

**Dipartimento di Scienze Politiche**

**Cattedra di Semiotica**

**IL COSTUME TRADIZIONALE SARDO  
STORIA, SIGNIFICATO E TRADIZIONE**

**RELATORE**

Prof. Paolo Maria Fabbri

**CANDIDATO**

Sara Sedilesu  
Matricola 066362

ANNO ACCADEMICO 2012/2013



## *Ringraziamenti*

Giunta al termine di questo percorso di studi, ed essendo in procinto di raggiungere il significativo traguardo della Laurea triennale, colgo l'occasione per ringraziare tutte le persone che mi hanno supportato avendo fiducia in me e nelle mie capacità, confortandomi nei momenti di cedimento e accompagnandomi in questo viaggio di crescita interiore, intellettuale e morale, facendo sì che io perseguissi questo importante obiettivo.

Inizio col ringraziare il professor Paolo Maria Fabbri, per la disponibilità e la cortesia dimostratemi, come anche per l'aiuto accordatomi durante la stesura della Tesi, ma sopra ogni cosa per avermi dato l'opportunità di realizzare un lavoro che tratta della mia terra e delle mie origini.

Un sentito ringraziamento è dovuto al professor Franciscu Sedda, per i sapienti contributi e suggerimenti offertimi in tutte le fasi di elaborazione della Tesi, orientando e perfezionando la mia trattazione.

Tengo a ringraziare i miei genitori, Tore e Mariella, che oltre ad appoggiare le mie scelte e a sostenermi economicamente nel corso dei tre anni universitari, non facendomi mai pesare gli enormi sacrifici fatti, sono stati una fonte inesauribile di sostegno, comprensione e dolcezza.

Un ulteriore ringraziamento va a mia madre, attenta e coscienziosa lettrice di tale scritto.

Un grazie speciale lo rivolgo ai miei nonni, Anna, Grazia e Giuseppe, persone di un'energia, di una saggezza e di una sensibilità sorprendente; i loro racconti, gli aneddoti e le intense testimonianze su un'esistenza d'altri tempi sono stati la scintilla che ha fatto divampare in me un'amore indescrivibile per il territorio e il popolo sardo; la stessa passione che mi ha portato oggi a scrivere sul costume tradizionale della Sardegna.

A tal proposito desidero ringraziare la mia isola, che da sempre mi affascina conquistandomi con le travolgenti note dei suoi canti, con le veementi parole delle sue poesie, con le misteriose pratiche legate ai suoi riti e alle sue credenze, e con i suoi solenni paesaggi.

Grazie a voi, Sara e Giampaola, amiche da una vita e di vita; persone autentiche e per me essenziali, davanti a cui ho spogliato la mia anima e il cui bene non ha mai smesso di avvolgermi e rasserenarmi.

Grazie a te, Rashad, che mi hai amata da sempre e incondizionatamente, lottando per me e regalandomi attimi di pace e felicità come mai nessuno era riuscito.

Infine, ringrazio te, Giulia, insostituibile compagna di viaggio di quest'ultimo anno accademico; amica affettuosa, comprensiva, disponibile e generosa, che ha saputo ascoltarmi e farmi sorridere ogni qual volta ne ho avuto bisogno.

# INDICE

|              |       |
|--------------|-------|
| INTRODUZIONE | p. 11 |
|--------------|-------|

## **PARTE I: L'ANTICO SISTEMA VESTIMENTARIO DELL'ISOLA**

|  |       |
|--|-------|
| <b>Capitolo 1: <i>Codici, simboli, forme e colori si impongono sugli indumenti</i></b> | p. 17 |
| – I. La valenza simbolica del costume sardo tra tradizione e modernità                 | “     |
| – II. L'abito borghese: l'origine di una classe sociale                                | p. 19 |
| – III. Tale classe, tale abito   | p. 20 |
| – IV. Il costume nella storia e nella letteratura                                      | p. 23 |
| – V. Ottocento e Novecento: personalizzazione dell'abito tradizionale                  | p. 27 |

## **PARTE II: IL COSTUME DI MAMOIADA NEL XIX SECOLO**

|   |       |
|---|-------|
| <b>Capitolo 1: <i>L'abito femminile</i></b>   | p. 29 |
| – I. Capo   | “     |
| – <u>I. 1. “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo</u>   | “     |
| – <u>I. 2. “Tivazòla” - Tovagliolo copricapo</u>  | “     |
| – <u>I. 3. “Cammúsu” - Cuffia copricapo</u>   | p. 30 |
| – II. Busto   | “     |
| – <u>II. 1. “Amìsa” - Camicia</u>   | “     |
| – <u>II. 2. “Pettina” - Canottiera</u>  | p. 31 |
| – <u>II. 3. “Còsso” - Corpetto</u>  | “     |
| – <u>II. 4. “Zippòne” (per l'abito da dama) o “Curittu”</u><br><u>(per l'abito da vassalla) - Giacchino</u> | p. 32 |
| – III. Gonna e grembiule  | “     |
| – <u>III. 1. “Gorési” - Gonna</u>   | “     |
| – <u>III. 2. “Antalena” - Grembiule</u>   | p. 33 |
| – <u>III. 3. “Ínta” - Grembiule</u>   | “     |

|  |       |
|--|-------|
| <b>Capitolo 2: <i>L'abito maschile</i></b>             | p. 79 |
| – I. Capo  | “     |
| – <u>I. 1. “Berrìtta” - Berretta</u>                   | “     |
| – II. Busto  | “     |
| – <u>II. 1. “Amìsa” - Camicia</u>                      | “     |
| – <u>II. 2. “Curittu” - Corpetto</u>                   | “     |
| – <u>II. 3. “Pèddes” - Gilet</u>                       | p. 80 |
| – <u>II. 4. “Gappòtto” - Cappotto</u>                  | “     |
| – III. Pantaloni                                       | “     |
| – <u>III. 1. “Cartzònes biáncos” - Calzoni bianchi</u> | “     |
| – <u>III. 2. “Cartzòne dè gorési” - Gonnellino</u>     | “     |
| – IV. Calzature  | p. 81 |
| – <u>IV. 1. “Càrtzas” - Ghetta</u>                     | “     |
| – <u>IV. 2. “Usínzos” - Scarponi</u>                   | “     |
| – V. Accessori   | “     |
| – <u>V. 1. “Intórju” - Cintura</u>                     | “     |
| – <u>V. 2. “Vrentera” - Cintura</u>                    | p. 82 |
| <b>Capitolo 3: <i>Gli indumenti del XXI secolo</i></b> | p. 87 |

**PARTE III: LA SARTORIA MODERNA S'ISPIRA ALL'ANTICA TRADIZIONE VESTIMENTARIA**

|  |        |
|--|--------|
| <b>Capitolo 1: <i>L'Atelier di Giampaolo Gabba</i></b>                   | p. 90  |
| – I. Come tutto ebbe inizio  | p. 91  |
| – II. Etnico e moderno: un'armoniosa convivenza                          | p. 93  |
| – III. Uno sguardo al passato attraverso le parole di Giampaolo e Ilenia | p. 95  |
| – <u>III. 1. Le influenze subite dal costume isolano</u>                 | “      |
| – <u>III. 2. Tessuti isolani e importati: la magia del bisso</u>         | p. 98  |
| – <u>III. 3. Il velluto</u>  | p. 103 |
| – <u>III. 4. Due cappotti a confronto</u>                                | p. 104 |
| – IV. La “Sartoria Gabba” rivela l'incanto della tessitura sarda         | p. 105 |
| – V. La camicia d'un tempo si rinnova                                    | p. 107 |
| – VI. Accessori sfiziosi   | p. 108 |
| – VII. “Sa surbile”  | p. 109 |

## **PARTE IV: IL MUSEO: EVENTO CONOSCITIVO E SUGGESTIVO**

|   |        |
|---|--------|
| <b>Capitolo 1: <i>Una lettura semiotica dei nuovi impianti museali</i></b>          | p. 110 |
| – I. La metamorfosi dell'istituzione museale  | “      |
| – II. L'origine e il divenire degli spazi espositivi                                | p. 111 |
| – III. La rivalutazione del pubblico  | p. 112 |
| – IV. Mostrare emozionando  | p. 113 |
| – V. Michel Foucault e il concetto di “eterotopia”                                  | p. 114 |
| – VI. Krzysztof Pomian e il concetto di “semiofori”                                 | p.115  |
| <b>Capitolo 2: <i>Il Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde</i></b>     | p. 116 |
| – I. L'origine del maggiore museo etnografico della Sardegna                        | “      |
| – II. La visita e le collezioni   | p. 117 |
| – III. Un grande progetto di restauro e riqualificazione                            | p. 119 |
| <b>Capitolo 3: <i>Il Museo della Cultura e del Lavoro</i></b>                       | p. 129 |
| – I. Un museo sui generis   | “      |
| – II. Sale che evocano le tappe dell'esistenza di un tempo                          | p. 130 |
| – III. Un'esperienza virtuale e reale   | p. 131 |
| <b>Capitolo 4: <i>Le sale del Museo della Cultura e del Lavoro di Mamoiada</i></b>  | p. 133 |
| – I. La prima sala: l'infanzia  | “      |
| – <u>I. 1. La nascita</u>   | “      |
| – <u>I. 2. L'abbigliamento infantile</u>  | p. 135 |
| – <u>I. 3. Il malocchio e gli amuleti</u>   | p. 137 |
| – II. La seconda sala: l'adolescenza  | p. 140 |
| – III. La terza sala: il matrimonio e le feste                                      | p. 144 |
| – <u>III. 1. La camicia</u>   | p. 147 |
| – <u>III. 2. La gonna</u>   | p. 148 |
| – <u>III. 3. L'abito nuziale: vestitura e sepoltura</u>                             | p. 149 |
| – <u>III. 4. L'emancipazione della donna</u>  | p. 150 |
| – <u>III. 5. Mamoiada: un paese di poveri</u>                                       | p. 151 |
| – IV. La quarta sala: il lavoro   | p. 152 |
| – <u>IV. 1. Primo video: la pastorizia</u>  | “      |
| – <u>IV. 2. Secondo video: il lavoro del mascheraio e la fune de “s'Issohadore”</u> | “      |
| – <u>IV. 3. Terzo video: i dolci tradizionali e il pane carasau</u>                 | p. 154 |
| – <u>IV. 4. Quarto video: la vendemmia</u>  | p. 157 |

## **PARTE V: ANTICHE USANZE**

|   |            |
|---|------------|
| <b>Capitolo 1: <i>Un tempo.. A Mamoiada..</i></b> | p. 165     |
| – I. La nascita e il battesimo                    | “          |
| – II. Il fidanzamento e il matrimonio             | p. 167     |
| – III. La morte e il lutto                        | p. 168     |
| <br><b>CONCLUSIONI</b>                            | <br>p. 171 |
| <br><u>BIBLIOGRAFIA</u>                           | <br>p. 175 |
| <u>LINKOGRAFIA</u>                                | p. 176     |
| <u>INTERVISTE</u>                                 | “          |
| <u>VISITE</u>                                     | “          |
| <u>FOTO</u>                                       | p. 177     |





## INTRODUZIONE

La Sardegna è una terra ricca di usi, costumi e tradizioni millenarie che non si sono mai estinte.

Ogni località ha una sua storia e specifiche consuetudini, che vengono fieramente esaltate e coltivate sia nel vivere quotidiano che nelle manifestazioni popolari.

L'intento della Tesi è quello di intraprendere un viaggio esplorativo alle radici della cultura sarda, attraverso un'analisi approfondita del costume tradizionale.

“Gli abiti tradizionali, come tutti i vestiti, sono sensazioni della pelle e meccanica dei gesti, a cui si aggiungono la coscienza di appartenenza e lo spessore di una storia che tocca un'identità profonda.”<sup>1</sup>

In Italia, la Sardegna, è la regione che più di tutte si avvale di un patrimonio di abbigliamento tradizionale vasto e composito.

Il costume sardo non è un reperto archeologico da museo, non rappresenta un mero ricordo del passato custodito in vecchie memorie nostalgiche, ma è una realtà tuttora viva nella società isolana.

Sebbene non ci si vesta ogni giorno con l'abito tradizionale, non si può dire che ciò non avvenga mai: in alcuni paesi non è una prassi obsoleta, al contrario è un'usanza ancora fortemente radicata tra gli abitanti.

Nelle zone più tradizionaliste le donne anziane si coprono il capo con un tipico fazzoletto e indossano lunghe gonne, in altre la scelta vestimentaria legata al costume locale è circoscritta a contesti cerimoniali specifici, come la celebrazione eucaristica della domenica, le festività e gli eventi folkloristici.

Le feste popolari più celebri sono la Sagra del Redentore di Nuoro, la Sartiglia (tipico torneo equestre di stampo cavalleresco) di Oristano, la Sagra di Sant'Efisio a Cagliari e la Cavalcata Sarda di Sassari; questi e molti altri eventi attraggono i turisti e non mancano di viva partecipazione, entusiasmo e trasporto da parte della popolazione, sia del luogo che dei paesi vicini e lontani.

Si tratta di festività cariche di pathos sulle quali si fondano le basi identitarie del popolo isolano, caratterizzato da un forte senso di appartenenza e attaccamento alle proprie

---

<sup>1</sup> Olivari Binaghi M. T., *Vestire fra tradizione e modernità*, in Piquerdu P. (a cura di), *Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2003, p. 7

origini e alla propria terra.

Ciò che appare chiaro ed evidente è il desiderio sia degli anziani sia delle nuove generazioni di difendere e proteggere le proprie radici storico-culturali: le comunità locali fanno tesoro, onorano e promuovono la propria eredità culturale, avendo la piena consapevolezza della ricchezza e del valore di ciò che è stato tramandato nel corso del tempo.

L'intento è quello di non dimenticare, di comprendere la propria provenienza, interiorizzarne segni e simboli e interpretare la contemporaneità alla luce di essi.

La Sardegna è “Una Terra-humus che si fa popolo, voce del cuore, lungo respiro dell'anima: per non dimenticare gli *antichi Padri*. Il Popolo Sardo è come un grande albero che affonda le sue radici nel passato e, rigenerandosi, vive e respira nel presente.”.<sup>2</sup>

Si ha la convivenza di due universi, quello antico, fecondo di credenze, riti e superstizioni, e quello moderno, attuale, che non cerca di seppellire ciò che è stato, anzi ne dà testimonianza e lo salvaguarda gettando i semi per un suo rigoglioso e incessante sviluppo.

“In questo groppo della storia contemporanea, la Sardegna potrebbe offrire un esempio di armonia fra la tradizione e la modernità. L'abbigliamento tradizionale sardo, [...] i caratteri di varietà, longevità e attuale vitalità, può suggerire qualche riflessione per alleviare la fatica della convivenza di storie diverse.”.<sup>3</sup>

L'antico abbigliamento sardo era umile nei materiali e impreziosito da ricami e gioielli, attraverso un sapiente accostamento dei colori.

In passato aveva importanti doti comunicative, in quanto trasmetteva a colpo d'occhio il sesso, l'età, la provenienza, lo status sociale e la professione dell'individuo che lo indossava. Le iniziative individuali volte alla personalizzazione dell'abito non erano concesse, se non per quanto concerneva la scelta dei materiali e la tipologia di confezionamento.

Sulla base di peculiarità decorative, tonalità di colore, tessuti e gioielli, esistevano innumerevoli versioni di una stessa veste, da utilizzare nelle differenti e successive fasi dell'esistenza: si avevano i costumi per le giornate di festa e quelli giornalieri, inoltre si distinguevano le varianti per le donne sposate, per le ragazze nubili e quelle per le vedove.

---

<sup>2</sup> Ripoli B., “Editoriale”, *Il Folklore*, n. 3, 2008, p. 3

<sup>3</sup> Olivari Binaghi M. T., *Vestire fra tradizione e modernità*, in Piquerdu P. (a cura di), *Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2003, p. 12

Esistevano tante variazioni quanti erano i centri paesani dell'isola.

La ricercatezza dell'abito femminile era data prevalentemente dal fazzoletto copricapo o dal velo, dalla camicia e dalla lunga gonna. Talvolta, a seconda del paese, anche dal corpetto, dal giacchino, dal grembiule e dai gioielli; questi ultimi in alcuni casi erano usati per reggere il fazzoletto copricapo o il velo, il grembiule e il corpetto.

Le gioie venivano spesso affiancate da amuleti che tutelavano da malocchio, malattie, demoni e maledizioni.

Una delle particolarità più eccentriche della popolazione dell'isola era l'affidarsi a pratiche magico-rituali e ad ancestrali riti propiziatori, ritenuti essenziali per tutelarsi da elementi negativi, reali o soprannaturali, e per ingraziarsi la natura.

Le credenze, le superstizioni e i riti dell'antichità vengono ancora tramandati di generazione in generazione, connettendosi e interagendo con le moderne prescrizioni mediche.

Nelle zone rurali ci si continua a rivolgere alla maga del paese, l'unica persona che è a conoscenza degli arcaici e complessi procedimenti capaci di allontanare il male: metodologie al limite tra il sacro e il profano tenute gelosamente segrete e trasmesse di madre in figlia.

Al giorno d'oggi continuano ad essere preparati particolari unguenti composti di cenere, sale e braci per accelerare la guarigione di colui che è stato colpito da malefici.

Molti degli abitanti dell'isola credono ancora nel malocchio e ne interpretano gli effetti; esso è un dolore che giunge all'essere umano per mezzo di poteri malefici espressi attraverso lo sguardo, talvolta inconsciamente.

Si ritiene che una madre e il suo bambino destino l'invidia, anche involontaria, delle altre persone, ed è usanza toccare con mano un neonato subito dopo avergli rivolto complimenti, per evitare di trasmettergli il male summenzionato.

Le donne sarde difendevano i bambini appena nati dal malocchio confezionando scapolari o piccoli sacchetti di stoffa, in sardo detti "lezzettas", che contenevano immaginette sacre e preghiere, in genere trascritte da esse stesse, che adagiavano vicino al neonato.

Uno degli amuleti più diffusi nell'isola con il fine di preservare il bambino dal malocchio era il "kokko": una perla nera e lucente prodotta da una varietà di lignite bituminosa. Con questo amuleto vengono ancora oggi adornate le culle e le carrozzine, perché giudicato capace di distogliere gli sguardi negativi.

Un'ulteriore prevenzione era rappresentata dal colore verde: tonalità dei nastri cuciti sui

vestitini dei bambini o delle erbe aromatiche, come menta e prezzemolo, che le mamme poggiavano sul corpo dei bimbi.

Nel corso del tempo i capi e i tagli degli abiti hanno subito più o meno vistose trasformazioni; in taluni luoghi il fazzoletto che si poggia sulla testa è diventato un mantello copricapo abbellito da peculiari cuciture, in altri ancora è divenuto un tutt'uno con la gonna.

Al costume tradizionale della Sardegna era affidata l'espressione di significati assoluti. Era un segno che contraddistingueva, un linguaggio non verbale chiaro e immediato, un codice decodificabile che diceva di sé, del proprio ecosistema di riferimento e della propria discendenza. Rappresentava l'organizzazione strutturale della società e permetteva un immediato riconoscimento all'interno di una comunità.



Foto 3: Amuleto - *Cyprea* e campanellini, appartenuto alla Sig. ra Malvolti Anna (originaria di Mamoiada). Metà Ottocento.



Foto 4: Amuleto - “Pèrda dè óccru” (Pietra dell'occhio), campanellini, pezzi di corallo e gallinella d'argento, appartenuto a Donna Zulia (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.

# PARTE I

## L'ANTICO SISTEMA VESTIMENTARIO DELL'ISOLA

### Capitolo 1

#### *Codici, simboli, forme e colori si impongono sugli indumenti*

##### I. LA VALENZA SIMBOLICA DEL COSTUME SARDO TRA TRADIZIONE E MODERNITA'

L'antico costume della Sardegna, attraverso la collezione dei suoi componenti, quali il pantalone, la gonna, la camicia, il corpetto, il giacchetto, il grembiule e il copricapo, esprimeva e qualificava l'identità di colui o colei che lo indossava.

Ne rivelava il sesso, l'età, il rango sociale, il ruolo all'interno del ceto, l'impiego nella comunità e la località d'origine; in aggiunta rendeva noto se la persona era sposata, fidanzata, vergine o vedova.

Tutte queste informazioni erano comunicate dalle diverse unità del costume: a ogni elemento veniva infatti conferita una propria sfumatura di significato.

