

Felice Tiragallo - Università di Cagliari

Tinture naturali

L'antropologia contemporanea si è in vario modo occupata di analizzare e interpretare i complessi fenomeni di produzione, circolazione, consumo e valorizzazione culturale dei beni e delle merci che, nel mondo complesso, si presentano come originati dalla località e connotati dal tratto dell'autentico (Appadurai 1986, Warnier 2005; Warnier - Rosselin 1996, Lai 2005). Di pari passo, e con un'identica tensione verso la definizione degli aspetti processuali dei fenomeni, si è via via concentrata l'attenzione anche sulla figura dell'artigiano, dell'artefice e dei nuovi significati che il suo ruolo e il suo status ricoprono nel quadro sociale dato dal mercato (Sennett 2008)¹. Oggi, considerare le forme di produzione dell'autenticità e della località, le nuove connotazioni della figura sociale dell'artigiano, le modalità di costituzione dei loro saperi e delle identità in essi implicati sembra essere uno degli approcci più fondati per procedere all'approntamento di una etnografia della cultura materiale dalla portata magari solo areale, ma non votata per questo al mero particolarismo descrittivo².

In primo luogo, l'artigianato artistico sembra valorizzare in vari modi processi di produzione e tipi di materie prime caratterizzati dal basso impatto ambientale e dalla valorizzazione delle risorse naturali. In secondo luogo, pare possibile tracciare una casistica, sia pure limitata, dei vari aspetti della produzione artigiana 'naturale': l'architettura e la carpenteria eco-compatibile, la tessitura, la ceramica, la pelletteria, la gastronomia a vari livelli, l'arte decorativa, l'abbigliamento, etc. In terzo luogo, l'ideologia del 'prodotto naturale' anima rapporti sociali che nascono intorno a questo settore del mercato e ai suoi "sistemi di approvvigionamento" (Warnier 2005), ai sistemi di significati connessi all'autenticità già molto noti e tende a connotarsi, a vari livelli, con forme di uso, di trasmissione e di possesso apparentemente più vicine al dono che all'oggetto-merce. A cosa conduce seguire questo sentiero che lega natura, arte e dono? Senza nessuna ambizione di dare una risposta generale, riferirò dell'esperienza etnografica compiuta a Isili sulla coloritura delle fibre tessili con piante tintorie, poiché fa riflettere sugli esiti di un percorso artigiano per certi versi esemplare.

Dolores e Daniela sono due artigiane della tessitura che, nel loro paese, Isili, centro con lunghe tradizioni nella produzione di qualità del tessuto, del rame e del legno, hanno condiviso per anni nella forma di maestra (Dolores) e allieva (Daniela) un laboratorio professionale. Il repertorio di arazzi, copricassa e tappeti prodotti a Isili da una schiera fino a vent'anni fa assai nutrita di artigiane era quello della tradizione isilese della tecnica "unu in denti"³ (Caoci 2014). La produzione era assorbita dalle richieste del mercato turistico (dalla Costa Smeralda in giù) e dal fabbisogno di una serie di centri commerciali gestiti dalla Regione Sarda attraverso l'Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano (I.S.O.L.A.) o da privati. L'attività di Dolores era iniziata negli anni Sessanta con caratteristiche di pieno ed esclusivo inserimento in

1 - Il versante più cognitivista della riflessione antropologica ha inoltre isolato l'articolato dominio dei saperi tecnici e produttivi, considerato spesso nella tensione fra incorporazione e simbolizzazione, esprimendo un flusso di studi e di contributi che lega casistiche assai estese, dall'analisi dei processi tecnici preindustriali alle integrazioni sensoriali e corporali rilevabili nelle pratiche digitali, intese come frutto di articolati e plurisoggettivi ambienti di produzione e circolazione di dati (Angioni 1986, Ingold 2001, Grasseni - Ronzon 2004).

2 - È quindi nell'intento di contribuire a una messa a fuoco collettiva delle declinazioni odierne di una possibile etnografia dei patrimoni, fondata anche sulla scorta della storia degli studi demologici italiani, che presento qui alcune

riflessioni sul caso della produzione del colore naturale per la tessitura, tema su cui ho svolto un'inchiesta alcuni anni fa, in un progetto sui saperi naturalistici in Sardegna coordinato da Maria Gabriella Da Re (Tiragallo 2014).

3 - Si tratta della più diffusa tecnica di lavorazione al telaio orizzontale isilese. Consiste nel far passare un solo filo di ordito in ciascun dente del pettine della cassa battente [n.d.r.].

4 - Ed è proprio vero: nel fotografo-cineasta documentarista c'è un desiderio di catturare 'cose', oggetti a un tempo simbolici e materiali e di esercitare su di loro una forma articolata di possesso (fisico e intellettuale).

quella logica di mercato, con l'uso di canali di committenza, di produzione e di vendita in buona parte esterni al paese.

