incommensurabile e del sovraumano, con quello del disegno, costruito fra trame e ordito: il campo delle logiche geometriche, di imposizione ritmi e di linee alla materia. Il regno della semplificazione. Torna qui la distinzione che abbiamo già incontrato fra colore come *libertas* e disegno come *obsequium*, evocata da Brusatin. La novità dell'atteggiamento di Dolores e Daniela sta dunque nella affermazione di una completa autonomia creativa. Le tessitrici sembrano tanto più capaci di affrontare e accettare «ciò che viene dalla natura» proprio nella misura in cui dimostrano il pieno controllo di un linguaggio espressivo autosufficiente, di cui determinano i confini delle sue forme e dei suoi significati<sup>52</sup>. Ciò si collega al mutamento della definizione sociale delle tessitrici come componenti di una comunità di pratica<sup>53</sup>. In essa il quadro dei saperi e delle abilità incorporate agisce per rappresentarle socialmente in un modo ora segnato in modo chiaro dalla loro personalità espressiva, e pur tuttavia inserite in un ambiente ecologicamente articolato, in precisi rapporti di produzione con la natura e con l'ambiente sociale, di cui esse si manifestano come una parte del 'movimento' complessivo<sup>54</sup>.

---

<sup>49</sup> Ivi, pp. 776-777.

<sup>50</sup> Ivi, p. 789.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> La mostra delle opere di Dolores Ghiani, intitolata *Sa bertula de su urrei*, tenuta a Isili dal 15 dicembre 2012 al 12 gennaio 2013, sancisce in modo chiaro questo 'passaggio di status' creativo, nel senso di suo riconoscimento pubblico.

<sup>53</sup> Cfr. C. Grasseni, *Lo sguardo della mano* cit., e *Skilled Visions* cit., e F. Tiragallo, *Embodiment of the Gaze: Vision, Planning and Weaving between Filmic Ethnography and Cultural Technology*, «Visual Anthropology», *Frontiers of Visual Anthropology*, 20, nn. 2-3, 2007; v. anche Id., *L'incorporazione dello sguardo. Visione, progetto e tessitura fra etnografia filmica e tecnologia culturale*, in A. Caoci (a cura di), *Bella s'idea, mellus s'opera. Sguardi incrociati sul mondo artigiano*, Cuccu, Cagliari 2005.

<sup>54</sup> T. Ingold, *Ecologia della cultura* cit., pp. 189-218.

Infine, la breve ricerca sembra portare alimento anche alla dimensione della riconoscibilità sociale di queste nuove vie di espressione e al problema delle politiche estetiche e dei mutamenti di giudizio sull'attività artigiana. Nel dicembre del 2012 il Comune di Isili, anche attraverso l'iniziativa del suo Museo dell'Arte del Rame e del Tessuto (MARATÈ), ha patrocinato l'allestimento di una mostra dedicata all'arte tessile di Dolores Ghiani. Nei locali del Monte Granatico, un enorme ambiente perfettamente attrezzato ed illuminato per esposizioni di arti visive, la tessitrice ha potuto dare vita a un percorso di grande suggestione estetica. Prodotti nella tradizionale tecnica isilese *dell'unu in denti a tentura*<sup>55</sup>, realizzati con l'intreccio di vari tipi di fibra: lana, cotone, lino, filo d'ore, rame, seta, ma anche plastica colorata, straccetti, avanzi di abbigliamento dismesso, colorati con la robbia, la dafne, l'alaterno e le altre essenze di cui abbiamo seguito qui il processo di utilizzo, questi arazzi hanno dato accesso a un universo estetico e poetico di singolare personalità e originalità. Come in tutti i mondi artistici maturi anche in queste narrazioni si esprime un preciso legame fra la vita, la natura, la storia e la memoria. Emerge inoltre una riflessione autobiografica, una capacità da parte della tessitrice di proporre di sé un autoritratto mediato dalle figure, dai nuovi e sorprendenti accostamenti di colore e di materia<sup>56</sup>.

Il valore intrinseco di questa esperienza estetica e umana va accostato alla dimensione sociale in cui è nata e in cui acquista senso. La mostra, il catalogo, la partecipazione della comunità di Isili alla vicenda creativa di Dolores, attestano una qualità particolare di riconoscimento. Il lavoro di Dolores è chiamato a rappresentare un momento peculiare di evoluzione di quella comunità artigiana. In generale le tessitrici isilesi hanno ricevuto un esplicito tributo al loro valore nella sezione più recente del MARATÈ. Tuttavia questa volontà di riconoscimento è portata, nel lavoro di Dolores, fino al punto di toccare i limiti di un paradosso storico: la mostra sugli arazzi di Dolores si inaugura, nota il sindaco Orlando Carcangiu, proprio nel momento in cui il numero delle tessitrici attive a Isili è ridotto al minimo. La stessa Dolores è difatti una tessitrice in pensione. Questa sua esplosione creativa, unita all'intenso lavoro di ricerca e di sperimentazione sulle tinture naturali, sembra far parte di un'attività che si svolge oltre il mercato, in un contesto dove ormai la capacità simbolica dei suoi arazzi, il loro stare-per-altro, affianca e sorpassa la loro plausibilità immediata di oggetti-merce.

Un ringraziamento sentito a Dolores Ghiani, Daniela Ghiani per la loro fiducia e disponibilità e a Francesco Bachis per la consulenza linguistica.

---

<sup>55</sup> Una descrizione sintetica di questa tecnica si trova in A. Caoci, *Le Tessitrici di Isili* cit., pp. 145-146.

<sup>56</sup> S. Ghiani (a cura di), *Sa Bértula de s'Urrei. Opere di Dolores Ghiani*, MARATÈ - Museo dell'Arte del Rame e del Tessuto, Isili 2012.

Felice Tiragallo

Dipartimento di Storia, beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: felice.tiragallo@unica.it

## SUMMARY

To make natural colors for weaving is now a deeply cultural characterized activity which implies new means in ecology, economics and esthetics. Conceived as a rescue of ancient skills of pre-industrial societies, natural dyeing for weaving seems to be now in Sardinia an experimental and creative practice in which weavers ask the nature for new chromatic results and claim a new identity as makers of artistic handcrafts. This essay is based on the analysis of the work of two weavers in Isili, Sardinian village known for his handcraft tradition.

Keywords: *Natural dyeing, weavers, Sardinia.*