Mentre rivelare chi si è e da dove si proviene era compito fondamentale e inderogabile dell'abito del passato, questa funzione è quasi totalmente estranea all'abbigliamento quotidiano delle società attuali, per lo più occidentali: oggi è compito arduo individuare il mestiere e la collocazione all'interno della cittadinanza sulla base del solo dato vestimentario, si rischierebbe di cadere in equivoco.

Nell'era contemporanea si ha difficoltà anche nel distinguere tra un indumento propriamente maschile e uno indubbiamente femminile, in quanto le due tipologie di capo hanno perso le peculiarità identificative del sesso e hanno subito una fusione dei modelli fino ad assomigliarsi sempre più.

La distinzione tra uomo e donna ora si affida all'anatomia, quindi alla forma e alla linea del corpo.

L'abito tradizionale sardo narrava significati rigorosi e immutabili, accezioni univoche che non ammettevano fraintendimenti e che consentivano una ed una sola interpretazione.

Il complesso delle informazioni rifletteva le usanze, le credenze e i cerimoniali specifici delle varie aree del territorio isolano.

Lo spazio per le personalizzazioni era assai limitato, circoscritto a dettagli aggiuntivi, a ornamenti più o meno pregiati, alla qualità del confezionamento e all'adozione di stoffe di maggiore o minore valore.

L'antico abito sardo è stato, e ancora oggi continua ad essere, un'efficace strumento di diversificazione etnica che preserva prepotentemente una specifica identità culturale. Sebbene da zona a zona esistessero innumerevoli differenziazioni relative alla struttura, l'insieme contribuì a formare un unico ed esclusivo patrimonio di cultura materiale, la cui origine risale alla seconda metà del Settecento.

Il valore del costume isolano sono dati sia dalla raffinatezza della tessitura, che dalla sua capacità di continuo rinnovamento e inesorabile vitalità nel corso del tempo; ma soprattutto dal suo riuscire a convivere con le consuetudini e le tendenze della realtà contemporanea.

L'abito e i riti ad esso legati non temono il confronto con la modernità: al contrario, si ergono a difesa di passati sensi, valori e virtù tramandati e mai dimenticati, radicati e inestirpabili dalle comunità popolari della Sardegna.

Al giorno d'oggi è possibile assistere a rituali, cerimonie e festività in cui le antiche vesti si mostrano ancora in uso, dando prova del loro vigore e della loro tenacia, colorando e impreziosendo con i loro drappi e i loro accessori le vie dei paesi; riportano in vita epoche lontane, esaltano la passione per la propria terra e fanno rifiorire l'essenza del vivere di una volta.

In pochi borghi indossare il costume tradizionale è un'abitudine ancora sedimentata nel vivere quotidiano; in altri luoghi è una pratica che viene svolta in occasione di commemorazioni e funzioni religiose, come ad esempio la Messa della domenica.

Le tradizioni, gli usi e i costumi dell'isola ben si conciliano con la doppia identità propria del nostro tempo: quella globale, che espande i propri orizzonti verso universi lontani e ignoti, che si intreccia con esperienze alternative a quelle personali, e quella locale che si aggrappa alla realtà originaria in cui si hanno avuto i natali e in cui ci si è formati, assorbendone l'eredità storica, la morale e i precetti.

## II. L'ABITO BORGHESE: L'ORIGINE DI UNA CLASSE SOCIALE

L'abito borghese si distingueva da quello tradizionale popolare sia per la forma che per l'abbinamento delle diverse gradazioni di colore.

La mise femminile si componeva di: una gonna di lunghezza e ampiezza tipiche, un grembiule, una camicia, un corpetto, un giacchetto e un fazzoletto copricapo o un velo; ricorrente era l'accoppiamento dei colori rosso e azzurro.

L'abito maschile era costituito da: dei calzoni, un gonnellino, una camicia, un corpetto, un giubbotto e un copricapo.

Entrambi i modelli, che presentavano notevoli varianti sia nella forma che nella serie dei componenti in base alle diverse realtà territoriali, davano indicazione del censo e della conformazione fisica dell'individuo; quest'ultima era suggerita dal taglio dei tessuti e dal loro essere attillati e avvolgenti: essi infatti fasciavano il corpo e ne sottolineavano le forme.

La veste borghese prese le distanze dal semplicistico e generico abito tradizionale popolare, che, essendo un modello standardizzato e interscambiabile da tramandare di generazione in generazione, tendeva ad avere tagli sartoriali vaghi e indeterminati.

Al contrario la tipologia borghese prevedeva precisione ed esattezza, affinché il vestito fosse congeniale alla singola corporatura; vi era perciò una maggiore accuratezza nel confezionamento.

Subentrò il concetto di taglia, in riferimento alla misura appropriata di un abito: una forma e un'architettura minuziosa rispettavano e valorizzavano le dimensioni e le proporzioni di un corpo specifico.

I due generi vestimentari, pur scostandosi l'uno dall'altro per diversa miscelanea di costituenti, disponibilità di accessori, sfarzo, costo e abilità nel confezionamento, continuarono a coabitare per più di due secoli in medesime realtà socio-culturali.

L'avvento dell'abito borghese, con tutti i suoi significati, il suo disegno e la sua geometria, risale alla fine del Settecento, l'era della rivoluzione industriale, che si è rapidamente propagata in Europa avviando un graduale processo di ottimizzazione e miglioramento dell'abbigliamento.

L'origine della foggia propria della borghesia, che è entrata fin da subito nel costume tradizionale, si basa sul confronto e sulla contrapposizione alla veste della nobiltà.

Affermandosi su quest'ultima, la specificità vestimentaria borghese ha contribuito a determinare la dissoluzione della precedente società divisa per ceti e la genesi di una

collettività articolata secondo la classe.

Questo passaggio coincide con la data della Rivoluzione Francese, 1789; da quel momento in poi il far parte o meno di una classe sociale viene stabilito dalla ricchezza detenuta da ciascuno.

Numerose ricerche, reperti e attestazioni sull'Europa tra il XIII e il XVIII secolo, avvalorano che il complesso di indicazioni emesso dal costume tradizionale popolare sono affini e comparabili a quelle espresse dall'abbigliamento nobiliare dell'Ancien Régime: anch'esso segnalava il luogo di provenienza e la funzione sociale, inoltre era caratterizzato da formule omologate, non destinate a sagome particolari e ben identificate.

Dal XIII al XVIII secolo in Italia furono promulgate le leggi suntuarie, le quali designavano le usanze, le mode e i dettami imposti sia ai vari ceti che a ogni incarico all'interno di ciascuno di questi; inoltre, definivano e strutturavano la società civile per mezzo di abbondanti pubblicazioni e fitti trattati contenenti dichiarazioni, precisazioni e istruzioni esaustive ed estremamente meticolose.

Tali normative suddividevano la popolazione in base al luogo di abitazione e affidavano maggiori diritti e doveri a coloro che provenivano dalla città, molti meno a chi viveva in campagna e un numero assai misero agli stranieri.

Se ne deduce che il marcare esteriormente, al fine di collocare istantaneamente l'altro, era indispensabile per un effettivo e regolare funzionamento del meccanismo del sistema socio-culturale identificativo di ogni realtà territoriale.

Tale assetto ordinato, continuativo e statico veniva protetto tramite le succitate rigide normative e soprattutto per mezzo della consuetudine: le condotte e gli operati ripetuti in maniera costante nel tempo si normalizzavano nella pratica sociale sino a divenirne parti integranti e distintive.

### III. TALE CLASSE, TALE ABITO

I vertici della collettività, determinati difensori dei propri privilegi e riconoscimenti, tentavano di limitare ogni possibile dinamicità dei ceti e degli usi attraverso i mezzi più disparati, a partire dalla formalità dell'abbigliamento, che non solo fasciava i corpi ma ritmava la vita e i rapporti sociali.

Ebrei e prostitute erano confinati nel gradino più basso e misero della classificazione

sociale, in quanto ritenuti individui ignobili; essi venivano contrassegnati esteriormente per un'immediata individuazione e una conseguente emarginazione, si aveva il timore che potessero spacciarsi per membri appartenenti a ceti superiori.

Il vestiario riproponeva tali suddivisioni categoriali attraverso la scelta delle tele, la ricercatezza delle decorazioni e la quantità dei gioielli.

Non erano previsti abiti peculiari per ogni condizione sociale: la veste della nobiltà perdeva di qualità, raffinatezza ed eleganza nel procedere progressivamente verso i ceti inferiori.

Nel 1396 vennero emanati gli Statuti milanesi, i quali accordavano l'immunità dalla legge a coloro che appartenevano ai ceti più elevati, come i governatori della cittadinanza, i giuristi, i cavalieri e i medici.

Successivamente, nel 1498, sempre a Milano fu diffusa una norma suntuaria che riportava e catalogava in maniera assai più certosina tutti i ceti elitari ed esclusivi a cui era permessa l'esenzione sopracitata: “senatori, conti, marchesi, baroni, militi, giureconsulti, fisici, licenziati dallo studio generale”<sup>4</sup>, nonché gli “appartenenti all'ufficio degli Abbati del collegio dei notai e dei causidici della Curia arcivescovile”<sup>5</sup> e i mercanti.

La “Provisio” o Provvisione, introdotta a Bologna nel 1453, riproponeva in modo più approfondito e dettagliato le esistenti prescrizioni cittadine, delineando la successione gerarchica della piramide sociale ed elencando gradualmente le categorie a partire dal vertice sino ad arrivare alla base: i nobili (*Milites*), gli esperti in Medicina e Legge, gli impiegati delle Arti Maggiori (gli appartenenti ai settori bancario e notarile, i *Draperii* e i membri *Artis Sirici*), gli adepti alle Arti Inferiori (*beccariorum, spetiariorum, lanarolorum, strazarolorum, mercariorum, bambasariorum, et aurificum*), gli artigiani (*magistri lignaminis, calzolariorum, salarolorum, muratorum, fabrorum, pellipariorum, sartorum, barberiorum, cartolariorum, pellacanorum, piscatorum, cimorum, rechamatorum et tinctorum*) e in conclusione i contadini (*comitatini*).<sup>6</sup>

Molte delle sue disposizioni si occupavano dell'abbigliamento femminile, a cui era affidata la comunicazione del ceto e dello stato civile, quindi l'essere figlia, sposa o

---

<sup>4</sup> Olivari Binaghi M. T., *Vestire fra tradizione e modernità*, in Piquerdu P. (a cura di), *Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2003, p. 8

<sup>5</sup> Verga E., “Le leggi suntuarie milanesi” in *Archivio Storico Lombardo*, XXV, 1898, cit., pp. 49-51

<sup>6</sup> *La legislazione suntuaria. Secoli XIII-XV, Emilia-Romagna*, a cura di Muzzarelli M.G., Ed. Archivi di Stato e Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti, XLI, pp. 148-151

moglie; oltre a ciò decretavano una sequenza di gradi di maggiore o minore lustro e considerazione sociale a cui le donne si dovevano attenere a seconda dell'appartenenza sociale.

Un'ulteriore Provvisione del 1514 metteva in evidenza una qualificazione aggiuntiva all'interno della società civile bolognese: il rango delle spose prive di dote.

A Rimini, nel 1573, venne approvata una normativa relativa allo status della donna che stabiliva una scala composta di quattro gradini: salendo dall'ultimo verso il primo aumentavano man mano i diritti concessi.

Così, le ragazzine si trovavano nella parte bassa, al di sopra di loro vi erano le vedove, queste erano seguite dalle donne sposate da non più di quattro anni e infine, alla sommità, trovavano posto le mogli da oltre quattro anni.

La disciplina vestimentaria dettata dalle leggi suntuarie tramontò con l'avvento nel 1793 della Dichiarazione della libertà d'abbigliamento, che così asseriva: “Nessuno potrà costringere un cittadino o una cittadina a vestirsi in maniera particolare ... ognuno è libero di portare il vestito o la guarnizione che gli pare”.<sup>7</sup>

Nel 1516 venne pubblicata “Utopia”, un'opera letteraria scritta in latino da Tommaso Moro; egli scrive di un luogo astratto e inesistente, una società ideale in cui “gli abiti sono uguali per tutta l'isola e per ogni età, salvo differenze inerenti il sesso, oppure lo stato di celibe o di ammogliato ... Lo stesso principe veste come tutti, recando come unico segno distintivo un mazzo di spighe in mano. Il pontefice a sua volta ha come insegna un cero, portato da chi lo precede ... La gente indossa in chiesa bianche clamidi. I sacerdoti ne sfoggiano di vari colori, finemente lavorate, di taglio splendido ma di stoffa comune. Non sono infatti ricamate in oro né tempestate di pietre preziose, ma intessute di piume multicolori d'uccello, disposte con tale gusto e abilità da figurare di gran lunga più preziose di qualsiasi altra decorazione”.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. XXV

<sup>8</sup> Moro T., *Utopia*, Roma, Newton Compton editori, 1994, pp. 49, 74, 91

#### IV. IL COSTUME NELLA STORIA E NELLA LETTERATURA

Il testo filosofico summenzionato denuncia i mali più significativi che opprimevano e straziavano l'Inghilterra dell'epoca di Moro, tra questi una nobiltà definita parassitaria e la netta differenziazione tra benestanti e nullatenenti, causata principalmente dalla presenza della proprietà privata; i poveri erano sottoposti ai ricchi, dai quali venivano costretti a eseguire attività degradanti e scarsamente ricompensate.

Tommaso Moro, attraverso le pagine del suo libro, ipotizza e brama una realtà armonica in cui è assente l'antagonismo e lo scontro, caratterizzata da una collettività dominata dall'educazione, dalla sapienza e dall'istruzione.

E' il sogno di una società in cui regna la somiglianza degli indumenti e dove si abbandonano le distinzioni dovute alla ricchezza dei panni e degli accessori.

Nonostante il tentativo di prefigurare un'esistenza retta dall'uguaglianza e dalla parità delle forme esteriori, il filosofo riassetta, ma non abbatte completamente, la gerarchia sociale determinata dai simboli estrinseci e formali conferiti all'abito, continuando a preservare segni identificativi e celebrativi di status privilegiati.

Ammette infatti elementi caratteristici come il mazzo di spighe retto dal principe, il moccolo antecedente il pontefice e gli abiti decorati con piumaggi dei sacerdoti, o anche tracce esterne che definiscono il sesso, la condizione del nucleo familiare e il compito che si ricopre all'interno di questo.

Baldassarre Castiglione nel 1528 dette alle stampe "Il Cortegiano", un saggio scritto in forma di dialogo dove al personaggio Giuliano De Medici viene fatto domandare "di quale maniera si debba vestire il cortigiano ... Perché in questo vediamo infinite varietà: e chi si veste alla francese, chi alla spagnola, chi vuole parere tedesco, né ci mancano ancora di quelli che si vestono alla foggia dei turchi; chi porta la barba, chi no. Saria adunque ben fatto sapere in questa confusione eleggere il meglio".<sup>9</sup>

Castiglione è polemico nei confronti di coloro che indossano capi propri di territori diversi da quello d'origine, il che è sottolineato dalla parola "confusione", che esprime tutto il suo sdegno e il suo disprezzo.

Il personaggio Federico Fregoso dà una risposta che ben evidenzia il ruolo primario della veste, cioè quello di esporre la provenienza; afferma che in Italia non vi è più la cultura di vestire capi caratteristici della penisola, e che tale comportamento ne

---

<sup>9</sup> Castiglione B., *Il Cortegiano*, a cura di Quondam A., vol. I, Milano, 2002, cit., p. 133

determinerà a lungo andare la scomparsa: “Ma io non so per quale fato intervenga che l'Italia non abbia, come soleva avere, abito che sia conosciuto per italiano”.<sup>10</sup>

La priorità e la necessità di manifestare la provenienza mediante gli indumenti sono rimarcate in un'altra osservazione di Fregoso: “Quale è di noi che vedendo passeggiare un gentiluomo con una roba addosso quartata di diversi colori, ovvero con tante stringhette e fettucce annodate e fregi traversati, non lo tenesse per pazzo o per buffone? - Né pazzo, disse Messer Pietro Bembo, né buffone sarebbe costui tenuto da chi fosse qualche tempo vivuto nella Lombardia, perché così vanno tutti”.<sup>11</sup>

Per quanto riguarda la composizione e i dettagli che dovrebbero dar forma agli indumenti, lo scrittore rivela il suo pensiero sempre attraverso le parole di Fregoso: “Io in vero non saprei dare regola determinata circa il vestire, se non che l'uomo si accomodasse alla consuetudine dei più”, gli abiti “purché non siano fuori della consuetudine, né contrari alla professione, possano per il resto tutti stare bene, purché soddisfacciano a chi li porta. Vero è che io per me amerei che non fossero estremi in alcuna parte, come talora suole essere il francese in troppa grandezza, e il tedesco in troppa piccolezza”.<sup>12</sup>

La funzione della veste di divulgare la collocazione geografica, la discendenza e l'impiego svolto all'interno dell'organizzazione comunitaria è ribadita anche da numerosi autori di testi illustrati, che offrono raccolte di immagini di abiti tradizionali originari di svariati luoghi della Terra.

L'opera “*Diversarum gentium nostrae aetatis habitus*” del 1558 di Enea Vico, incisore nato a Parma nel 1523 e morto a Ferrara nel 1567, raffigura donne di origine spagnola, dame francesi e della Fiandra, militari della Germania affiancati dalle proprie compagne, Tartari e nativi della Turchia, dell'Etiopia e dell'Epiro.

Ferdinando Bertelli, altro incisore del Cinquecento con bottega a Venezia, nel testo “*Omnium fere gentium habitus*” pubblicato in lingua latina nel 1563, ripropone, sviluppa e perfeziona le illustrazioni e le relative iscrizioni descrittive dell'opera di Vico, aggiungendovi incisioni sul vestiario italiano, ungherese, svizzero, spagnolo, francese e persino babilonese.

A. De Bruyne in “*Omnium pene Europae, Asiae, Africae, et Americae, gentium habitus*” (1581) rappresenta cospicui capi di provenienza italiana, palesandone i

---

<sup>10</sup> *Ivi*

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 135

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 135

distinguo tra i ceti.

Uno dei manoscritti di maggiore portata e fondatezza è “*Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*” scritto da Cesare Vecellio, la cui prima edizione risale al 1585.

Vecellio fu un illustre pittore nato a Pieve di Cadore nel 1521 e morto a Venezia nel 1601 che, affascinato dalla cultura e dai significati relativi ai capi d'abbigliamento del suo tempo, decise di approfondirne lo studio e di incrementare le sue conoscenze a riguardo, per poi pubblicarne le immagini accompagnate da esaurienti spiegazioni.

Circa le contadine di Venezia scrive: “si vedono in Venetia il giorno dell'Ascensione di Nostro Signore, il loro abito è rutilante di sboffi di camicia, maniche abbottonate, corsetti, nastri, bottoni, doppie gonne, quasi come un abito nobiliare”.<sup>13</sup>

L'illustratore svizzero Jost Amman, nato nella prima metà del Cinquecento e morto alla fine dello stesso secolo, nell'opera “*Gynaecaeum*” (1586) esibisce vesti indossate da donne provenienti da varie località dell'Europa, specificandone non solo la regione di appartenenza ma anche il rango e la funzione all'interno della struttura sociale.

Giacomo Franco, incisore veneziano vissuto tra la metà del XVI secolo e la prima metà del XVII secolo, mediante l'accurato lavoro intitolato “*Habiti delle donne Venetiane*” (1610) descrive con dovizia di particolari le varie foggie degli abiti portati dalle donne della città di Venezia.

Franco ritrae le peculiarità tipiche e distintive dell'abito indossato dalla consorte del commerciante, dalla moglie del Doge (l'alto magistrato dello Stato), dall'aspirante monaca durante il noviziato che precede la pronuncia definitiva dei voti, dalla dama di corte e dalla donna aristocratica.

Ciascuno dei testi sopra riportati accerta e documenta che la discriminante tra l'abbigliamento delle classi agiate e quello proprio degli indigenti non era tanto l'architettura, che sopravviveva simile nel costume della nobiltà come nell'abito utilizzato dagli appartenenti ai livelli inferiori della comunità, quanto l'abbondanza e lo sfarzo delle decorazioni.

Generalmente i servi uomini si abbigliavano con un gilet, un panciotto e dei calzerotti avvolgenti, mentre le donne si mettevano indosso una camicia le cui maniche spesso venivano rimboccate e una gonna larga e lunga fino al polpaccio priva di imbottitura nella zona dei fianchi; talvolta esse portavano un grembiule e sempre vestivano un corsetto.