L'uso di coloranti chimici, come il "Super Iride", era assimilato da questa generazione di tessitrici, nate alla fine degli anni Quaranta, sia come una prescrizione che veniva dagli enti di controllo e di mediazione col mercato, come l'O.E.C.E. (Organizzazione Europea di Cooperazione Economica) e ancora l'I.S.O.L.A., sia come una regola trasmessa dalle generazioni precedenti, per la necessità di prevedibilità e di razionalità nella gestione della produzione. A partire dagli anni Ottanta si rafforzò invece sempre più in esse il desiderio di compiere un salto di generazione all'indietro e di ricreare una tavolozza basata esclusivamente sulle possibilità tintorie delle piante selvatiche disponibili. Si trattava, nella stessa coscienza delle tessitrici di "(...) tenere un po' viva la memoria, magari mettendo un po' qualcosa di nostro" (Dolores in Tiragallo 2014: 175). Alcune piante di diffusione comune come la dafne (*truiscu*), la robbia (*orixedda*), l'asfodelo (*cardilloni*), la lavanda (*tubiòis*), l'alaterno (*tàsarù*) e altre diventarono così l'oggetto di una cocciuta ricerca e sperimentazione che portò, in tempi relativamente brevi, a stabilire un metodo e un universo cromatico imperniato sulle sfumature e sui mezzi toni. Esso definì a sua volta un'estetica dell'autenticità legata al naturale che è incorporata a un secondo e più elaborato livello di fabbrilità, quello del tessuto isilese e del suo raffinato e suggestivo disegno.

Questi processi di costruzione di autenticità, basati sul 'rispetto' della natura e sulla valorizzazione del passato, vanno chiaramente interpretati nel contesto delle economie di mercato. Jean- Pierre Warnier, per esempio, si chiede: "in campo socio-tecnico e culturale che tipo di capacità di iniziativa e di innovazione hanno i nostri contemporanei quando il riferimento al territorio, al passato, all'altrove esotico si fa sempre più pregnante?" (Warnier 1996: 10). La sua risposta aiuta a comprendere cosa succede intorno al lavoro delle nostre tessitrici isilesi. Occorre, sostiene, provare a delimitare la nebulosa dell'autenticità e ciò si può fare rivolgendosi alla cultura materiale dell'autenticità e interpretandola come momento di rottura e di riparazione. Nel consumo di massa la distinzione strutturante più palese è quella che oppone il 'qui' e l' 'adesso' a un 'altrove' e a un 'altro tempo'. Per una classe media urbana planetaria l'altrove è il mondo rurale, il mondo marittimo e litoraneo, la natura, la seconda casa in campagna o al mare; mentre l' 'altro tempo' è il passato (che si coniuga bene con la campagna) e anche l'avvenire futuribile. Ma se l'avvenire, con gli sconvolgimenti ecologici propri degli ultimi decenni, non dà certezze di affidamento, misteriosamente, nella condizione corrente, l'autentico sembra collocarsi nell'oggi. Miles Orvell, che ha studiato i rapporti fra tecnologia e cultura negli Stati Uniti, associa a quest'idea l'esigenza di restaurare il "senso perduto della 'cosa vera'" (in Warnier 1996: 13) e di cercare di "ristabilire la connessione fra lavoratore (produttore) e la cosa prodotta (lavorata), valorizzando allo stesso tempo la capacità della macchina" (*ibidem*). Si tratta di un'idea di autenticità legata alla macchina, all'industria, al *design* industriale e al progresso tecnico. Curiosamente Orvell ritiene che gli oggetti 'reali' simbolici di quest'idea di autenticità siano la fotocamera e la cinepresa. Agli inizi del XX secolo tali strumenti erano considerati dagli artisti e dagli intellettuali degli oggetti quasi magici, perché rappresentavano il "controllo simbolico (applicato) alle forze tecniche". "La materialità delle cose, la 'cosità' (*thingness*) era esattamente ciò di cui il fotografo o il cineasta andava a caccia" (*ibidem*)⁴. Ci sono dunque due nebulose. Una per la quale ciò che è marcato come autentico è altrove e in un altro tempo. L'altra per la quale si tratta esattamente del contrario e per cui l'autentico è qui e adesso.

Dolores e Daniela producono arazzi e altri tessuti governando un complesso dispositivo composto dal telaio, dalle sue articolazioni, e da un patrimonio di progetti e disegni che vivono in una memoria attrezzata, fatta di supporti cartacei e modelli d'intreccio, oltre che di saperi matematici e algebrici adattati per il pieno controllo fisico dei manufatti (Caoci 2014). Ma quando esplorano il mondo vegetale e procedono alla ricerca delle tinte e delle tonalità a cui dà accesso, esprimono un'accettazione preventiva degli esiti della loro ricerca. Ogni risultato che viene della natura è benvenuto e interpretato come un dono. Esse catturano 'cose' come sfumature di colori tenui, gialli, verdi, *ecru*, senape, rossi che sono sì valutati criticamente, ma sempre nella logica che "ciò che dà la natura va sempre bene" e che quindi si può sempre impiegare nei disegni e negli sfondi dei tessuti (Tiragallo 2014). Ci troviamo di fronte forse a un autentico del qui e dell'adesso, poco legato al senso che la produzione di fibre colorate dalla natura aveva nel passato remoto di questa tradizione artigiana. Può essere lecito allora

chiedersi come l'antropologo debba interpretare questa manifestazione dell'autenticità segnata da una ricerca soggettiva calata nel presente. Con la loro videocamera virtuale le tessitrici catturano i loro colori, sempre divergenti, in varia misura, da quelli dei loro desideri (specie il rosso).