---

<sup>13</sup> Vecellio C., *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia, 1590 (I ed.1585), cit., pp. 141v.-142r.

E' doveroso ricordare che nessuno di tali libri cita o raffigura il costume tradizionale della Sardegna.

Sigismondo Arquer, giurista e letterato nato a Cagliari nel 1530, nell'opera "Sardinae brevis historia et descriptio" del 1550 annota sugli abitanti della Sardegna e sui capi da loro indossati: "*vivunt in diem vilissimoque vestuntur panno*".<sup>14</sup>

Giovanni Francesco Fara, altro giurista e letterato nato a Sassari circa un decennio dopo Arquer, in "De chorographia Sardinae libri duo" menziona lo stile essenziale e dimesso, mai eccessivo e pretenzioso, del costume sardo.

Egli fa inoltre riferimento all'utilizzo di un particolare tessuto di lana, frutto di un antico e singolare procedimento, che prende il nome di orbace.

Il termine "orbace" deriva dalla parola sarda "orbaci", la quale discende dall'arabo "al-bazz" che sta a significare "tela" o "stoffa".

L'orbace è un tessuto di lana di pecora ricavato in seguito a un procedimento artigianale ad hoc che rimanda ad epoche molto antiche: si pensa che questa stessa stoffa venisse adoperata per la realizzazione dell'abbigliamento dei soldati dell'Impero Romano.

La filatura consente alle fibre tessili di essere tramutate in filati in seguito ad appositi procedimenti, uno di questi è la cosiddetta fase della cardatura, che consiste nel districare le fibre allo scopo di farle risultare rettilinee ed eliminarne le sporcizie; durante questa tappa si selezionano i peli più lunghi.

Segue la tessitura e successivamente a questa si pratica la follatura: in questa fase l'orbace, pregno di acqua bollente miscelata col sapone, viene pigiato con forza cosicché le fibre si intreccino e assimilino maggiormente; questo tipo di lavorazione consente al drappo di acquistare compattezza, resistenza e impermeabilità.

In passato quest'operazione veniva effettuata pressando la stoffa o con i soli piedi nudi o attraverso una sorta di martelli azionati da meccanismi rotanti, i quali venivano a loro volta messi in moto dall'energia sprigionata dallo scorrere dei fiumi.

Abitualmente al panno veniva fatto assumere un colore particolarmente scuro, tendente al nero o al grigio.

Si tratta di un tessuto largamente diffuso nella regione sarda; esso è uno dei componenti fondamentali del costume tradizionale, utilizzato per il confezionamento delle ghette "càrtzas", del gonnellino "rágas" e del copricapo "berritta" dell'abito maschile, come anche per la realizzazione della gonna "gorési" della veste femminile.

---

<sup>14</sup> Arquer S., *Sardinae brevis historia et descriptio*, Basilea, 1550 (Cagliari, 1922)

Flavio Orlando nel 1998 sottolinea le affinità e i parallelismi tra l'abito tradizionale della Sardegna e il vestito della nobiltà italiana ed europea.

Alcuni esempi sono: la camicia indossata dall'uomo della città di Sassari avente il colletto inamidato con una sorta di collarina detta “golilla” in uso nel XVII secolo; “su còsso” il corpetto indossato sopra la camicia dalla donna sarda con una particolare tipologia di giubbotto chiamato “gilet”; “sos cartzònes” i calzoni larghi portati dall'uomo della regione sarda che partono dalla vita e scendono fino alle ginocchia con i “pantalón”; “sas rágas” il gonnellino all'altezza dei fianchi in genere di colore nero che ricopre il pantalone dell'abbigliamento maschile tradizionale isolano con i “calzonni alla rhingrave”, una gonna-pantalone maschile che arriva fino al ginocchio in voga nel XVI secolo, un capo eccentrico abbellito con nastri, fiocchi, pizzi e merletti.

Ancora, “sas càrtzas” le ghette propriamente maschili che coprono sia la gamba lungo tutto il polpaccio sia le scarpe, e “su collettu” la giubba in orbace o in pelle che arriva sotto la vita indossata dall'uomo sardo con alcuni componenti della mise vestita dai militari nel XVII secolo; il corsetto indossato dalla donna dell'isola sarda con i busti femminili di gran moda nel XVII secolo, e infine l'applicazione delle imbottiture.

## V. OTTOCENTO E NOVECENTO: PERSONALIZZAZIONE DELL'ABITO TRADIZIONALE

A fine Ottocento e a inizio Novecento in Sardegna iniziarono a circolare e ad essere pubblicizzati fascicoli e rubriche concernenti le nuove tendenze della moda della penisola italiana ed estera; inoltre, si affermò il mercato del cotone e si diffuse tra le nuove generazioni un forte desiderio di trasformazione e rinnovamento relativo agli indumenti usuali.

Questi fattori contribuirono all'ascesa e allo sviluppo di una nuova tipologia di abbigliamento, si diffuse uno stile più moderno e sofisticato.

Le novità di taglio e impostazione dell'abito interessarono prevalentemente le classi abbienti dell'isola, e, a distanza di tempo, portarono alla totale rinuncia dell'antico costume della tradizione.

Il cambiamento vestimentario riguardò in minima parte la porzione povera della popolazione, che rimase fortemente legata all'abbigliamento tradizionale.

I molteplici studi, nonché le fonti e i materiali rinvenuti, confermano che il costume

femminile tradizionale della Sardegna era più composito e complesso e manifestava discordanze ancor più nette, per quanto riguarda sia il paese che il ceto sociale, in confronto a quello indossato dall'uomo.

La confezione dell'abito rispondeva a convenzioni esigenti e inflessibili, obbedienti a precise consuetudini della società civile.

Tali vincoli erano maggiormente visibili nelle vesti destinate ai giorni di festa, alle celebrazioni religiose, agli eventi di gala e alle occasioni di lutto, piuttosto che nei capi utilizzati nelle situazioni di quotidianità.

Gli indumenti tradizionali erano molteplici, confacenti alle svariate tappe dell'esistenza: il loro ruolo era quello di scortare e fiancheggiare la persona durante il corso della sua vita, ad iniziare dalla nascita, per poi proseguire con l'adolescenza, sino a giungere al matrimonio o al lutto e per terminare con la morte.

In linea di massima la veste veniva ceduta alla progenie ventura, in quanto considerata un patrimonio di estremo valore, un lascito unico e inestimabile di cui andare fieri, da esibire con vanto e orgoglio o da conservare come un tesoro prezioso.

Ogni località dell'isola ospitava all'interno della comunità alcune famiglie che avevano il privilegio e l'onore di custodire le tecniche, gli accorgimenti e i procedimenti relativi alla fabbricazione del vestiario tradizionale; segreti da sempre inconfessati e tenuti celati, in particolar modo per quanto concerne l'abito femminile.

Tale patrimonio culturale veniva preservato e assicurato di generazione in generazione, rivelato dalla madre alla figlia, o dalla zia alla nipote, o ancora dalla madrina di battesimo e di cresima alla figlioccia.

Una figura illustre e degna di rispetto presente nella maggior parte dei paesi della Sardegna era “sa màstra dè pánnu”, colei che conosceva l'arte sottaciuta della produzione dei capi della tradizione sarda; a lei erano affidati gli incarichi della cernita e della selezione delle tele, della realizzazione dei pizzi, delle decorazioni e dei ricami e del vaglio dei colori, aventi ognuno un proprio potere simbolico e identificativo.

Oggi giorno questa professione sta man mano scomparendo, un declino che ha avuto inizio negli anni Sessanta: di riflesso stanno andando perdendosi l'arcana maestria, la metodica e i reconditi espedienti per lungo tempo trasmessi.

## PARTE II

# IL COSTUME DI MAMOIADA NEL XIX SECOLO

### Capitolo 1

#### *L'abito femminile*

#### I. CAPO

##### I. 1. “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo

Realizzato con differenti tipologie di tessuto in base all'occasione di utilizzo e soprattutto al ceto sociale di provenienza: in tibet, in seta (generalmente operata) o in lino grezzo (confezionato al telaio).

Di forma quadrata, ampio e solitamente di colore marrone scuro; veniva indossato piegandolo prima a triangolo, poi lo si adagiava sul capo e si incrociavano i lembi al disotto del mento, infine questi venivano fissati nella parte interna in corrispondenza delle orecchie tramite uno spillino finissimo d'oro o semplice chiamato “ùza”, affinché fosse “vène affrunchilau” ben avvolto intorno al viso.

E' stata rinvenuta una cartolina viaggiata risalente all'inizio del XX secolo, raffigurante una donna con “su muncadòre” che non avvolge i lineamenti facciali ma che è lasciato scivolare sulle spalle.

Le decorazioni, quindi i ricami, le pitture, gli intagli “sos retallios” e l'aggiunta delle perline, erano minimi e modesti se il capo veniva indossato giornalmente, al contrario abbondanti, appariscenti e compositi (soprattutto nel vertice pendente dietro il capo) se destinato alle festività o alle funzioni religiose.

##### I. 2. “Tivazòla” - Tovagliolo copricapo

Fatta col lino grezzo tessuto al telaio, di forma rettangolare, più ampia de “su

muncadòre” e di varia colorazione a seconda della circostanza: bianca tendente all'avorio per la quotidianità e gli eventi (detta “sa tivazòla biánca” o “sa tivazòla dè gàla” cioè da gala), “nighédde” nera per il lutto o “lutto stretto” (chiamata “sa tivazòla nighédde”), “in colore dè taffarànu” color zafferano per il “mezzo lutto” o “semi lutto” (denominata “sa tivazòla in colore dè taffarànu” o “sa tivazòla gròga” ovvero gialla). Mancava di qualsiasi tipo di decorazione e veniva avvolta attorno al volto, anch'essa era fermata (in genere al lato) con “sa ùza”.

A Mamoiada veniva portata sia dalle donne nobili e benestanti sia da quelle meno abbienti, le cosiddette vassalle; in altri paesi era indossata solo dalle prime.

### **I. 3. “Cammúsu” - Cuffia copricapo**

Confezionato col broccato e avente la funzione di avvolgere e raccogliere ordinatamente i capelli.

Era posto sotto “su muncadòre” o “sa tivazòla” al fine di conferire loro una forma migliore e un maggior decoro.

Un capo molto simile viene oggi portato dalle donne che indossano il costume tipico del paese di Ollolai.

## **II. BUSTO**

### **II. 1. “Amìsa” - Camicia**

Eseguita col cotone e completamente bianca, tranne quella indossata dalle vedove, la quale acquisiva un colore bianco sporco dopo essere stata esposta ai fumi del caminetto, o veniva direttamente realizzata con una tela avente tale gradazione di colore.

Presentava delle pieghe sul petto: una plissettatura attuata mediante una specifica metodologia di cucito e poi inamidata con l'amido sfuso, definito “imbidòne”.

Era caratterizzata da elaborati pizzi e ricami nella zona del collo, nelle maniche e nei polsini, questi erano: “su trapadillu”, un'articolato pizzo che percorreva tutta la scollatura, di cui era fatta anche la pettorina rettangolare pendente dalla scollatura che copriva la chiusura della camicia; sempre nella scollatura, al pizzo summenzionato

seguivano due ricami, prima “su pranu” e poi “su dominu” (il secondo era più lavorato del primo e presentava decori con motivi naturalistici o geometrici).

Nella parte alta della manica si trovavano nuovamente “su dominu” e “su pranu”, l'uno successivo all'altro; infine, i polsini presentavano anch'essi “su dominu”, “su pranu” e nella zona più esterna pizzi ampi e arzigogolati detti “pulanias”.

Quella vestita dalle donne ricche era assai più adorna e preziosa di quella portata dalle povere, in quanto sottoposta a lavorazioni maggiormente complesse e raffinate; poco ornata era anche la camicia usata dalle vedove, a cui veniva imposto un abbigliamento sobrio.

La scollatura veniva adornata con due bottoni “buttònes” in lamina e filigrana d'oro o d'argento, in base alla disponibilità economica di ciascuna; inoltre, in tempi meno remoti, sempre nella parte anteriore, al centro e in corrispondenza del petto veniva appuntata una spilla d'oro, più o meno preziosa a seconda del ceto sociale di appartenenza.

## **II. 2. “Pettina” - Canottiera**

Confezionata in tela di cotone, interamente bianca e lunga fino ai fianchi.

La parte adiacente al collo era caratterizzata da “sa pìza”, un pizzo fine e ricercato, il quale era ben visibile dallo scollo della camicia.

## **II. 3. “Còsso” - Corpetto**

Come riportato a p. 142

## **II. 4. “Zippòne” (per l'abito da dama) o “Curittu” (per l'abito da vassalla) - Giacchino**

Ottenuto col panno, marrone per la dama e rosso per la vassalla, privo di abbottonatura e interamente orlato “orulau” lungo i lati e nella zona dei polsini con la medesima stoffa che rivestiva i bordi interni; alcune foto antiche mostrano polsini chiusi per mezzo dei cosiddetti “buttònes”.

La bordatura veniva realizzata con la seta, col broccato o col velluto operato; era colorata e a fiorami se il capo veniva indossato nei giorni feriali e festivi, nera o violacea per il “mezzo lutto” o “semi lutto”.

Dalla prima metà del Novecento in poi l'orlatura diviene una caratteristica propria del costume da dama, e sia quest'ultimo che quello da vassalla presentano nei polsini sette finte asole variopinte dette “traos”.

Ciò che contraddistingueva il giacchino di una donna non abbiente da quello indossato da una nobile era un nastro intrecciato nella parte posteriore: questo percorreva l'intero capo d'abbigliamento e terminava con una piccola coccarda; esso era di colore bianco quando “su curittu” era adibito all'utilizzo quotidiano e alla festa, nero o violaceo in caso di “mezzo lutto” o “semi lutto”.

Le vedove erano le uniche che vestivano il giacchetto completamente nero.

## III. GONNA E GREMBIULE

### **III. 1. “Gorési” - Gonna**

Realizzato con l'orbace, totalmente plissettato (in dialetto “assaittau”) ad esclusione del pannello frontale nascosto dal grembiule; le gradazioni di colore andavano dal rosso cupo al marrone scuro.

Nella parte bassa vi era una balza (detta “vruniméntu”) di broccato non più lunga di quindici centimetri; “su vruniméntu” non prevedeva una particolare lavorazione, era pressoché disadorno, caratterizzato unicamente da un'ornatura finale (chiamata “vetta”) fatta col nastro colorato.

Sui lati sinistro e destro corrispondenti ai fianchi vi erano due spacchi (chiamati “mas’ulas”), la cui decorazione in genere veniva eseguita con lo stesso tessuto usato per

attuare “su vruniméntu”.

La balza della gonna veniva abbinata all'orlatura del giacchino: era colorata e caratterizzata da motivi floreali se vestita giornalmente o in occasione di eventi festivi e religiosi, nera o violacea per il “mezzo lutto” o “semi lutto”.

In caso di lutto o “lutto stretto” le donne indossavano una gonna tutta nera.

Tale capo è rimasto immutato fino agli inizi del '900, in seguito sono stati introdotti nuovi tessuti per la realizzazione sia della gonna sia della balza terminale, come ad esempio la seta; oltre a ciò quest'ultima ha raggiunto i quaranta centimetri d'altezza ed è stata ampiamente decorata e rifinita con pitture e/o ricami variopinti, di solito corrispondenti a quelli presenti sul corpetto.

### **III. 2. “Antalena” - Grembiule**

Ottenuta con un particolare tipo di panno lucido color vino definito “pánn'in sèda” ovvero panno in seta, e rassomigliante, seppur meno adorna, al grembiule del costume femminile di Orgosolo.

Aveva una bordatura che andava dai cinque ai dieci centimetri di lunghezza, realizzata col broccato e col nastro colorato, il cui ornamento di ricamo e/o pittura era quasi sempre abbinato alla balza della gonna.

Questa tipologia di grembiule è stata usata sino ai primi anni del XX secolo, prima che si diffondesse l'utilizzo della seta e del broccato, considerati tessuti di maggior valore.

### **III. 3. “Ínta” - Grembiule**

Fatta di cresco, seta o broccato e decorata con ricami e/o intagli e/o pitture, il più delle volte floreali.



Foto 5: “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo – Di seta (ricamo finale a intaglio “retalliu”), da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 6: “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo – Di tibet (ricamo in filo di seta), da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 7: “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo – Di seta (ricamo finale a intaglio “retalliu”), da vassalla, appartenuto alla Sig. ra Pirisi Serafina (originaria di Mamoiada); nata nel 1924 e morta nel 1997.



Foto 8: “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo – Di tibet (ricamo finale a intaglio “retalliu” e in filo d'oro), da dama, appartenuto alla Sig. ra Cadinu Francesca (originaria di Mamoiada); nata nel 1887 e morta nel 1968.



Foto 9: Costumi di Mamoiada – Cartolina viaggiata. 1923 (Archivio Saraservizi).



Foto 10: Vecchia in costume, vedova che indossa “sa tivazòla” - tovagliolo copricapo. Anni Quaranta/Cinquanta circa (Archivio Saraservizi).



Foto 11: “Amisa” - Camicia – “Trapadillu” con motivi floreali, da vassalla. Primi del Novecento.

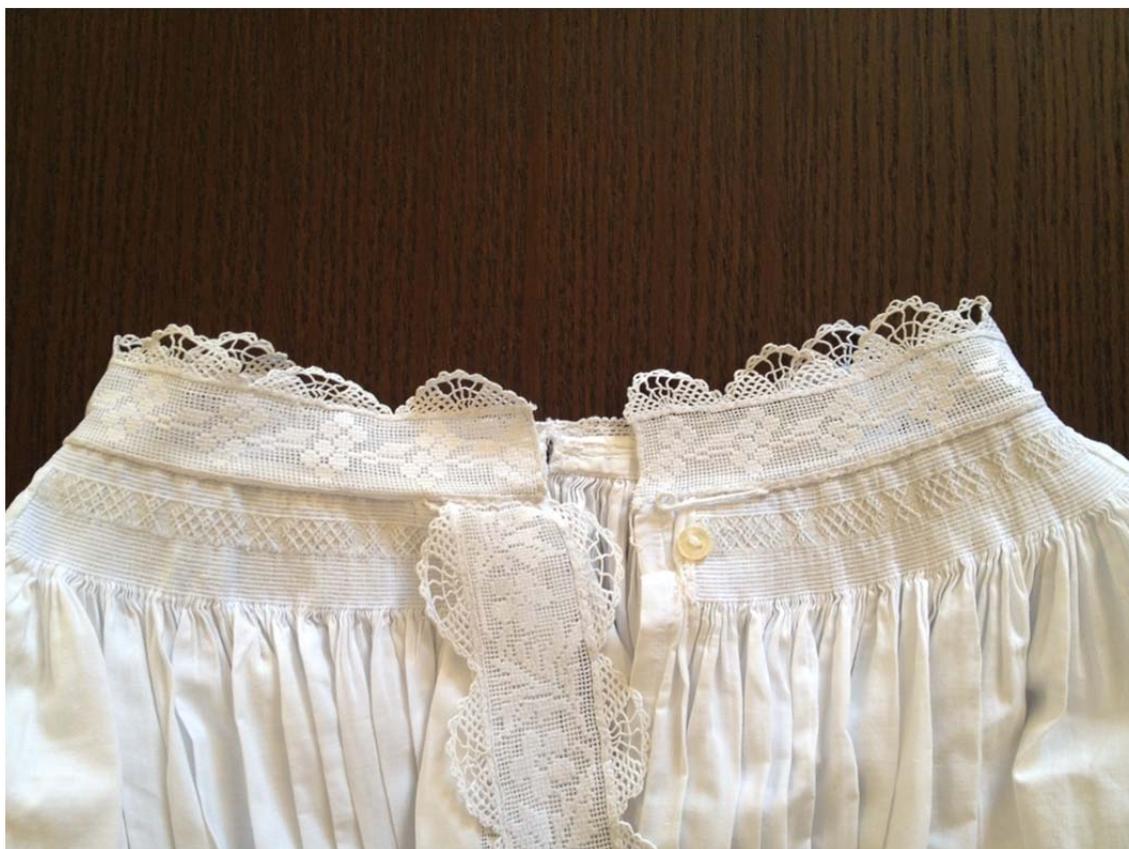


Foto 12: “Amisa” - Camicia (scollo) – “Trapadillu” con motivi floreali, da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 13: “Amisa” - Camicia (manica, parte superiore) – “Dominu” e “pranu”, da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 14: “Amisa” - Camicia (polsino) – “Trapadillu” con motivi floreali, da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 15: “Amisa” - Camicia (pettorina) – “Trapadillu” con motivi floreali, da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 16: “Amisa” - Camicia – “Trapadillu” raffigurante l'uva, da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 17: “Amisa” - Camicia (scollo) – “Trapadillu” raffigurante l'uva, da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 18: “Amisa” - Camicia (manica, parte superiore) – “Dominu” e “pranu”, da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 19: “Amisa” - Camicia (polsino) – “Trapadillu” raffigurante l'uva, da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 20: “Amisa” - Camicia (pettorina) – “Trapadillu” raffigurante l'uva, da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 21: “Amisa” - Camicia (scollo) – Da vassalla. Fine Ottocento.



Foto 22: “Amisa” - Camicia (manica, parte superiore) – Da vassalla. Fine Ottocento.



Foto 23: “Amisa” - Camicia (polsino) – Da vassalla. Fine Ottocento.



Foto 24: Spilla con pietra verde – Appartenuta alla Sig. ra Cadinu Francesca (originaria di Mamoiada); nata nel 1887 e morta nel 1968.



Foto 25: Spilla con pietra verde e motivi floreali – Appartenuta alla Sig. ra Cadinu Francesca (originaria di Mamoiada); nata nel 1887 e morta nel 1968.



Foto 26: Spilla con pietra azzurra – Appartenuta alla Sig. ra Pirisi Serafina (originaria di Mamoiada); nata nel 1924 e morta nel 1997.



Foto 27: Spilla con pietra verde e motivi floreali – Appartenuta a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 28: Bottoni - "Buttònes". Primi del Novecento.



Foto 29: Bottoni - "Buttònes" – Appartenuti alla Sig. ra Muggittu Mariantonia (originaria di Mamoiada); nata nel 1911, sposata nel 1936 e morta nel 2011.



Foto 30: "Pettina" - Canottiera – Da vassalla. Fine Ottocento.



Foto 31: "Còsso" - Corpetto – Da vassalla. Fine Ottocento.



Foto 32: "Còsso" - Corpetto – Di seta (ricamo dipinto a mano), da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 33: "Còsso" - Corpetto – Ricamo in filo di seta, da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 34: "Còsso" - Corpetto – Ricamato con perline, da vassalla. Primi del Novecento.



Foto 35: "Curittu" - Giacchino (da sposa) – Da vassalla, dettaglio del nastro intrecciato e della coccarda finale bianchi. Fine Ottocento.



Foto 36: "Curittu" - Giacchino (da sposa) – Da vassalla, dettaglio del nastro intrecciato e della coccarda finale bianchi (ricamo con motivi floreali). Primi del Novecento.



Foto 37: “Curittu” - Giacchino (da “mezzo lutto” o “semi lutto”) – Da vassalla, dettaglio del nastro intrecciato e della coccarda finale violacei.



Foto 38: “Zippòne” - Giacchino – Da dama, appartenuto a Donna Zulia (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 39: "Gorési" - Gonna – Da dama, appartenuto a Donna Zulia (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 40: "Gorési" - Gonna – Da "mezzo lutto" o "semi lutto". Primi del Novecento.



Foto 41: “Antalena” - Grebiule – Donne di Mamoiada. Primi del Novecento (Archivio Saraservizi).



Foto 42: “Ínta” - Grebiule – Di broccato. Primi del Novecento.



Foto 43: “Ínta” - Grebiule – Di cresco, da vassalla. Fine Ottocento.

*Capi abbinati dell'abito da dama appartenuto a  
Donna Meloni Paola.*



Foto 44: “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo – Di seta, da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 45: “Amisa” - Camicia – Da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 46: “Amisa” - Camicia (scollo) – Da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 47: “Amisa” - Camicia (manica, parte superiore) – Da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 48: “Amisa” - Camicia (polsino) – Da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 49: “Amisa” - Camicia (pettorina) – Da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 50: "Còsso" - Corpetto (parte anteriore) – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 51: "Còsso" - Corpetto (parte posteriore) – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 52: “Zippòne” - Giacchino (parte anteriore) – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 53: “Zippòne” - Giacchino (parte posteriore) – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 54: "Gorési" - Gonna – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 55: “Mas`ula” - Sparato de “su gorési” – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 56: “Vruniméntu” - Balza de “su gorési” / “Vetta” - Ornatura finale de “su gorési” – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 57: “‘Ìnta” - Grebbiule – Di seta, da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.



Foto 58: “‘Ínta” - Grembiule (dettaglio ricamo finale) – Di seta, da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.

*Capi abbinati dell'abito da sposa appartenuto a  
Donna Angioi Filomena.*



Foto 59: "Muncadòre" - Fazzoletto copricapo (da sposa) – Di seta, da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 60: "Còsso" - Corpetto (parte anteriore, da sposa) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 61: "Còsso" - Corpetto (parte posteriore, da sposa) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 62: “Zippone” - Giacchino (parte anteriore, da sposa) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 63: “Zippone” - Giacchino (parte posteriore, da sposa) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 64: "Gorési" - Gonna (da sposa) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 65: “Mas’ulas” - Sparati de “su gorési” – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.

*Capi abbinati dell'abito da vedova appartenuto a  
Donna Angioi Filomena.*



Foto 66: “Amisa” - Camicia (da vedova) – Da dama, appartenuta a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 67: “Amisa” - Camicia (scollo, da vedova) – Da dama, appartenuta a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 68: “Amisa” - Camicia (manica, parte superiore, da vedova) – Da dama, appartenuta a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 69: “Amisa” - Camicia (polsino, da vedova) – Da dama, appartenuta a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 70: "Còsso" - Corpetto (parte anteriore, da vedova) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 71: "Còsso" - Corpetto (parte posteriore, da vedova) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 72: “Zippòne” - Giacchino (parte anteriore, da vedova) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 73: “Zippòne” - Giacchino (parte posteriore, da vedova) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.



Foto 74: “Gorési” - Gonna (da vedova) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.

## Capitolo 2

### *L'abito maschile*

#### I. CAPO

##### **I. 1. “Berritta” - Berretta**

Realizzata col panno e sempre di colore nero; presentava una struttura a forma di tubo e una bordatura rifinita in modo tale da risultare rotondeggiante.

La lunghezza era di circa settanta centimetri; si indossava piegata sulla testa facendo discendere il resto del pezzo lungo il collo, o anche interamente ripiegata sul capo.

#### II. BUSTO

##### **II. 1. “Amisa” - Camicia**

Il tessuto di confezionamento era la tela di cotone, era di colore bianco e riportava peculiari ricami detti “su dominu” e “su pranu”, presenti sia sulla parte del colletto sia nelle ampie maniche che nei polsini.

Le due estremità, destra e sinistra, del colletto alla coreana venivano unite grazie all'inserimento di due bottoni “buttònes” in delle asole presenti nel bordo; i bottoni erano eseguiti in lamina e filigrana d'oro o d'argento, in base alla ricchezza dell'individuo.

##### **II. 2. “Curittu” - Corpetto**

Fatto col panno rosso o nero per il vedovo, a doppio petto e con un ampio girocollo. Lungo le maniche vi era un'apertura che iniziava nella zona dell'ascella e giungeva sino a quella dell'avambraccio, da tale ampio spacco era possibile osservare la stoffa della

camicia sottostante che fuoriusciva.

Le parti terminali delle maniche esibivano una decorazione caratterizzata da sette finte asole multicolori dette “traos”, inoltre erano aperte e permettevano la vista dei polsini della camicia.

### **II. 3. “Pèddes” - Gilet**

Ottenute con la lana di agnello nera e rivestite mediante il tessuto; i pastori si contraddistinguevano nel portare pelli di pecora conciate, le stesse che venivano, e che vengono tuttora, indossate da “sos Mamuthones” (dette “mastrucca”).

Il capo vestimentario era aperto nella parte anteriore e si estendeva non più giù della coscia.

### **II. 4. “Gappòtto” - Cappotto**

Realizzato con l'orbace, di colore nero e avente un cappuccio; questo capo è oggi l'indumento tipico di una maschera barbaricina: “sos Thurpos” del paese di Orotelli.

## III. PANTALONI

### **III. 1. “Cartzònes biáncos” - Calzoni bianchi**

Confezionati col cotone e di colore bianco, la cui lunghezza non superava la metà del polpaccio; questi si portavano fuori da “sas càrtzas” ovvero le ghettoni.

### **III. 2. “Cartzòne dè gorési” - Gonnellino**

Fatto con l'orbace, tinto di nero, lavorato in modo da risultare a pieghe e chiuso con un gancio.

Era lungo sino alla coscia, e presentava un lembo di stoffa sottile e allungato che

allegava insieme la parte di davanti e la parte di dietro del gonnellino passando lungo la zona sottostante il cavallo dei calzoni bianchi.

#### IV. CALZATURE

##### **IV. 1. “Càrtzas” - Ghetta**

Anch'esse fatte con l'orbace e di colore nero, si estendevano lungo tutto il polpaccio sino alla scarpa, ricoprendo sia l'uno che l'altra.

L'estremità che rivestiva la scarpa aveva il bordo arrotondato, e la parte superiore veniva fermata allacciandola subito sotto il ginocchio.

##### **IV. 2. “Usínzos” - Scarponi**

Di pelle, generalmente di colore scuro e stretti sul davanti tramite lacci, anch'essi completamente in pelle.

#### V. ACCESSORI

##### **V. 1. “Intórju” - Cintura**

Confezionato con la pelle e ricoperto col broccato; presentava inoltre inserti sempre in pelle e profili di colore rosso.

Coloro che non si potevano permettere tale sfarzo utilizzavano una cintura in pelle semplice e modesta.

## **V. 2. “Vrentera” - Cintura**

Fatta di cuoio, maggiormente articolata de “su ʼintórju” e caratterizzata dalla presenza di un porta taschino; utilizzata comunemente dagli uomini più ricchi.



Foto 75: Thú Zoseppe Pirisi. 1912



Foto 76: Vecchio uomo in costume. Anni Settanta.



Foto 77: Thíu Agostinu Ballore. Anni Sessanta (Archivio Saraservizi).



Foto 78: Costume da vedovo. Anni Settanta.



Foto 79: “Gappòtto” - Cappotto (parte anteriore) – Appartenuto al Sig. Giovanni Sini (originario di Mamoiada), morto nel 1938.



Foto 80: "Gappòtto" - Cappotto (parte posteriore) – Appartenuto al Sig. Giovanni Sini (originario di Mamoiada), morto nel 1938.

## Capitolo 3

### *Gli indumenti del XXI secolo*

Gli abbondanti e approfonditi studi prodotti sul costume mamoiadino perseguono una doppia finalità: da una parte si desidera ricostruire e dare nuova vita agli antichi usi paesani, pressoché smarriti e dimenticati, così da rientrare in possesso di valori, esperienze, meriti e onori d'un tempo; dall'altra ci si adopera per ritrarre il processo trasformativo che ha subito l'abito nel corso dei secoli, vittima di una modernità pervasiva che ha plasmato man mano oltre al taglio delle vesti anche credenze, ideali e aspirazioni.

Ciò è stato possibile mediante il rinvenimento di documenti scritti, fotografie, dipinti e vecchissimi capi d'abbigliamento, accuratamente conservati da coloro che li hanno ricevuti in eredità o dagli estimatori di reperti antichi; ma soprattutto grazie alle memorie degli anziani del paese.

Essi hanno messo a disposizione della ricerca il loro esteso patrimonio conoscitivo, ricordando e narrando gli aspetti salienti delle consuetudini della loro epoca, rivelando sfumature storico-culturali che è impossibile reperire da testi o cimeli.

Con l'andare avanti del tempo il costume tradizionale di Mamoiada ha subito più di altri l'influenza delle tendenze innovatrici, dettate sia dalla moda che dalle necessità pratiche giornaliere, fino a cambiare radicalmente.

Sono mutati sia i capi di vestiario che i certosini dettagli di questi ultimi, come anche la foggia e le gradazioni di colore.

Nella quotidianità la donna anziana del XXI secolo porta principalmente quattro indumenti: “sa vardètta assaittà” la gonna plissettata, “sa brùsa” la blusa, “s'issállu” lo scialle e “su muncadòre” il fazzoletto copricapo.

I tessuti di confezionamento della gonna sono il terital e il tibet, quella fatta in tibet viene indossata nelle giornate di festa o per partecipare alle celebrazioni religiose; il colore più diffuso è il nero, ma se ne trovano anche marrone scuro e assai raramente blu e grigio, entrambi molto scuri.

Tale capo presenta due spacchi sui lati, i quali secondo il dialetto del posto vengono chiamati “mas˘ulas”.

In passato, in fase di transizione, le donne iniziarono a sostituire la gonna del costume con “sa vardèta”, la quale veniva abilmente abbinata con gli altri pezzi del vestiario della tradizione.

Lo scialle è un elemento essenziale della mise femminile, sia nella stagione invernale che in quella estiva; di rado le donne anziane escono senza, e mai manca in occasione di feste, cerimonie e riti sacri.

Questo capo è caratterizzato da lunghe frange che pendono dalla bordatura, inoltre è realizzato in tibet, in spugna (“dè ispùna”) o in pizzo (“dè trina”): quello eseguito in tibet o spugna viene utilizzato nella quotidianità, mentre quello di pizzo in circostanze maggiormente significative come ricorrenze e ricevimenti.

Oggi l'uomo veste il pantalone e la giacca “dè billúdu” di velluto, “sa ãmisa” la camicia, “su bonètte” il berretto in tessuto a visiera corta (che prende il posto de “sa berritta”) e “sos ãsínzos” gli scarponi di cuoio: robusti, impermeabili e con suola spessa, adatti per coloro che ancora lavorano in campagna come i contadini e i pastori. Tali vesti odierne, visto e considerato che l'armonizzazione con gli usi, i gusti e i rinnovamenti dei tempi moderni è destinata a continuare, in un prossimo futuro potranno divenire esse stesse ciò che ora viene definito antico e tradizionale, da esibire in speciali occorrenze o da conservare, salvaguardare e promuovere all'interno di teche di impianti museali.



Foto 81: “Sa vardètta assaittà” - La gonna plissettata – Di tibet / “Su muncadòre” - Il fazzoletto copricapo  
– Di seta.



Foto 82: “S'issállu” - Lo scialle – Di tibet.

**PARTE III**  
**LA SARTORIA MODERNA S'ISPIRA ALL'ANTICA**  
**TRADIZIONE VESTIMENTARIA**

**Capitolo 1**

*L'Atelier di Giampaolo Gabba*

“Identità, stile e valore economico. Un tempo abito dei pastori, oggi sempre di più abbigliamento per chi apprezza farsi accarezzare da un tessuto comodo, elegante ma anche ricco di storia.

Per questo la Camera di Commercio di Nuoro ha pensato di riunire, facendo come si dice oggi ‘squadra’, i sarti dei comuni del suo territorio che con le loro abili mani tramandano e rafforzano la tradizione dell'interno della Sardegna.

‘Sos mástros dè pánnu’ con le loro botteghe, vere e proprie fucine di un'arte antica, rappresentano quei solidi saperi e una cultura d'impresa capace di durare nel tempo, ma anche di continuare ad essere forza economica e vetrina di attrazione a vantaggio delle loro stesse comunità.

Il nostro intento va dunque in una direzione precisa: creare una ‘strada del velluto’, un percorso che dal capoluogo raggiunga i paesi dell'interno secondo un tragitto ricco di suggestioni e richiami al carattere della nostra terra.

Obbiettivo della Camera di Commercio è quello di creare in queste aree, dove la tradizione negli ultimi anni ha avuto una vetrina nazionale, un ‘distretto del velluto’. Una grande occasione economica per gli artigiani che hanno scoperto e rielaborato il tessuto etnico più popolare.”.

Queste sono state le parole proferite da Romolo Pisano, l'allora Presidente della Camera di Commercio di Nuoro, in occasione dell'inaugurazione del progetto “Le strade del velluto”, un itinerario che dal 21 agosto al 25 settembre 2010 ha interessato la cittadina nuorese e i paesi di Atzara, Desulo, Fonni, Noragugume, Orani, Seulo e Silanus.

Tra “sos mástros dè pánnu”, i maestri del panno, che hanno partecipato all'evento emerge la figura del Sig. Giampaolo Gabba, la cui attività imprenditoriale nell'ambito

della sartoria ha avuto inizio alla fine degli anni '90, dopo un lungo e impegnativo percorso di studi.

Egli ha concepito, pianificato e aperto a Nuoro la “Sartoria Gabba”, una bottega artigianale in cui ogni pezzo viene creato con scrupolo e raffinatezza, come fosse un'opera d'arte; l'intento è sempre stato quello di dar vita a un vestiario comodo e maneggevole, consono ai tempi attuali, ma che allo stesso tempo non rinunci alla ricercatezza delle confezioni più fedeli al costume popolare.

## I. COME TUTTO EBBE INIZIO

“La sartoria Gabba Atelier di Nuoro nasce grazie a un lungo percorso di esperienze lavorative e all'intraprendenza dei coniugi Francesco Gabba e Maddalena Mureddu che nel 1954 affiancano alla loro attività di commercio di abbigliamento un'autonoma produzione di abiti e camicie da donna dal taglio ricercato ed attento alle esigenze delle clienti.

La crescita dell'azienda artigianale Gabba si sviluppa negli anni anche attraverso l'impegno dei figli i quali apprendono l'arte del cucito producendo soprattutto capi di abbigliamento legati alle usanze ed al costume della nostra terra sarda.”<sup>15</sup>

Nella seconda metà del Novecento c'è stato il boom della produzione tessile di tipo industriale e seriale, la quale, alla fine degli anni '90, è entrata profondamente in crisi a causa dell'avvento della globalizzazione, i cui rapidi effetti a livello sia locale che mondiale e su ogni tipo di economia hanno determinato un drastico cambiamento circa le modalità organizzative dell'attività commerciale.

Il tracollo economico ha coinvolto anche l'impresa della famiglia Gabba, in quanto non è stata in grado di competere con i giganti della produzione industriale, in particolar modo con i Paesi emergenti quali Cina e India.

Sebbene il figlio Giampaolo avesse lavorato sin da giovane nel campo del confezionamento del vestiario, essendo quella familiare un'azienda industriale, non realizzò mai capi artigianali cuciti manualmente.

Nonostante ciò, in seguito al fallimento, egli non ha voluto rinunciare alla sartoria e, deciso a seguire le orme dei genitori, si è gettato a capofitto nell'apprendimento dell'arte

---

<sup>15</sup> <http://www.nu.camcom.it/public/allegatiNewsCamera/137/catalogo.pdf> p. 11

del cucito, affinché da pura aspirazione potesse divenire una futura e concreta realtà lavorativa.

Il Sig. Giampaolo, affascinato dalla bellezza dei prodotti tessili fatti completamente a mano, non si è arreso alle difficoltà e alle fatiche iniziali e, nei primi anni '90, si è rivolto a professionisti della sartoria e agli anziani dei paesi per scoprire e imparare i metodi e le tecniche dell'antico tessere.

Ha iniziato così la sua formazione professionale, frequentando anche un istituto nuorese specializzato nell'insegnamento della confezione dell'abbigliamento, e per la prima volta, a cinquant'anni, ha preso ago e filo e si è adoperato per divenire abile nel cucito manuale.

Egli ha appreso tutte le nozioni teoriche e pratiche per potersi mettere in proprio, ma anche allora non ha mai smesso di aumentare le proprie conoscenze e arricchire la sua esperienza leggendo libri, guardando documentari, ascoltando interviste e facendo appello a sarti esperti e rinomati.

Creare una propria azienda è stato estremamente complicato e ha richiesto rilevanti incombenze economiche; prima ancora di aver ottenuto certezze in termini di profitto, il Sig. Gabba ha fatto nascere il proprio atelier perché fermamente convinto della nobiltà del progetto.

La passione per il mestiere del sarto è stata così forte da far nascere in lui una determinazione senza eguali, un'energia combattiva che gli ha permesso di osare nonostante i numerosi timori, facendo sì che il suo ingegno e la sua maestria divenissero un impiego di vita.