Ancora Warnier ritiene opportuno, a questo proposito, parlare di "fantasma patrimoniale", cioè di una tendenza verso l'autentico che tradisce "un'insoddisfazione collettiva, una frustrazione del desiderio" (1996: 14). Ci troviamo di fronte, cioè, a un immaginario dell'autenticità che, come ogni immaginario, è fantasmatico, esattamente nel senso freudiano: una produzione psichica destinata a colmare un vuoto (id.:16). Se, argomenta Warnier, tutta una generazione condivide l'esperienza dell'industrializzazione e dell'accesso al consumo di massa, ciò accomuna traiettorie di vita e consente la comunicazione di specifiche esperienze dell'inconscio. La congiuntura storica del consumo di massa può produrre collettivamente delle rotture nell'immaginario: si producono oggetti materiali che ingannano il desiderio, oggetti che sono il segna-posto di altri oggetti, "di fantasmi a loro volta nascosti da altri oggetti" (*ibidem*)⁵.

Dolores e Daniela lavorano sul fantasma dei colori vagheggiati. Il loro risultato concreto acquista un valore 'autentico' sulla base dell'unicità, personalità e irripetibilità del singolo processo produttivo. Inoltre, il distacco dalla colorazione chimica e l'aspetto dell'eco-sostenibilità collocano la pratica nel versante contemporaneo della ricerca dell'autentico. Anche per questo motivo l'artigianato tessile si presenta come un'attività globalizzata, legata alla rinomanza del prodotto, che viaggia e si fa riconoscere come pratica 'd'autore' per i canali capillari della rete e di altre forme di passa-parola che legano i possessori dei prodotti come dei partecipi di un dono (Godbout 1998). Nel mio studio, disteso vicino al divano, c'è un piccolo arazzo che ho acquistato da Dolores: ha i profili dei due castelli del disegno colorati con il giallo dell'alaterno (*tàsaru*). Sento di esserle legato da un vincolo personale.

5 - Gli apporti psicanalitici hanno dunque il merito, per Warnier, di "tematizzare la ricerca dell'autenticità come un processo disteso nella durata, come rottura in rapporto a una situazione storica considerata insoddisfacente, e come sistema di approvigionamento di oggetti materiali marcati dal sigillo della veracità" (id.: 17).

Riferimenti bibliografici

- Angioni, G. (1986) *Il sapere della mano. Saggi di antropologia del lavoro*, Sellerio, Palermo.
- Appadurai, A., a cura (1986) ed. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Caoci, A. (2014) *Modelli matematici, estetiche e poteri nella tessitura ispirata alla tradizione di Isili*, in M.G. Da Re, a cura, *Dialoghi con la natura in Sardegna. Per un'antropologia delle pratiche e dei saperi*, Firenze, Olschki, pp. 195-226.
- Godbout, J. (1998) *Lo spirito del dono*, in collaborazione con A. Caillé, Torino, Bollati Boringhieri.
- Grasseni, C. - Ronzon, F. (2004) *Pratiche e cognizione. Note di ecologia della cultura*, Roma, Meltemi.
- Ingold, T. (2001) *Ecologia della cultura*, Meltemi, Roma.
- Lai, F. (2005) *La costruzione sociale dell'autenticità. Saperi e produzioni locali in Sardegna*, in A. Caoci, a cura, *Bella S'idea, mellus s'opera. Sguardi incrociati sul mondo artigiano*, Cagliari, CUEC.
- Sennett, R. (2008) *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli.
- Tiragallo, F. (2014) *Cercare il colore. La tintura naturale nella tessitura artigiana sarda in una prospettiva di mutamento culturale*, in M.G. Da Re, a cura, *Dialoghi con la natura in Sardegna. Per un'antropologia delle pratiche e dei saperi*, Firenze, Olschki.
- Warnier, J.-P. (1996) *Introduction. Les processus et procédures d'authentification de la culture matérielle*, in J.-P. Warnier - C. Rosselin, a cura, *Authentifier la marchandise. Anthropologie critique de la quête d'authenticité*, Paris, L'Harmattan, pp. 9-38.
- Warnier, J.-P. (2005) *La cultura materiale*, Roma, Meltemi.
- Warnier, J.-P. - Rosselin, C., a cura (1996) *Authentifier la marchandise. Anthropologie critique de la quête d'authenticité*, Paris, L'Harmattan.