Così, oggi, il Sig. Giampaolo ha fatto dell'attività sartoriale il proprio business principale: “[...] prosegue il cammino dell'antica sartoria artigianale tramite creazioni dallo stile innovativo e raffinato, nelle quali trovano spazio sia elementi tipici del folklore sardo ma anche dettagli peculiari dell'etnico moderno perseguendo nel suo obiettivo di coniugare fatturato e memoria storica nel nome di un inedito esperimento di archeologia sartoriale.

Un esempio è la camicia sarda, derivata dal vestiario tradizionale maschile, semplificata per renderla unisex ed adeguata al pret-à-porter, confezionata in vari colori e tessuti, ma pur sempre distintivo inequivocabile della nostra identità.

Non meno importante la scelta di Giampaolo di ricercare le antiche tecniche della sartoria artigianale, lunghe e meticolose, informandosi direttamente dai sarti più anziani ed esperti nell'intento di trasmettere, soprattutto ai suoi allievi, la differenza che scorre tra un

prodotto fatto a mano ed uno industriale e la necessità di mantenere in vita un mestiere così antico ed utile per non farlo morire sotto gli effetti della globalizzazione.”.<sup>16</sup>

## II. ETNICO E MODERNO: UN'ARMONIOSA CONVIVENZA

L'amore per l'antico e l'attrattiva per il moderno hanno diretto la mano di Giampaolo nella creazione di manufatti attuali che rivelano dettagli dell'antico abito sardo, come ad esempio i ricami delle camicie, il taglio dei cappotti, la decorazione delle gonne e il peculiare confezionamento degli abiti in velluto, dando vita a una combinazione incantevole tra passato e presente che ha sbalordito e stregato il pubblico sardo ed estero.

Egli, pur rimanendo fedele alla storia e alla cultura vestimentaria della Sardegna, fa in modo che vi sia un'evoluzione dei capi e dei tessuti etnici, così che possano essere indossati nell'odierna quotidianità; un esempio sono il velluto e l'orbace, quest'ultima viene colorata con tinte naturali ricavate da erbe tipiche del territorio sardo.

E' stata prestata particolare attenzione all'allestimento della bottega, a cui viene conferito l'importante ruolo non solo di luogo adibito al lavoro artigianale (quasi mai compiuto in completa solitudine, in quanto per il sarto è un orgoglio mostrare le pratiche di filatura e ricamo a chiunque sia interessato), ma anche di piccola sede espositiva, dove è possibile ammirare i capi d'abbigliamento realizzati, alcuni pezzi originali dell'antico costume sardo, numerose fotografie d'epoca e arcaici oggetti di lavoro, come le vecchie macchine da cucito.

Lo scopo è ovviamente quello di rendere manifesto e valorizzare il patrimonio tradizionale e vestimentario sardo.

Giampaolo lavora nella bottega affiancato dalla compagna Ilenia Perra: essi dimostrano di essere imprenditori di sé stessi, svolgendo l'impiego sia di sarti che di commercianti delle proprie collezioni, costituite da capi interamente disegnati, tagliati, cuciti, sagomati, foderati, ricamati e talvolta anche dipinti da loro stessi, secondo lo stile dell'antica sartoria.

Ilenia afferma di aver imparato l'arte del cucito soprattutto grazie agli insegnamenti del compagno; sia la bisnonna che la nonna sono morte quando lei era ancora molto

---

<sup>16</sup> <http://www.nu.camcom.it/public/allegatiNewsCamera/137/catalogo.pdf> pp. 11-12

piccola, perciò non le hanno potuto tramandare i precetti della tradizionale disciplina sartoriale.

Mossa dalla passione ha iniziato a cucire da autodidatta, poi ha conosciuto il Sig. Gabba e subito si è trasferita dalla provincia di Cagliari a Nuoro, sia per apprendere l'arte del cucito sia per operare con lui nell'atelier; Giampaolo le ha insegnato man mano tutti i trucchi del mestiere e anche lei si è specializzata nella produzione dei dettagli dell'abito della tradizione.

La tessitura è sempre stata la sua aspirazione di vita, che ha coltivato sin da ragazzina e per cui ha sempre avuto un'eccellente predisposizione; nonostante studiasse biologia all'Università di Cagliari e le mancassero pochi esami per il conseguimento della laurea, decise di abbandonare gli studi non appena si rese conto che non era quella la strada che desiderava veramente intraprendere.

Inizialmente ha riscontrato grande difficoltà nell'adattarsi al nuovo stile e ai diversi ritmi di vita, estremamente serrati e ferrei; sia Giampaolo che Ilenia lavorano impegnandosi a fondo e in maniera continuativa, talvolta anche il sabato e la domenica per poter rispettare i tempi di consegna.

Quando è giunta nella “Sartoria Gabba”, per la prima volta ha avuto a che fare con la clientela e ha preso le misure del corpo delle persone per la creazione dei cartamodelli, ha dovuto così abituarsi al continuo contatto fisico con i clienti.

“Fare i modelli è difficilissimo, bisogna studiare il corpo umano, è geometria pura accompagnata all'intuito.” dichiara Ilenia, e continua affermando che “L'impresa più ardua era, ed è tuttora, capire che cosa voglia il compratore.”.

I due sarti propongono prodotti sartoriali rivolti sia all'uomo che alla donna, dedicando un'attenzione considerevole al valore delle stoffe utilizzate, alla struttura del taglio e allo studio dei decori; entrambi danno alla luce pezzi unici, su misura e di ineccepibile vestibilità, che riescono a soddisfare i desideri della clientela più pignola e pretenziosa. Essi si dedicano anche al disegno e alla tessitura degli abiti nuziali, realizzati secondo criteri di elevata qualità artigianale che li rendono sublimi e impareggiabili.

La lavorazione dei capi d'abbigliamento è del tutto artigianale, attenta ai dettagli e particolarmente curata nelle rifiniture, nei ricami e nei pizzi; ogni prodotto è il frutto delle abilità manuali dei due sarti, i quali fanno di tale metodologia di confezionamento il proprio marchio distintivo, prova certa di autenticità, qualità e originalità, fattori che rendono i loro pezzi superlativi ed esclusivi, veri e propri simboli di stile ed eleganza.

I due compagni hanno saputo dar vita ad un perfetto connubio tra antico e moderno,

uno stile che seduce a livello regionale e anche internazionale.

Il successo delle opere è dato dal giusto mix tra: da una parte la forte esigenza di fronteggiare e riadattare i dettami vestimentari convenzionali, e dall'altra il rispetto per ciò che è stato tramandato dagli antichi artigiani del cucito.

Entrambi i tessitori ritengono che le vesti da loro confezionate non siano semplicemente indumenti ma anzitutto potenti segnalatori della propria identità storica, geografica e culturale; tale vivo senso di appartenenza viene suscitato nell'animo del compratore sardo, mentre l'acquirente straniero viene conquistato dalla novità e dalla classe di tagli e decorazioni inimitabili.

Il vestiario tradizionale della Sardegna è stato reso attuale, e parla oggi il linguaggio del nostro tempo, ottenendo sempre maggiore apprezzamento dai clienti della contemporaneità, sia giovani che anziani, sia isolani che forestieri.

### III. UNO SGUARDO AL PASSATO ATTRAVERSO LE PAROLE DI GIAMPAOLO E ILENIA

#### **III. 1. Le influenze subite dal costume isolano**

La Sardegna è stata da sempre completamente isolata e tagliata fuori dalla maggior parte degli avvenimenti storici che si sono susseguiti sia nella penisola italiana che nel continente europeo; inoltre è stata la meta di innumerevoli popoli invasori, i quali hanno agito in maniera tale da sfruttare ai massimi livelli il territorio isolano e lasciarlo in completo degrado una volta ripartiti, senza tener minimamente conto di coloro che lo abitavano.

Gli spagnoli, in riferimento ai sardi, coniarono il seguente epiteto: “Pocos, locos y mal unidos”, il cui significato è “Pochi, matti e disuniti”. L'espressione “mal unidos” era intesa in relazione ai collegamenti marittimi e stradali assai scarsi al tempo, che determinarono sia un completo isolamento dai Paesi stranieri che una totale mancanza di confronto tra le località isolane; l'esigua comunicazione all'esterno come anche all'interno rallentò ogni sorta di innovazione e progresso.

Addirittura, in epoche passate, in Spagna vi era la concezione diffusa che la Sardegna fosse un territorio utile per portarvi e detenervi i prigionieri e i delinquenti, quindi lo scarto della società; veniva ritenuta una sorta di colonia penale, e non un luogo con una

propria storia e una propria dignità.

Le numerose invasioni hanno fatto sì che la popolazione sarda entrasse in contatto con usanze dissimili, anche relative all'abbigliamento: pur mantenendo una struttura e un taglio di fondo, al costume della tradizione vennero apportate, occupazione dopo occupazione, successive e graduali modifiche che ne hanno determinato l'evoluzione; tali influenze le si ritrovano non solo nelle vesti ma anche nei tappeti, nei gioielli e nella mobilia.

Coloro che giungevano in Sardegna portavano con sé consuetudini, norme e tendenze relative alla propria storia e alla propria cultura, e i sardi, pur mantenendo una solida base identitaria, osservavano e assimilavano ciò che veniva importato adattandolo in base alle diverse località.

Un esempio è il costume di Ittiri, comune della provincia di Sassari situato nel Logudoro (area centro-settentrionale della regione): esso aveva una nota distintiva, consistente nel sollevare la parte retrostante della gonna della veste per poi adagiarla sulla nuca in funzione di copricapo; questa era una caratteristica derivante dalla foggia propria del costume spagnolo.

Un ulteriore esempio sono gli scialli portati sulle spalle dalle donne spagnole d'un tempo, molto simili a quelli indossati nel paese di Oliena, comune in provincia di Nuoro; questi ultimi erano caratterizzati da un pittoresco ricamo eseguito con un cordoncino dorato arrotolato in maniera particolare.

A Mamoiada l'abito femminile nobile veniva chiamato “su vestìre dè dàmà”, e la parola dama rimandava alla lingua e alla struttura sociale spagnola; ancora oggi gli abitanti del paese ricordano una filastrocca secolare che gli veniva canticchiata nel periodo dell'infanzia, la quale parla de “sas dàmàs dè s'Ispagna” delle dame della Spagna.

Sono stati recuperati antichi scialli sardi che hanno raffigurati fiori variopinti e grandi farfalle, tipologie non presenti nell'ambiente naturale della Sardegna; si tratta probabilmente di ricami fatti mediante ricalcabili ordinati dall'estero o visti negli abiti dei forestieri, quindi copiati e riproposti sui propri capi d'abbigliamento.

La filigrana non è un'invenzione dei sardi, si tratta di una lavorazione che richiede una grande precisione: la tecnica consiste nell'intrecciare sottilissimi fili d'oro o d'argento che vengono poi fissati su un supporto di medesima preziosità; questa veniva realizzata principalmente dai turchi, i cui bottoni erano così simili a quelli del costume tradizionale sardo che quasi non si distinguevano.

L'abbigliamento sardo è così ricco ed eterogeneo perché la popolazione ha man mano assorbito ciò che di più bello e affascinante veniva indossato dai popoli conquistatori o solo di passaggio.

Il vestiario maschile si è mantenuto abbastanza costante nel tempo sull'intero territorio sardo; questo era costituito da capi tipici come ad esempio “sas rágas”, il gonnellino nero fatto d'orbace, e “su curittu”, il corpetto di panno rosso a doppio petto e girocollo, con maniche aperte dai polsini fino alla zona presso le ascelle.

In alcune località si è diversificato nella parte superiore esterna per adattarsi al clima del posto, un esempio è la città costiera di Cagliari, il cui clima prevalentemente caldo-umido non permetteva di portare le pelli.

La camicia maschile del costume isolano era un capo che si ritrovava simile in tutta l'Europa: in Francia, in Bulgaria, in Romania, e anche in talune aree della Russia.

Essa proponeva dettagli peculiari a seconda del Paese d'origine; in particolar modo si distinguevano le camice vestite dai nobili, in quanto caratterizzate dall'aggiunta di pizzi e merletti, il popolino al contrario indossava capi logori paragonabili a degli stracci.

La camicia da uomo, se ne si analizza la struttura, non è altro che un insieme di pezzi di stoffa rettangolari di varia lunghezza e larghezza cuciti tra loro: il rettangolo relativo alla parte del collo lo si cuciva e univa con più filze per farne l'arricciatura, lo stesso procedimento veniva eseguito nella zona del polso e della manica, infine ci si ricamava sopra.

Il davanti e il dietro del capo d'abbigliamento era un unico pezzo rettangolare, per la parte delle spalle erano previsti altri due pezzi di medesima forma, così come per le maniche.

L'unico particolare era dato da due spicchi a forma di rombo nella parte dell'ascella, ideati perché, essendo quella una delle zone che maggiormente si sporcava e usurava, si potevano sostituire, e poi per il fatto che la forma romboidale nell'angolo permetteva di unire insieme in maniera migliore gli altri pezzi componenti.

Gli abiti degli uomini erano caratterizzati dalla presenza di molti bottoni, per lo più nelle giacche, nei gilets e nelle camicie, posti generalmente sul colletto, sul petto, sulle maniche o sui polsi; anticamente non erano altro che una sorta di cordino in tessuto, all'interno del quale si infilava una pallina realizzata in stoffa, una struttura molto simile a quella degli alamari.

Gli uomini benestanti al posto dei bottoni portavano monete d'oro o d'argento, a dimostrazione del fatto che avevano talmente tanti soldi da potersi permettere di

indossarli come complemento ornativo della veste; una vera e propria ostentazione del proprio benessere.

Alla fine della manica del giacchetto tipico di alcune località della Sardegna, indossato sia dall'uomo che dalla donna, erano presenti delle piccole asole, vere o finte perché chiuse e cucite a mano: nel capo mamoiadino erano generalmente sette, invece in quello di Fonni dieci per i nobili e massimo due per i poveri; questo perché era una lavorazione pregiata che richiedeva molto tempo e impegno.

Nell'isola la ricchezza era concentrata nelle mani di pochissimi eletti, essi spendevano in maniera smisurata per il vestiario e facevano a gara per indossare gli abiti più lussuosi e i pizzi più fini; le famiglie benestanti pretendevano di avere a loro disposizione le più grandi sarte e ricamatrici, le quali venivano abbondantemente compensate per i loro manufatti.

L'intento dell'artigiano tessile di qualsiasi periodo storico è sempre stato quello di apportare la sua firma, quindi la sua specifica cifra stilistica, nel manufatto artistico che creava; gli obiettivi principali erano sì la bellezza del prodotto ma anche la dimostrazione delle proprie capacità, il distinguersi, l'essere migliori e superiori alla moltitudine degli altri sarti professionisti.

### **III. 2. Tessuti isolani e importati: la magia del bisso**

Il popolo sardo, per la maggior parte povero e agricolo, doveva vestire con i materiali naturali reperibili in loco, come l'orbace, il lino e il panno di lana.

Sull'isola, seppur di bassa qualità, veniva prodotta anche la seta; questa era utilizzata prevalentemente a Orgosolo per realizzare il fazzoletto del costume tipico, detto “su lionzu”. Gli abitanti del paese hanno conservato e tramandato nel corso dei secoli le specifiche modalità di fabbricazione, e ne continuano ancora oggi la produzione, ma solo a livello familiare, così come accadeva in passato.

In Sardegna si produceva anche il bisso, la cosiddetta “seta marina”, costituita dai lunghi filamenti secreti dalla ghiandola della *Pinna Nobilis* per potersi aggrappare alle rocce dei fondali marini.

Si tratta di un mollusco bivalve lungo fino a un metro, detto anche “nacchera”, che appartiene alla famiglia dei mitili; in passato era comune e reperibile, mentre oggi è classificato come specie protetta.

Dal bisso si ricava una seta morbida e di eccezionale finezza che si distingue per la sua lucentezza, presenta infatti sfumature dorate di varia gradazione a seconda del riflesso dell'illuminazione.

La lavorazione dei filamenti di tale mollusco per il conseguimento della fibra tessile è assai antica: venne messa in atto in primis dai fenici, dagli egizi, dagli ebrei e dai caldei; è una pratica che si è man mano estinta e che attualmente sopravvive in Sardegna solo ed esclusivamente grazie al lavoro di una donna di Sant'Antioco, cittadina situata sull'isola omonima.

“Sant'Antioco sembra essere un paese abbastanza industrioso; vi si tessono panni, tappeti, belle coperte, bertule, tele ecc. Ma la lavorazione più curiosa è quella che si fa della *Pinna Nobilis*, che viene pescata in grande abbondanza nel golfo e la cui appendice terminale (bisso), formata da filamenti setacei, viene, in prima, ripulita dalle concrezioni calcaree che vi stanno aderenti, quindi filata e tessuta. Ne deriva una stoffa di un bel colore metallico, che si avvicina al rame, con la quale si confezionano delle sottovesti che, guarnite di bottoni in filigrana d'oro, pure lavorati nel paese e nel cagliaritano, producono bellissimo effetto. Per ogni sottoveste occorrono almeno novecento code la cui filatura costa, all'incirca, una lira al cento. Questo non può ritenersi un prezzo esagerato perché non può filarsene che un centinaio al giorno essendo il filo delicatissimo e facile a strapparsi.”<sup>17</sup> scrive Vittorio Alinari, noto fotografo fiorentino vissuto tra il 1859 e il 1932; si tratta di note appuntate durante il suo soggiorno nell'isoletta.

Chiara Vigo, questo è il nome della signora sarda, una delle poche al mondo, che dà ancora vita a questa soffice stoffa, con la stessa, se non più forte, passione che tanti anni fa la convinse ad iniziare tale esperienza professionale atipica.

Di seguito sono trascritte le parole dette da Chiara nel proferire il cosiddetto “giuramento dell'acqua”, necessario per poter divenire una produttrice di bisso:

---

<sup>17</sup> Alinari V., *In Sardegna. Note di Viaggio*, Firenze, Fratelli Alinari, 1915

*Ponente, Levante, Maestro e Grecale  
prendete la mia anima e  
buttatela nel fondale  
che sia la mia vita  
per Essere, Pregare e Tessere  
per ogni gente  
che da me va e da me viene  
senza tempo, senza nome, senza colore, senza confini,  
senza denaro  
in nome del Leone dell'Anima mia e  
dello Spirito Eterno  
così sarà.*

La produzione di bisso è una pratica da sempre svolta in totale gratuità, non è permesso ricavarne alcun beneficio economico o materiale, è una stoffa che non si deve lucrare ma che può essere solo donata.

Tale tessuto è stato, è e sarà sempre un bene comune così come lo è il mare.

“Il bisso non si vende e non si compra: si può solo ricevere in dono o regalare.

Questa usanza risponde sia a un precetto biblico: già nella Bibbia si parla di Re Salomone le cui vesti si coprivano d'oro alla luce, essendo in bisso marino, e si dice che fosse un tessuto pregiatissimo riservato a re e sacerdoti (“Con porpora viola e porpora rossa, con scarlatto e bisso fece le vesti liturgiche per officiare nel santuario. Fecero le vesti sacre di Aronne, come il Signore aveva ordinato a Mosè.” Esodo, 39. 1), sia a un bisogno di non mercificare qualcosa che appartiene al rituale delle ‘donne acqua’ (produttrici di bisso, *ndr*). Arriva dagli abissi del mare e viene lavorato dalle donne che cantando canti devozionali lo tessono per dare luce alla terra. Un gesto d'amore, di generosità, di trasformazione che non ha a che fare con il commercio. Che non ha prezzo.” racconta la giornalista e autrice letteraria Susanna Lavazza in un'intervista fattale da Mario Raffaele Conti, caporedattore di “Oggi”, in occasione dell'uscita del suo e-book “Dal buio alla luce - Il bisso marino e Chiara Vigo”.

La tessitrice sarda asserisce che gli abitanti di Sant'Antioco affermano che le proprie origini derivano dai fenici e dai caldei; gli antiochensi considerano il bisso un materiale sacro, in quanto l'arte della sua tessitura sarebbe stata loro insegnata dalla leggendaria Berenice, figlia del Re della Giudea Erode Agrippa I e amata dell'Imperatore di Roma Tito.

“Chiara Vigo dice con un sorriso di essere ‘di tutti gli dei e di nessuna chiesa’. [...] la ritualità delle ‘donne acqua’ che stavano sul Mar Mediterraneo è molto antica e oggetto di studi. [...] il Maestro di bisso ogni mattina all'alba e al tramonto va sul mare e canta in aramaico, sanscrito e altre lingue antiche.” continua Susanna Lavazza, e quando le viene domandato se la Sig. ra Vigo, in quanto donna, abbia dovuto affrontare delle difficoltà nell'avventurarsi in una simile impresa, risponde: “Lei è un Maestro di bisso. Il suo non è un mestiere o un percorso ma una sorta di vocazione con tanto di riti di iniziazione, che si tramanda da ventitré generazioni. Non si dice maestra, ma Maestro, come quelli rinascimentali, perché per diventarlo bisogna saper tessere la lana, il cotone, il lino, la canapa, l'agave, la palma e poi conoscere centoventiquattro sistemi di tintura e cura con le erbe o gli animali (senza ucciderli), pregare ogni mattina e sera nelle lingue antiche, immergersi a maggio” nelle notti di plenilunio “fino a tredici metri senza muta per prendere gli ultimi centimetri di bioccolo dalle Pinne Nobilis, dissalarli per venticinque giorni cambiando l'acqua ogni tre ore, passarli in una pozione di quattordici alghe, sbiondarli con il limone, cardarli, filarli con il fuso, tesserli con le unghie nel lino. E metterci magari quattro anni per fare un'opera perché i disegni sono complessi e la Pinna Nobilis, il più grande mollusco del Mediterraneo, è protetto da leggi europee.”.

La difficoltà è data inoltre dall'attuale inquinamento, che ne ostacola la sopravvivenza e ne inibisce la riproduzione.

Conclude dicendo: “Nel Museo del bisso di Sant'Antioco ogni giorno Chiara Vigo riceve il pubblico da tutto il mondo. E quasi a tutti mostra come si produce un filo di bisso, che regala a qualcuno del pubblico. Spesso ha donato le sue opere a musei e autorità (a Bill Clinton, Papa Wojtyla, Papa Ratzinger, al Louvre, al Museo Pigorini di Roma, al Museo etnografico di Basilea).

Uno dei simboli più importanti delle ‘donne acqua’ è il leone di Tiro, il simbolo stesso del Museo del bisso di Sant'Antioco [...] La sua è la forza delle donne che rispondono alla violenza, a qualsiasi violenza, con l'amore.

Se una ragazza vuole imparare è disposta a insegnare. Ma naturalmente deve, come lei che ha pronunciato il giuramento del leone a ventisette anni, sacrificare la sua vita al bisso e in cambio... Campare di offerte!”.

La Sig. ra Vigo trasmetterà a coloro che vorranno intraprendere questo rituale tradizionale i segreti che le sono stati tramandati dalla nonna Maria Maddalena Rosina Mereu, detta Leonilde, che a sua volta fu Maestro di bisso.

Nella raccolta di poesie “Myricae” di Giovanni Pascoli, se ne ritrova una, dal titolo “Ida e Maria”, citante la preziosa seta:

“O mani d'oro, le cui tenui dita  
menano i tenui fili ad escir fiori  
dal bianco bisso, e sì, che la fiorita  
sembra che odori;”

In un primo momento si cucivano e ci si vestiva con i materiali forniti dal territorio isolano, successivamente, mediante l'importazione di tele dall'estero, si sono andati a sostituire i tessuti tipici; nonostante ciò, risaltavano le elaborate lavorazioni di ricamo caratteristiche dei tessitori e delle tessitrici della Sardegna.

Il cotone, non presente nella regione, è stato importato dai popoli forestieri; tale pianta, originaria dell'estesa area del subcontinente indiano, è stata portata in Europa dagli arabi: il termine “cotone” deriva infatti dalla denominazione araba “katun” che significa “terra di conquista”.

Inizialmente le camicie, sia da uomo che da donna, venivano fatte prevalentemente in lino, poi è stato introdotto il capo confezionato in cotone; si usò fare in cotone anche le fodere dei corpetti del costume femminile, in genere aventi motivi floreali, come anche dei giacchini, dei cappotti e dei gilets sia femminili che maschili.

Dall'estero vennero importati anche pizzi pregiati e ricercati, un esempio è il Sangallo: prodotto nella cittadina svizzera San Gallo dal XV secolo, la cui peculiarità era data da un ricamo a trafori con motivi floreali, i quali venivano realizzati in maniera estremamente accurata per mezzo di un cordoncino.

Non si può non rammentare il leggerissimo pizzo Chantilly, la cui denominazione deriva dall'omonima cittadina francese, che nel '700-'800 si è affermata a livello internazionale per la commercializzazione degli apprezzatissimi merletti “dentelles de Chantilly”.

Di tali tecniche tessili importate i sarti dell'isola cambiarono ben poco, assorbendone le modalità di lavorazione e applicandole agli abiti che confezionavano.

### **III. 3. Il velluto**

“Su vestire dè ómine dè billúdu”, l'abito da uomo di velluto, non è stato il frutto della fantasia e della creatività della gente del posto, era infatti una veste da tempo diffusa nelle regioni settentrionali della penisola italiana; è stato accertato che era una tipologia di vestiario derivante dall'abbigliamento militare piemontese.

I primi abiti civili, diversi da quelli della tradizione popolare, che sono stati indossati in Sardegna, hanno preso spunto dai capi delle truppe militari provenienti dal Piemonte, che facevano periodicamente tappa sull'isola (parte del Regno di Sardegna dal 1324 al 1861).

Capitava che i soldati donassero al popolo isolano, tormentato da un'estrema miseria, le divise vecchie e dismesse. Riassemblandone le parti di panno e velluto meno usurate, i sardi realizzavano abiti nuovi, tali quali la divisa per quanto attiene la struttura e le forme; così il velluto, tessuto prima ignoto alla popolazione isolana, ebbe grande diffusione nell'intera regione.

Vi era chi, maggiormente legato alla tradizione, non abbandonava la veste tradizionale, chi si adattava all'abito di velluto, e chi ancora poteva essere definito un ibrido, in quanto vestiva sia parti dell'antico costume sia capi fatti di velluto.

A tal riguardo lo scrittore e antropologo Giulio Angioni, originario di Guasila, paesino della provincia di Cagliari, sostiene che: “Si sa che il velluto in Europa viene dall'Oriente, forse dalla Cina, settecento anni fa circa. Per secoli in Europa è stato un tessuto soprattutto maschile dei ricchi e degli aristocratici. In Sardegna forse è arrivato con i catalani, e forse si è chiamato per secoli *terciopelo* alla spagnola, sebbene fabbricato in Italia, che è stata a lungo il luogo di produzione del velluto per il resto d'Europa e dintorni. Ma il velluto è diventato popolare, e ha cominciato a diventare sardo etnico soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento, quando alla testa di una schiera di tessuti di fabbricazione industriale, come la saia il panno e il fustagno, ha cambiato il modo di vestire tradizionale maschile *a sa sardisca* in quello europeo *a sa tzivile*, da *su costume* a *sa bistimenta*.”

Forse il velluto non si è mai prodotto in Sardegna, prima che fosse tessuto negli ultimi decenni nel polo tessile di Macomer, ma è diventato sardo così come è diventato siciliano o scozzese più o meno contemporaneamente, che fosse nero o verde o color muschio, a coste o liscio: e intanto già le coppole siciliane in velluto verdone erano quanto di più siciliano poteva darsi nel vestiario, i corpetti di ogni colore diventavano

indispensabili in ogni parte d'Europa, mentre in Sardegna giacca, pantaloni e corpetto e in più il berretto a visiera corta che sostituisce *sa berritta* in orbace si impongono come l'abito buono della festa. Il velluto ha sostituito i tessuti maschili in orbace soprattutto nelle campagne, ma rimanendo o diventando di moda in città come in campagna. Niente di più europeo e niente di più sardo a un certo punto, fino a oggi che il velluto può essere pensato come sardo 'da sempre', come succede a ciò che si acclimata bene in luoghi nuovi, come il pomodoro in Campania o la patata nell'Europa Centrale. E oggi il velluto rimane e torna a essere sardo barbaricino quanto scozzese o basco o catalano, mentre il velluto fabbricato in Cina ed esportato anche qui da noi segna un ritorno alle sue origini nel Lontano Oriente. Ma il velluto è sempre stato globale, più o meno, e da secoli è anche locale, come in Sardegna, come in Barbagia, magari pretendendo, come spesso accade, una profondità temporale che osa immaginare quel 'da sempre e per sempre' di cui ha bisogno ogni identità. E non importa che una fabbrica di Shanghai oggi sostituisca la fabbrica lombarda dei Visconti di Modrone che da oltre un secolo rifornisce di velluti i sarti di tutta la Sardegna.”<sup>18</sup>

### **III. 4. Due cappotti a confronto**

A partire dalla seconda metà del Settecento, ottennero grande notorietà i sarti della città di Cagliari, i quali realizzavano un cappotto confezionato in orbace e in panno che divenne caratteristico del Campidano, la più estesa zona pianeggiante dell'isola situata nell'estremo Sud-Ovest.

Nel XIX secolo giunse nelle coste meridionali dell'isola una colonia di greci, l'arrivo fu causato dalla navigazione su una rotta sbagliata, a cui seguì un vero e proprio stanziamento sul territorio cagliaritano.

I greci si rivelarono degli abilissimi tessitori e realizzarono un tipo di cappotto che fece concorrenza a quello confezionato dagli artigiani cagliaritani; questo fatto diede inizio ad un astio lungo e sanguinoso, che causò la crisi dei commerci di entrambi i capi.

La rivalità non riguardava solo la moda e l'abilità artigiana, ma anche l'economia, poiché la nuova produzione di cappotti greci, a prezzo più basso, faceva concorrenza ai sarti del posto e ne diminuiva i guadagni.

---

<sup>18</sup> <http://www.nu.camcom.it/public/allegatiNewsCamera/137/catalogo.pdf> pp. 3-4

Per porre fine allo scontro il Tribunale di Cagliari, dato che i greci stanziavano nella cittadina ormai da decenni, decretò per loro la possibilità di operare nell'area campidanese insieme ai sarti cagliaritani, e impose a questi ultimi di accettare la presenza dei concorrenti sul mercato.

Ognuno avrebbe confezionato il proprio cappotto: quello greco si sarebbe chiamato “su sereniccu”, denominazione che deriva dall'errata pronuncia degli isolani del nome della città di provenienza dei greci: Salonico; mentre il capo cagliaritano prese il nome di “su cappottinu”.

I tessitori originari di Cagliari confezionavano un modello di cappottino corto che arrivava non più giù della coscia, mentre il cappotto greco era lungo fin sotto il ginocchio; entrambi presentavano variazioni nella gradazione dei colori.

I greci riuscirono a introdurre nel territorio campidanese un cappotto innovativo, adatto ai gusti della gente del luogo e soprattutto alle pretese dei nobili; senz'altro la realizzazione della mise venne influenzata moltissimo dal modo di vestire dei ceti più elevati.

#### IV. LA “SARTORIA GABBA” RIVELA L'INCANTO DELLA TESSITURA SARDA

L'isolamento del popolo sardo è un dilemma che ancora oggi non si è riusciti a superare; il problema non è dato solo dalla posizione geografica ma soprattutto dalla mentalità di molti che ritengono si debba difendere la propria tradizione culturale chiudendosi in sé stessi e non confrontandosi col resto del mondo, così da evitare contaminazioni esterne che distruggerebbero una specificità senza eguali.

Quest'atteggiamento evita un potenziale sviluppo dell'isola, non permette una crescita sana e competitiva che spinge ad un continuo miglioramento.

L'apertura e l'incontro con l'altro non devono necessariamente causare l'abbandono delle proprie origini e lo sgretolarsi delle peculiarità tipiche della propria cultura storica, ma danno luogo ad un confronto che apre la mente e aumenta la conoscenza determinando una comprensione più globale e obbiettiva di ciò che si è stati e di ciò che si è, ma soprattutto di cosa si potrà essere.

L'idea di Giampaolo Gabba è quella di far vedere e apprezzare la cultura sarda a tutti i popoli della Terra realizzando capi d'abbigliamento che riportano particolari della sua tradizione e della sua storia; la sua identità sarda rimane salda, ma tenta di affacciarsi al

mondo e farsi conoscere amalgamandosi con una modernità che tutto avvolge e tutti comprende.

Nel corso del tempo è aumentato il numero dei Paesi in cui esporta i propri lavori: oggi li distribuisce negli Stati Uniti, in Nuova Zelanda e nell'Europa centro-settentrionale, come in Germania, in Francia, in Svezia e in Norvegia.

Giampaolo prova grande orgoglio nel battersi per realizzare un prodotto di nicchia; essendo un grande conoscitore ed estimatore della Sardegna, delle sue tradizioni e del suo costume, è molto onorato di diffondere il marchio isolano.

Egli deve molto ai saperi sulla metodologia della tessitura trasmessi dai vecchi sarti, ognuno appartenente ad una scuola vestimentaria differente.

Essi hanno avuto per la maggior parte una formazione empirica in casa, imparando tecniche tramandate nel tempo di generazione in generazione; sono pochissimi coloro che, a partire dalla prima metà del Novecento, hanno potuto frequentare scuole specifiche di sartoria fuori dalla regione.

Le sarte donne, invece, non si formavano all'estero ma imparavano il mestiere principalmente mediante i corsi per corrispondenza; facevano arrivare dalla Francia o dal Nord Italia fascicoli di cucito che comprendevano sia i testi di metodo che l'attrezzatura, come il metro e le squadrette.

Anticamente tutto il lavoro veniva eseguito a mano con ago e filo; in seguito, all'inizio del XIX secolo, nacquero le prime macchine da cucire (che in Sardegna giunsero parecchio tempo dopo), molto grandi, a mobiletto, e azionate a pedali, come la Singer statunitense e la Diamant tedesca, ora considerate pezzi da museo.

L'approccio con i clienti di Giampaolo e Ilenia si basa sulla capacità di comprendere appieno il desiderio altrui e di soddisfarne le esigenze, attingendo alle loro conoscenze e alla propria maestria.

I due sarti percorrono in contemporanea due binari: realizzano sia le loro idee, capi frutto della propria fantasia e creatività venduti così come vengono prodotti, sia pezzi commissionati direttamente dal cliente.

Chi si rivolge alla “Sartoria Gabba” necessita di uno specifico abbigliamento su misura o richiede un modello così particolare da non poter essere reperito altrove, un pezzo unico e inimitabile attraverso cui distinguersi e spiccare tra la massa; talvolta il cliente è mosso semplicemente da una questione fisica che limita la scelta nei negozi abituali.

Tra venditore e compratore si viene a creare un rapporto empatico di fiducia e confidenza: il primo tenta in ogni modo di comprendere il secondo intuendone i gusti,

osservando come si veste, guardando e studiandone il fisico, capendo cosa gli serve e per quale occasione, ma sopra ogni cosa cercando di metterlo a proprio agio.

Oggi sta ritornando l'usanza di sposarsi in costume sardo: “Sposarsi con la veste tradizionale è una scelta bellissima, ma secondo il mio parere lo si dovrebbe fare se si possiede un costume di famiglia antico e originale; se lo si deve far nuovo viene a mancare il filo conduttore con la tradizione.” asserisce Ilenia.

A Santadi, comune in provincia di Carbonia-Iglesias, a Pirri, frazione del comune di Cagliari, e a Selargius, comune cagliaritano, si organizzano matrimoni secondo l'usanza d'un tempo: non solo gli sposi ma anche gli ospiti si vestono in costume sardo, e chi non lo possiede lo affitta; è un evento folkloristico incentivato dal comune e dalla Pro Loco del posto, che inoltre pagano tutte le spese.

“Chi possiede il costume tradizionale sardo lo dovrebbe conservare accuratamente o esporre in quanto patrimonio collettivo, come fosse una bellissima opera d'arte.” dice la sarta, e Giampaolo aggiunge: “Il popolo sardo ha la brutta mania di distruggere o buttare via ciò che è vecchio, non accorgendosi che rappresenta la propria storia e rimanda alle proprie origini.

Un giorno si è presentata all'atelier una donna di Fonni con la gonna e la camicia del costume del paese tramandatogli dalla nonna, la sua richiesta è stata quella di disfarlo per poi realizzarne un tubino. Per la prima volta mi sono rifiutato di accettare un lavoro, poiché mi sarei sentito un distruttore della tradizione.”.

Entrambi fanno questo tipo di mestiere per amore, un sentimento che più di ogni altra cosa regala loro attimi di intensa soddisfazione e profondo orgoglio: “Non lo facciamo per solo guadagno: spesso il prezzo che proponiamo non corrisponde alla fatica, al sacrificio, all'impegno e al lavoro durato giorni e giorni per confezionare un prodotto unico e di valore.” confida il Sig. Gabba.

## V. LA CAMICIA D'UN TEMPO SI RINNOVA

Giampaolo racconta del proprio cavallo di battaglia, una camicia che presenta reminiscenze dell'antico tessere sardo: il pezzo è caratterizzato da un particolare ricamo alla fine dell'apertura nella parte di davanti, la cui versione moderna è rappresentata dalla cucitura a croce che si ritrova nelle polo; in aggiunta ha un fiocchetto che chiude il colletto sul davanti passando in delle asole, generalmente realizzate per infilarci i

bottoni tipici del costume sardo.

“Una mattina è entrato in bottega un signore anziano che mi ha riferito che una volta l'uomo portava la camicia chiusa nella parte del collo con i bottoni, se se li poteva permettere, o con ‘su ʼurdióleddu’, ovvero il laccetto.

Questo laccetto era l'unico dettaglio che differenziava l'uno dall'altro, perché ognuno poteva portarlo in base alle proprie preferenze: di pelle o di stoffa e dei colori più vari, rosso, bianco, nero, verde; quest'ultimo è tipico dei cosiddetti ‘scalzi di Cabras’, comune in provincia di Oristano, così chiamati poiché gli antichi abitanti del paese, essendo per la quasi totalità pescatori, camminavano scalzi. Così accade ancora oggi quando sfilano in occasione delle festività o degli eventi folkloristici.

Ho così scoperto che ciò che ho confezionato secondo la mia fantasia, pensando che ai giorni d'oggi fosse inusuale portare bottoni in oro o argento in corrispondenza del collo, era in realtà una pratica del passato.

Successivamente ho ideato dei bottoni d'argento, disegnati da me e poi realizzati dall'orafo: ho recuperato quelli tradizionali e ne ho mantenuto la struttura base riproponendo l'antico stile ma rendendoli più piccoli, attuali e indossabili giornalmente, sia come chiusura del colletto che come dettaglio nei polsi.”.

## VI. ACCESSORI SFIZIOSI

La produzione della “Sartoria Gabba” si è arricchita di nuove idee suggerite dalle necessità dei giorni d'oggi, ma pur sempre ricche di tradizione; si è così iniziato a confezionare, oltre ad articoli di maglieria, accessori d'abbigliamento come borse, borselli, porta cellulare e porta pc in orbace, riprendendo la configurazione dell'antica bisaccia “sa bértula”, in passato usata da contadini e pastori per conservare i viveri quando si incamminavano per la campagna.

Tali manufatti sono decorati con arcaici simboli sardi, come ad esempio la “dea madre”, o una raffigurazione che secondo alcuni esperti rappresenta gli occhi della dea madre, secondo altri riproduce gli occhi della civetta, altri ancora parlano di corna d'ariete, riferendosi alla simbologia maschile.

Un'altra immagine proposta è la “coppia divina”, due sagome stilizzate di dubbio significato; taluni studiosi pensano che rappresentino il sole e la luna, altri l'uomo e la donna uniti, altri ancora i piedi di un uccello.

## VII. “SA SURBILE”

Giampaolo conclude l'intervista rivelando una delle superstizioni più bizzarre: quella riguardante “sa surbile”, anche detta “súrvile”; è una credenza che presenta variazioni nei particolari se ci si sposta da un paese all'altro.

Secondo alcuni miti si trattava di una strega, secondo altri di una donna vampiro, a parere di altri ancora di un animale mitologico, per la maggior parte di una vecchia perfida e demoniaca capace di trasformarsi in un gatto o in una serpe o in un insetto o ancora in un soffio di vento, così da poter essere invisibile e muoversi con estrema rapidità (in base a talune leggende essa assumeva tali sembianze in piena notte).

Questa creatura malefica si diceva entrasse nella fessura delle porte delle case con l'intento di succhiare il sangue o il cervello dei neonati dalla fontanella o dalle orecchie; secondo quanto raccontato in alcune località, andava alla ricerca di bimbi senza denti e non battezzati.

Per proteggere il piccolo era usanza adagiare davanti alla porta principale della dimora e nell'entrata della camera, o anche nei pressi della culla, oggetti dentati come falci, forconi, lamette, pettini o perfino spighe e chicchi di grano; questo perché si diceva che “sa surbile” non riuscisse a contare, o meglio che fosse incapace di andare oltre il numero tre e che rinziasse da capo ripetutamente, e così via all'infinito.

Essa rimaneva così incantata davanti alle punte mentre si sforzava di numerarle, e sarebbe arrivato il mattino senza che fosse riuscita ad attaccare il bambino.

In molti racconti popolari tale essere era la nonna del pupo, vittima di una metamorfosi sovranaturale che non poteva controllare.

Un tempo erano assai frequenti le cosiddette “morti bianche”, cioè i decessi improvvisi e senza cause apparenti dei bimbi; con la superstizione sopracitata si tentava di spiegare il doloroso fatto, e allo stesso tempo ci si convinceva di poterne porre rimedio.”.

## PARTE IV

### **IL MUSEO: EVENTO CONOSCITIVO E SUGGESTIVO**

#### Capitolo 1

##### *Una lettura semiotica dei nuovi impianti museali*

###### I. LA METAMORFOSI DELL'ISTITUZIONE MUSEALE

“Non è solo l'aspetto fisico dei musei a cambiare: cambia il rapporto che queste architetture istituiscono con il loro contenuto tradizionale, le opere. Rifiutandosi di essere semplici contenitori, il più possibile neutri, questi musei, opere essi stessi, si pongono in dialogo con le collezioni, a volte addirittura le sovrastano. Un nuovo modo di concepire gli spazi e l'organizzazione dei percorsi coinvolge anche i visitatori, sollecitati da una politica culturale impostata ormai sulle cadenze internazionali degli eventi e delle mostre itineranti a frequentare diversamente questi luoghi.”<sup>19</sup> così scrive circa i nuovi musei Isabella Pezzini nel libro “Semiotica dei nuovi musei”, i quali non sono più solo accumulatori di opere d'arte ma essi stessi spettacolari monumenti. L'impianto museale è stato oggetto di profonde trasformazioni e riforme di ampia portata, innanzitutto per quanto riguarda l'architettura: questa è stata completamente ripensata secondo logiche moderne, per meglio rispondere alle esigenze, alle preferenze e alle aspettative del pubblico della contemporaneità.

Sono stati avviati progetti architettonici innovativi rispetto alla concezione tradizionale di museo; talvolta estremi, e in alcuni casi tanto ipertrofici da prendere il sopravvento su ciò che viene esposto.

Fino ad ora l'architettura ha sempre avuto un ruolo gerarchicamente inferiore rispetto alle collezioni esibite; oggi, invece, il contenitore è considerato importante quanto il contenuto, e instaura con quest'ultimo un rapporto paritario di dialogo e interconnessione.

Capita così che vi siano musei molto visitati proprio per la loro organizzazione spaziale

---

<sup>19</sup> Pezzini I., *Semiotica dei nuovi musei*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2011, pp. 3-4

eccentrica e sofisticata, che desta maggiore curiosità rispetto ai capolavori ospitati. La pianificazione dello spazio è resa funzionale ai criteri d'allestimento: prende forma un rapporto di interdipendenza e reciprocità tra spazio e collezioni artistiche, sistemate in modo da risultare più comunicative, suadenti e stimolanti per il visitatore.

## II. L'ORIGINE E IL DIVENIRE DEGLI SPAZI ESPOSITIVI

Il museo nacque dalla consuetudine di reali e nobili di mettere in mostra i propri averi, simbolo di sfarzo e agiatezza, per impressionare gli ospiti.

Si trattava di prodotti artistici di inestimabile valore, sia ereditati che commissionati di propria volontà: gallerie, teche e pinacoteche avevano sì lo scopo di mostrare quadri, statue e gioielli di famiglia, ma anche la missione di rendere evidente l'interesse dei padroni di casa per l'arte e il mecenatismo.

Inizialmente l'istituzione museale era di tipo elitario, appannaggio di pochi e destinata ad una ristretta minoranza colta e benestante; era dimostrazione di ricchezza, occasione di comparazione vicendevole e motivo di prestigio e vanto.

In un secondo momento si è trasformata in luogo di formazione, orientamento e produzione di conoscenza; custode di reperti preziosi e antiche memorie analizzati e documentati, che è possibile apprezzare mediante la spiegazione offerta da etichette, pannelli, brochures testuali e/o illustrate, guide esperte e, in tempi più moderni, anche da audioguide e strumentazioni multimediali di alta tecnologia, che miscelano in maniera prodigiosa il linguaggio verbale e non verbale.

Si assiste ad una vera e propria ridefinizione, come anche ad un riposizionamento, del patrimonio culturale esibito, sia nello spazio fisico che nel modo di percepirlo e concepirlo.

Il museo della tradizione si basava sull'essere un percorso sequenziale e progressivo, presupponendo un'osservazione graduale e mai panoramica e complessiva; al contrario la struttura del museo moderno permette un'immediata comprensione d'insieme delle collezioni custodite in essa.

L'attenzione del visitatore di un museo tradizionale viene catturata esclusivamente dagli oggetti presentati; invece, chi si addentra nelle nuove costruzioni prova grande interesse anche alla vista dello stabile che li contiene.

Si ha l'opposizione di due logiche antagoniste: una lineare, che orienta la visione

mediante la disposizione delle sale, dei loro accessi e delle loro uscite, unicamente finalizzata alla conoscenza e al sapere; l'altra circolare, che rende ampio e indipendente lo sguardo, il cui scopo è quello di scatenare i sensi e i sentimenti.

### III. LA RIVALUTAZIONE DEL PUBBLICO

Man mano, la struttura museale ha acquisito ulteriori funzioni oltre a quelle classiche di ricerca, informazione e trattazione di dati. Queste sono:

- una più appropriata accoglienza del pubblico,
- l'intrattenimento e lo svago di quest'ultimo.

Al giorno d'oggi si assiste alla nascita di istituti poliedrici nei quali l'ospitalità e il trattamento del visitatore hanno assunto sempre maggiore rilevanza.

Viene offerto un servizio a tutto tondo: la spiegazione dei capolavori e l'illustrazione efficace dell'universo storico, geografico, sociale, culturale e simbolico a cui appartengono vengono attuate trasmettendo non solo fatti, date e cifre, ma anche e soprattutto impressioni soggettive, suscitando commozione e sensazioni intime che avvicinano anche emotivamente all'“universo mentale” pensato per la fruizione.

Si è dato il via ad una rivoluzione che rompe gli schemi tradizionali ormai obsoleti, e si è plasmata una nuova idea di museo, che guarda alla novità e al progresso, specialmente per quanto concerne il rapporto con il pubblico.

La persona che si addentra nel complesso museale è ora protagonista e risorsa fondamentale, non più presenza assente e individuo-ombra catturato dalla magnificenza che lo circonda, e considerato dagli stessi responsabili dell'impianto una sorta di “fantasma dell'opera”.

Prima, l'attenzione era tutta centrata su ciò che veniva presentato, piuttosto che su colui a cui era dedicato, e non ci si preoccupava di interessare e coinvolgere quest'ultimo.

Da soggetto spettatore e destinatario di una pratica comunicativo-informativa, il visitatore si è trasformato in compagno di viaggio: un partner a cui annunciare dati numerici, aneddoti, leggende e storie, mettendo contemporaneamente in atto un rapporto di scambio e condivisione del sapere, assumendo un atteggiamento confidenziale piuttosto che distaccato e formale.

Così facendo il museo si tramuta da contenitore asettico a spazio relazionale; un

mutamento che sconvolge le precedenti disposizioni statiche, predeterminate e imperative, come anche gli assetti concettuali imposti secondo un ordine e una coerenza stabilite dall'alto, e non dal visitatore stesso.

Quest'ultimo nei nuovi stabilimenti esplora e riflette secondo la propria indole: è dispensato da vincoli architettonici e organizzativo-espositivi che gli suggeriscono dove e come andare, cosa e in che modo pensare, ed è incoraggiato da ecosistemi liberi e aperti che permettono un'autogestione del percorso e della maniera di incamerare i molteplici significati e valori illustrati, pertinenti non perché dati ma per il fatto che sono stati scelti individualmente.

#### IV. MOSTRARE EMOZIONANDO

La parola “esposizione”, la quale deriva dal termine latino “exponere” che significa “esporre”, “esporre in vista”, “mettere in mostra”, sottolineando il primato dello sguardo, assume col passare del tempo e con l'avvento delle innovazioni un'estesa gamma di accezioni, riguardanti anche l'elaborazione intellettuale ed emotiva, ad esempio: narrare, raccontare, descrivere, spiegare, presentare, stupire, sconcertare, impressionare, arricchire di punti di vista, stimolare la fantasia trasportando in epoche antiche e in altri luoghi.

Il significato assunto è legato alla specificità dell'edificio, alla peculiare collocazione delle sue opere e alla determinata continuità e/o discontinuità tra l'uno e le altre.

Ogni istituto museale si distingue dall'altro per il suo essere unico e caratteristico: nessun impianto rispetta più dettami prefissati, rigidi e immodificabili; al contrario, ciascuno escogita e progetta modalità di fruizione originali, al fine di destare ammirazione e adesione, e per incitare alla visita.

“La verità è che la gente viene qui per le ragioni più varie: per rilassarsi un po', o per ripararsi dalla pioggia, o per guardare i quadri, o magari per guardare le persone che guardano i quadri. C'è da sperare, anzi da contarci, che queste opere riescano in qualche modo a emozionarli e che, uscendo, portino con sé qualcosa di inaspettato e imprevedibile.”<sup>2</sup> asserisce lo scrittore inglese Alan Bennett nell'opera “Una visita guidata”.

---

<sup>2</sup> Bennett A., *Una visita guidata*, Milano, Adelphi Edizioni, 2008

## V. MICHEL FOUCAULT E IL CONCETTO DI “ETEROTOPIA”

E' possibile instaurare una corrispondenza tra la nuova tipologia di museo e il concetto di “eterotopia”, introdotto per la prima volta dal filosofo francese Michel Foucault in riferimento agli “spazi che hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che questi designano, riflettono o rispecchiano”<sup>3</sup>, ad esempio quelli adibiti all'ordine, al rigore, all'obbedienza, all'autocontrollo e all'osservanza dei dettami imposti, come aziende, case di cura, istituzioni militari e scolastiche, collegi, monasteri, riformatori.

Se per Foucault l’“alterità” che caratterizza quelle istituzioni totali rispetto all'ambiente circostante è funzionale al controllo e alla disciplina di una moltitudine di individui, il concetto di “eterotopia” oggi designa solamente la non identificazione e la mancanza di interconnessione tra entità spaziali, l’“estrazione” dal luogo e dal tempo di un particolare spazio.

Così, il museo è uno spazio altro e distinto rispetto a quello in cui è situato, avente diversa natura, carattere e portata: chi ne attraversa la soglia d'ingresso viene introdotto da singolari apparati architettonici, scenografie ad hoc, colori e illuminazioni affascinanti, e addetti di alta professionalità in un macrocosmo surreale e suggestivo all'interno del quale si incontrano, confrontano e congiungono ere, terre, costumi e sensi dissimili e distanti, locali e globali.

Un universo eterogeneo solo all'apparenza, in quanto in realtà tutti questi fattori, sebbene adottino linguaggi settoriali e specifici, convergono in un significato ultimo e unico.

---

<sup>3</sup> Foucault M., *Eterotopie*, in *Archivio Foucault*, vol. III, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 310

## VI. KRZYSZTOF POMIAN E IL CONCETTO DI “SEMIOFORI”

Il filosofo polacco Krzysztof Pomian chiama i “contenuti” dell'istituto museale “semiofori”<sup>4</sup>, intendendo con tale termine che si tratta di detentori di un proprio e specifico significato; questi sono oggetti sradicati dall'habitat territoriale e temporale a cui appartenevano e inseriti in un sistema ad essi alieno, ma nel quale vengono sapientemente innestati e con il quale si amalgamano, sebbene continuino ad essere segni visibili che rimandano all'ecosistema di riferimento.

Pur mancando dell'utilità posseduta un tempo, conservano ancora una propria rilevanza semantica, fungendo da tramite tra ciò che è stato e l'epoca attuale, e riportando in vita eventi e verità lontani non più visibili e sperimentabili.

Il museo è ora un corpus complesso e stratificato, ma allo stesso tempo sincretico: un insieme dinamico ma pur sempre armonico grazie alle incessanti relazioni di senso che le sue innumerevoli realtà instaurano, al loro continuo tradursi vicendevolmente e al particolare ed efficiente modo con cui vengono mediate al pubblico.

---

<sup>4</sup> Pomian K., *Collezione*, in *Enciclopedia*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1978

## Capitolo 2

### *Il Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde*

#### I. L'ORIGINE DEL MAGGIORE MUSEO ETNOGRAFICO DELLA SARDEGNA

Nella zona centro-orientale della Sardegna, su un altopiano granitico ai piedi del Monte Ortobene, giace Nuoro (in dialetto “Nùgoro”), capoluogo dell'omonima provincia; qui si trova il Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde, il principale e più importante istituto museale dell'isola, l'unico e solo statuito dalla regione e dipendente da quest'ultima.

Il desiderio di esperti, ricercatori ed estimatori locali di recuperare, riunire e preservare l'oggettistica tradizionale sarda, che testimonia un'era messa in ombra dall'avvento dell'industrializzazione, ha condotto negli anni Venti alla prima idea di realizzazione del polo museale regionale.

L'esigenza di recuperare e salvaguardare manufatti di rilevanza etnografica ha riguardato specialmente la veste tradizionale, poiché si sospettava che il sempre più frequente e comune disuso avrebbe causato una sua caduta nell'oblio.

Questa è stata la ragione per cui, negli anni Cinquanta, la regione ha dato inizio nella cittadina di Nuoro ai lavori per l'edificazione di un museo etnografico, a cui è stato inizialmente conferito l'appellativo di Museo del Costume e delle Arti Popolari, per poi essere rinominato Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde: un'opera che ha dato lustro all'arte e alla creatività della tradizione sarda.

Negli anni Settanta, sempre a Nuoro, venne istituito l'Istituto Superiore Regionale Etnografico o I.S.R.E., che ha qualificato il museo veicolo di informazione, apprendimento, presa di coscienza e promozione del patrimonio socio-culturale della popolazione sarda: un tramite tra il passato e il presente che stimola la riflessione e la memoria, alimentando la conoscenza e la stima di ciascuno.

L'Istituto Superiore Regionale Etnografico ha indagato in maniera assidua ed è andato alla ricerca di reperti significativi, questi sono stati accuratamente esaminati e selezionati per poi essere esposti nei locali museali; ciò ha assicurato nel corso del tempo un aumento graduale e sostanziale della collezione.

L'inaugurazione e l'apertura al pubblico hanno avuto luogo nell'agosto del 1976.

## II. LA VISITA E LE COLLEZIONI

Il museo, che dispone di numerose sale da esposizione e di un auditorium (che ospita periodicamente seminari di studio, rassegne internazionali di documentari etnografici, convegni, concerti e rappresentazioni teatrali) ubicati su una superficie di mille metri quadri, si compone di alcuni caseggiati risalenti agli anni Sessanta del Novecento; si tratta nel complesso di un notevole impianto architettonico situato sull'altura di Sant'Onofrio, concepito e progettato dal Sig. Antonio Simon Mossa.

L'insieme e l'organizzazione logistica degli stabili hanno la finalità di introdurre il visitatore in una realtà parallela, trasferendolo metaforicamente in un paesello d'altri tempi, caratterizzato da viottoli angusti, stradine fatte di ciottoli, muretti in pietra, piazzali panoramici e cortili erbosi.

Il disegno e la sistemazione degli edifici, tanto quanto l'alternarsi dei muri in pietra a vista a quelli completamente bianchi, ripropongono la cifra costruttiva delle abitazioni storiche dell'isola.

La struttura offre circa ottomila cimeli, comprendenti vesti, maschere, gioie, amuleti, strumenti per la musica popolare, arnesi domestici e da lavoro, tessuti e pani datati tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento; seppur vi siano alcuni strumenti musicali e pochi pani che risalgono a tempi meno remoti.

La visita si estende sia negli ambienti esterni che nelle stanze interne: sale predisposte ad accogliere ottanta variopinti abiti tradizionali esposti a rotazione, capi maschili e femminili sia da adulto che da bambino, provenienti dalla maggior parte dei paesi della regione, tutti autentici e utilizzati in ere passate.

I locali ospitano anche gli imponenti costumi carnevaleschi caratteristici della Barbagia, l'area centrale della Sardegna, costituiti da maschere facciali di legno, pesanti indumenti di pelle di pecora o d'orbace e campanacci: i Mamuthones e gli Issohadores di Mamoiada, i Boes e i Merdules di Ottana e l'Eritaju e i Thurpos di Orotelli; tutt'ora protagonisti di manifestazioni folkloristiche, che si rifanno a pratiche remote messe in atto dai popoli preistorici stanziati sulle coste del Mar Mediterraneo.

I gioielli, sia d'oro che d'argento, presentano peculiari lavorazioni a filigrana, a cera persa, a traforo, a granulazione, a sbalzo e a incisione; essi talvolta sono confezionati in

abbinamento ad altri materiali come il corallo, il vetro, la stoffa, le conchiglie e i fossili. Alcune di queste gioie sono componenti tipici dell'abito tradizionale, come i bottoni e le spille, altri sono invece pezzi di gioielleria a sé stanti: collane, orecchini, braccialetti e anelli.

L'oggettistica legata alla religiosità popolare proviene perlopiù da santuari, dove è stata depositata conseguentemente al voto fatto al Santo, ad esempio rosari, medagliette, croci e pendagli.

Vi sono inoltre conservati arcaici strumenti musicali e molteplici dispositivi e giocattoli sonori; grazie a un apparecchio multimediale è possibile ascoltare le musiche popolari d'un tempo e ammirare le tecniche di utilizzo degli oggetti, un'usanza ancora viva nella cultura popolare sarda, conosciuta e apprezzata in tutto il mondo.

Si possono poi ammirare antichi utensili d'uso domestico, principalmente lignei e intagliati: cassapanche, mobilia d'ogni genere, posate, borracce, timbri per la lavorazione del pane o dei dolci e conocchie (strumenti adoperati in passato dalle donne per eseguire l'operazione di filatura); oltre a questi sono messi in mostra attrezzi in corno e sughero, indispensabili per il mestiere del pastore e del contadino, e ceste realizzate con fibre vegetali.

E' importante menzionare la pregiata e rinomata collezione di prodotti tessili: copriletto, tappeti in filatura sarda usati come copricassa, panni ricamati e buratti (tessuti aventi una trama rada); il manufatto più raro e prezioso è “su tapinu 'e mortu”, un tappetino su cui veniva disteso il defunto durante il compianto funebre.

Curiosa e inconsueta è la raccolta dei pani della tradizione isolana, si possono osservare più di seicento campioni, molti dei quali non vengono più preparati.

A costituire la particolarità dell'alimento non era solo la diversità dei gusti, ma innanzitutto la modellazione sfiziosa delle forme, che faceva sembrare il pane un artefatto prezioso, da decorazione o esposizione, non finalizzato alla tavola.

Ogni illustrazione, forma e motivo rispondeva a una data stagione o fase lavorativa, oppure coincideva con determinati eventi di gala, occasioni festive o di lutto.

Tale lavorazione dei pani, come la tessitura, la preparazione dei pasti quotidiani e la conduzione della casa, rientrava tra le mansioni e le abilità peculiari della donna.

### III. UN GRANDE PROGETTO DI RESTAURO E RIQUALIFICAZIONE

Recentemente l'originaria struttura museale si è rinnovata per rispondere a nuove esigenze, le quali sovvertono l'antico regime architettonico.

Si stanno via via imponendo nuove soluzioni circa la logistica del museo, la disposizione e l'ordine degli oggetti esibiti e soprattutto l'atmosfera che deve avvolgere e catturare il visitatore, al fine di trasformarne il ruolo da fruitore passivo a utente attivo.

Si sta consolidando un nuovo ideale di museo, non più ambiente con la sola funzione espositiva ma evento dinamico e partecipativo, che coinvolge e trasmette significati e realtà attraverso espedienti multimediali e crossmediali; l'individuo viene rapito da immagini, suoni, video e racconti sia reali che virtuali, si addentra in ambienti avvolgenti al chiuso o all'aperto, oltrepassa varchi e percorre sentieri che possono essere prestabiliti o decisi autonomamente.

Il fine è quello di far sì che ciò che viene offerto dal museo possa essere non solo visto ma anche sperimentato e vissuto; un orientamento moderno che necessita di specifiche competenze tecniche e tecnologiche.

A tal riguardo il Consiglio di Amministrazione dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico ha predisposto una prossima ristrutturazione del Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde; l'intento è quello di espandere e aggiornare gli spazi e le esposizioni secondo le nuove tendenze.

Verranno concretizzati ulteriori percorsi ed elaborate originali e inedite serie espositive che riguarderanno la vita quotidiana, il lavoro, le festività, le abitudini religiose, i rituali sacri e pagani, le modalità di abitazione e alimentazione dell'antica civiltà della Sardegna.



Foto 83: Nuoro, Museo Etnografico Sardo.



Foto 84: Nuoro, Museo Etnografico Sardo – Area esterna.



Foto 85: Sala 'Principale' – Da sinistra abiti tradizionali di: Teulada, Pula, Settimo S. Pietro, Cagliari e Quartu S. Elena.



Foto 86: Sala 'Principale' – Da sinistra abiti tradizionali di: Iglesias e Carloforte.



Foto 87: Sala 'Carnevale' – Mamuthones e Isshadores di Mamoiada.



Foto 88: Sala 'Carnevale' – Boes e Merdules di Ottana.



Foto 89: Sala 'Carnevale' – Eritaju e Thurpos di Orotelli.



Foto 90: Sala 'Gioielli' – Bottoni per camicia femminile (“buttones”). Fine Ottocento, primi del Novecento.



Foto 91: Sala 'Gioielli' – Bottoni per giubbotto maschile e femminile (“buttones”). XIX secolo.



Foto 92: Sala 'Strumenti musicali' – “Launeddas”.



Foto 93: Sala 'Strumenti musicali' – Fisarmonica, Sardegna settentrionale. Primi del Novecento.



Foto 94: Sala 'Arredi, utensili e oggetti d'uso domestico' – Cestino, Sardegna centrale. Primi del Novecento.



Foto 95: Sala 'Arredi, utensili e oggetti d'uso domestico' – Cassone nuziale ("arca", "cassia"). Fine Ottocento, primi del Novecento.

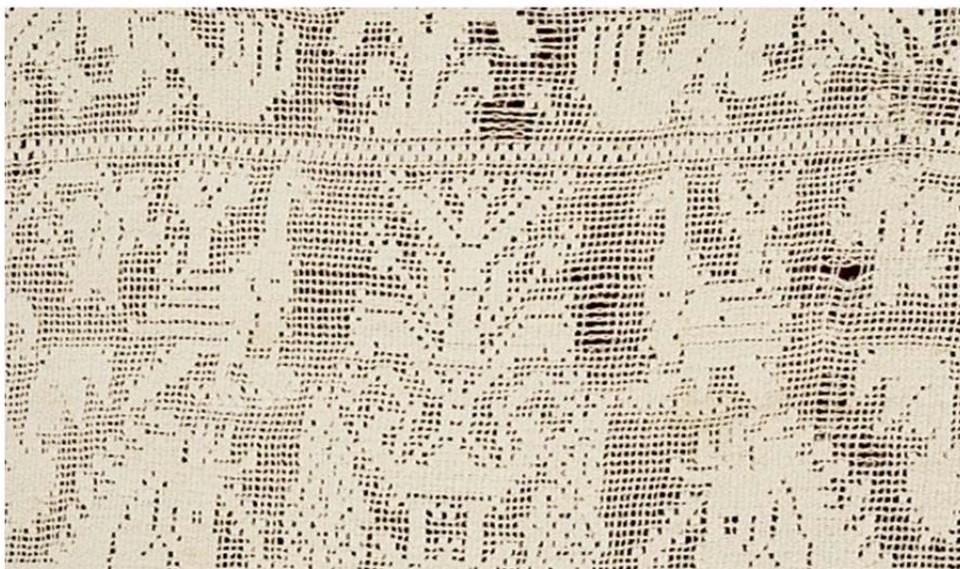


Foto 96: Sala 'Tessuti' – Buratto ricamato. Fine del Settecento.



Foto 97: Sala 'Tessuti' – Tappeto funebre ("tapinu 'e mortu"), Orgosolo. Prima metà dell'Ottocento.



Foto 98: Sala 'Pani tradizionali' – "Tspanadas", Nuoro. 1987



Foto 99: Sala 'Pani tradizionali' – "Cocci de Santu Marcu", Mulargia. 1970

## Capitolo 3

### *Il Museo della Cultura e del Lavoro*

#### I. UN MUSEO SUI GENERIS

Il Museo della Cultura e del Lavoro di Mamoiada, in dialetto sardo “Mamujada”, comune della provincia di Nuoro situato nell'area più interna della Barbagia, è stato allestito dentro le mura di una casa molto antica che si trova in una delle vie centrali del paese; uno stabile restaurato recentemente con l'intento di ospitare tale opera museale. Si tratta di una dimora appartenuta precedentemente a una famiglia nobile, per la maggior parte ben tenuta, che per un lungo periodo è stata la sede della Pro Loco: un'associazione turistica locale del gruppo folkloristico “Mamuthones e Issohadores”, che da tempo promuove e valorizza le tradizioni tipiche mamoiadine, contribuendo allo sviluppo del territorio.

L'obiettivo primario del museo era quello di accostare e armonizzare la tecnologia e la multimedialità con la storia, il costume, le leggende, i ricordi e le usanze tipiche; si è riusciti nell'intento, creando un connubio tra tradizione e modernità.

“Si è scelto di dar vita a un museo etnografico diverso dal solito. In Sardegna i musei etnografici sono innumerevoli e sono divenuti assai inflazionati, questo perché si ritiene che ogni testimonianza artistico-culturale e ogni reperto archeologico debbano essere necessariamente esposti come pezzi da museo.” afferma Rita Mele, guida turistica del Museo della Cultura e del Lavoro di Mamoiada.

E' stato realizzato non uno stabile che raccoglie oggetti da sola esibizione, ma uno spazio espositivo che racconta gli usi, i significati e le storie dei materiali e dei ritrovamenti; un ambiente che suscita interesse ed emozioni nel visitatore, il quale si sente introdotto nella vita quotidiana di un secolo fa.

Questa è la nuova idea museale: le esposizioni permanenti odierne narrano la cultura in maniera più attuale, la progettazione di un sistema statico è superata.

L'aspetto vincente oggi è la dinamicità e la partecipazione, al fine di indurre maggiore attenzione, entusiasmo e comprensione.

Il Museo della Cultura e del Lavoro punta molto sulla visita guidata, espressione della

nota ospitalità del piccolo paese di Mamoiada.

E' disponibile una guida personalizzata per una durata di circa quarantacinque minuti: si viene accolti, accompagnati nel percorso e resi partecipi attraverso una dettagliata spiegazione, facendo luce sull'oggettistica mostrata.

Ciò non è proprio di ogni luogo, non tutte le strutture dispongono di un gruppo di professionisti che hanno il compito di accogliere, chiarire e motivare, ma, in alternativa a questa tipologia di illustrazione, propongono pannelli descrittivi da leggere autonomamente o un'audioguida da ascoltare in solitaria durante l'esplorazione degli spazi museali.

Il linguaggio adoperato è in discontinuità rispetto a quello utilizzato in passato: non punta allo scopo meramente conoscitivo, ma è volto a creare un rapporto confidenziale tra la guida e il visitatore; l'atteggiamento dell'esperto risulta meno formale e più attento e premuroso nei confronti dell'ospite del museo.

## II. SALE CHE EVOCANO LE TAPPE DELL'ESISTENZA DI UN TEMPO

Viene proposta una narrazione delle tradizionali fasi della vita del tipico abitante di Mamoiada, e il lasso di tempo che viene preso in considerazione va dalla seconda metà dell'Ottocento agli albori della Seconda Guerra Mondiale.

Ogni stanza, munita di display audio-video, narra una tappa fondamentale della vita: si parte dalla prima, che illustra il momento della nascita e il periodo dell'infanzia, per poi passare a quella che celebra l'età dell'adolescenza e della giovinezza, fino ad arrivare alla sala dedicata al matrimonio.

Si conclude con l'area che descrive l'età adulta e l'attività lavorativa; quest'ultima è dotata di quattro dispositivi multimediali.

Si aspira ad avere in futuro un'ulteriore sala dedicata al momento della morte: una stanza fondamentale che chiude il ciclo vitale; il costume tradizionale della Sardegna rivela molto attraverso il lutto, un evento segnato da riti di particolare interesse.

I pezzi esposti sono pochissimi: nell'ambiente dedicato alla nascita è possibile ammirare il corredo confezionato per il neonato e due tipi di amuleti con funzione protettiva e anti malefica, nelle zone successive si trovano alcuni manichini adornati con i costumi appropriati alla specifica tappa; il tutto è disposto in maniera sobria ed essenziale poiché ci si affida all'efficacia della tecnologia multimediale, capace di stupire e

trasmettere profonde e intime sensazioni.

L'architetto ha ideato l'organizzazione spaziale con lo scopo di stimolare il visitatore a un'esperienza totalizzante; le tecniche utilizzate sono moderne e all'avanguardia, le teche realizzate sono tutt'altro che comuni: cubi di vetro incastonati nella parete ed eccellentemente illuminati, che espongono il manufatto in maniera tale da dare l'impressione di volerlo porre in mano all'osservatore.

Le musiche proposte sono inedite: è possibile ascoltare Tomasella Calvisi che canta una ninna nanna ed Elena Ledda accompagnata da un'artista giapponese; voci intense e commoventi che trascinano in un universo lontano e dimenticato.

### III. UN'ESPERIENZA VIRTUALE E REALE

E' nell'ultima stanza, dedicata al lavoro, che si coglie appieno il reale intento del museo, quello di incuriosire e sedurre: l'esposizione è intesa come un punto di partenza verso l'approfondimento individuale del costume locale, e sollecita a sperimentare direttamente, di persona, tutte le antiche attività riprodotte negli schermi audio-visivi. I mestieri proposti sono: il pastore, che fa il formaggio e la ricotta; il falegname, che intaglia le maschere: scure tendenti al nero per i Mamuthones, e chiare, generalmente bianche, per gli Issohadores; l'artigiano, che intreccia le funi maneggiate dagli Issohadores durante le festività paesane e gli eventi folkloristici; la fornaia, che cuoce il pane carasau; la pasticcera che impasta i dolci tipici mamoiadini; il vignaiolo, che produce il vino.

Così Giuliano Marongiu, presentatore di emittenti televisive sarde e cantante originario di Ovodda, ritrae le ancestrali maschere mamoiadine: "I Mamuthones e gli Issohadores sono un'immagine simbolo della Sardegna, della sua ricchezza antropologica: un dibattito che polarizza una vasta attenzione, che genera studi e ricerche, ma che non è importante spiegare.

Sono un vissuto, uno stato d'animo, un trasporto emotivo.

Sono un incidere che incalza, un ordine cadenzato, un suono sordo che taglia netto il ritmo, lo rinforza, lo attraversa.

A Mamoiada non vi racconteranno mai che cosa sono i Mamuthones e gli Issohadores: vi mostreranno il volto della loro storia, ostenteranno la forza, il fascino, la suggestione, vi indicheranno la via del mistero che li avvolge.

Senza tempo, come una risposta del tempo.

Dietro la maschera si nasconde l'identità di un popolo, che attraverso la maschera si identifica.” (23 settembre 2012).

Il turista straniero o proveniente da altre regioni della penisola, ma anche quello sardo (in quanto queste pratiche non sono diffuse nell'intera isola), rimangono sorpresi e immaginano di rivivere i riti di un passato creduto perduto.

Oltre al visitatore che giunge a Mamoiada in maniera autonoma e talvolta casuale, esiste un'organizzazione turistica che propone ai viaggiatori stranieri, principalmente francesi e olandesi, un pacchetto completo comprendente la visita ai due musei del paese: il Museo delle Maschere Mediterranee e il Museo della Cultura e del Lavoro. In aggiunta vengono offerti la colazione nel tipico forno paesano del pane carasau e, dopo le visite, l'aperitivo nelle migliori cantine vinicole locali convenzionate.

Entrambi gli impianti museali non esauriscono la propria esperienza conoscitiva all'interno delle proprie strutture, ma intendono condurre il turista in un percorso che coinvolge anche i rioni del paese: la visita prosegue quindi per le strade, talvolta sterrate, di Mamoiada, così da godere e apprezzare il contributo semantico e sociologico offerto dalla popolazione barbaricina sia nel suo dato pratico che in quello teorico.

## Capitolo 4

### *Le sale del Museo della Cultura e del Lavoro di Mamoiada*

#### I. LA PRIMA SALA: L'INFANZIA

##### **I. 1. La nascita**

*“Fizzos e tassas meda s'indappat.”*

*“Figli e bicchieri ce ne siano molti.”*

Quello summenzionato è un noto proverbio sardo che, in epoche passate, veniva proferito spesso per sottolineare come un'abbondante figliolanza fosse la viva speranza di ogni donna sposata, oltre che una grande benedizione; dare alla luce numerosi figli significava possedere parecchie braccia utili e valide per adempiere il lavoro nei campi o nell'orto.

Fino a mezzo secolo fa partorire all'interno delle mura domestiche era una pratica abituale e comune: l'evento veniva presenziato e gestito nella quasi totalità da “sa màstra dè pártu” la maestra del parto, o anche chiamata “sa levadora” la levatrice; di solito ogni paese aveva la propria.

All'epoca veniva attribuito un ruolo significativo al cordone ombelicale: si pensava infatti che attraverso di esso venisse trasmessa direttamente l'anima dalla madre al neonato. Da qui nasce l'arcaica credenza popolare secondo cui l'ombelico, detto “s'enna dè s'anima” la porta dell'anima, rappresenta il punto d'accesso tramite cui lo spirito subentra nel corpicino appena nato.

Erano comuni anche convinzioni riguardanti la placenta: se il bambino nasceva con la placenta gli venivano attribuiti auspici positivi; in alcuni villaggi c'era l'usanza di riporla dentro un cofanetto e di conferirle la funzione di amuleto protettivo, in altri luoghi si provvedeva a darle fuoco per tutelare la piccola creatura da potenziali mali alla pancia.

Il museo propone due delle ninna nanne più diffuse al tempo, una è incisa sulla parete:

*“Dami sa manu, bellitta bellitta,  
dami sa manu, e torramil'a dare,  
chi t'hapo a dare bestire de seda,  
unu bestire e seda biaitta.  
Dami sa manu, bellitta bellitta.”*

*“Dammi la mano, bellina bellina,  
dammi la mano, e dammela di nuovo,  
che ti devo dare un vestito di seta,  
un vestito di seta azzurra.  
Dammi la mano, bellina bellina.”*

L'altra è registrata ed emessa da un video, intonata da Tomasella Calvisi e intitolata "Duru Duru", della durata di circa un minuto.

*"E a ninna-na ninnia.*

*E a ninna-na ninnia.*

*Izzu meu e su coro su izzu meu su izzu meu.*

*E de mamma su tesoro.*

*E de mamma su tesoro su izzu meu su izzu meu.*

*E galanu ses che prama.*

*E galanu ses che prama su izzu meu su tesoro e mamma su izzu meu.*

*E no istes sonni sonni.*

*E no istes sonni sonni su izzu meu como mamma di drommi su izzu meu.*

*A ninnia izzu meu a ninnia.*

*E a ninna-na ninnia.*

*E a ninna-na ninnia su izzu meu e a ite non drummias su izzu meu.*

*E no istes sonni sonni.*

*E no istes sonni sonni su izzu meu como mamma di drommi su izzu meu.*

*E mi lu drommo su izzu*

*su izzu meu biancu prus de lizzu su izzu meu.*

*E no istes sonni sonni.*

*E no istes sonni sonni su izzu meu.*

*E no istes sonni sonni su izzu meu..."*

"E fai la nanna fai la nanna.

E fai la nanna fai la nanna.

Figlio mio del cuore figlio mio figlio mio.

E di mamma sei il tesoro.

E di mamma sei il tesoro figlio mio figlio mio.

E sei leggiadro come una palma.

E sei leggiadro come una palma figlio mio il tesoro della mamma figlio mio.

E non stare a dormicchiare.

E non stare a dormicchiare figlio mio ora mamma ti addormenta figlio mio.

Fai la nanna figlio mio fai la nanna.

E fai la nanna fai la nanna.

E fai la nanna fai la nanna figlio mio e perché non dormivi figlio mio.

E non stare a dormicchiare.

E non stare a dormicchiare figlio mio ora mamma ti addormenta figlio mio.

E addormento il figlio mio

il figlio mio bianco più di un giglio il figlio mio.

E non stare a dormicchiare.

E non stare a dormicchiare figlio mio.

E non stare a dormicchiare figlio mio..."

## I. 2. L'abbigliamento infantile

*“Custu pizzinneddu non porta manteddu, nemmanco curittu, in dies de frittu non narat titia.”*

“Questo bambino non indossa fasce, né camicia, non si lamenta nelle giornate più fredde.”

All'interno della vetrina museale viene proposto il corredo minimo del bambino, composto da: “su mantéddu” la copertina, “su curittu” la camicia, la cuffietta e una sorta di marsupio fatto di stoffa all'interno del quale veniva riposto il neonato.

Il fantoccio rappresentante il bimbo è rivestito con un abito da battesimo realizzato in seta, un capo mamoiadino originale risalente al 1935.

L'intero corredo è da attribuire ad una famiglia benestante: l'agiatezza dei proprietari si nota dai numerosi componenti, dalla complessità dei ricami, dalla qualità dei tessuti e dalla coperta in panno rosso avente tutt'intorno profili in seta bianca decorati con motivi floreali dipinti a mano; le famiglie povere non possedevano tutti questi ornamenti.

La veste da battesimo era lunga e rigorosamente bianca, secondo il dettame della religione cristiana “in albis (vestibus)”, locuzione latina che tradotta letteralmente vuol dire “in bianche (vesti)”.

Nonostante questa regola si usava ornare gli abitini del battezzando con applicazioni e pizzi di colore azzurro o rosa, a seconda che il neonato fosse un maschietto o una femminuccia.

Il vestitino battesimale non faceva parte del corredo personale del bambino così come predisposto dai genitori, dai parenti e dagli amici stretti, ma era un capo che solitamente veniva tramandato di generazione in generazione e indossato solo il giorno della cerimonia, per poi essere nuovamente riposto ordinatamente e conservato.

Il battesimo di solito aveva luogo otto giorni dopo il concepimento, un brevissimo arco di tempo prescritto dalla Chiesa; questo periodo subiva variazioni, seppur minime, da zona a zona, ma non superava mai le otto giornate.

Si trattava del cosiddetto “quam primum”, che tradotto dal latino all'italiano significa “al più presto”, “il più presto possibile”, “il prima possibile”, “quanto prima”.

La madre non poteva assistere all'evento religioso poiché, avendo appena partorito, era considerata impura e non le era consentito entrare in chiesa.

Conseguentemente al grande sforzo del parto, per almeno un mese, fino a quaranta giorni, la mamma anziché essere abbondantemente nutrita così da assicurarle una rapida ripresa, veniva alimentata con del solo brodo; un'abitudine tramandata nei secoli e

derivante da superstiziose credenze popolari.

Questo tipo di nutrimento rendeva la donna fiacca e non le permetteva di alzarsi dal letto, perciò non si sarebbe potuta recare in chiesa pur volendo.

La cuffia, che aveva la funzione di coprire il capo del piccolo fin dai primissimi giorni di vita, poteva essere fatta di tela, di panno, di lino o di cotone; essa era denominata a seconda del dialetto locale “carèttà”, “cambùssu” o “iscòffia”.

“Su mantéddu”, o al plurale “sos mantéddos”, è anche il nome che veniva dato alle fasce usate per avvolgere la piccola creatura; ciò avveniva per svariate ragioni, sia simboliche e magico-rituali che di tipo pratico e funzionale, come ad esempio proteggere il neonato dal freddo.

Inoltre, la maggior parte delle donne, essendo povere e non avendo la possibilità di essere aiutate da una domestica, erano costrette a svolgere da sole tutte le faccende domestiche e al contempo occuparsi del bambino: perciò lo fasciavano al fine di controllarne i movimenti e ostacolarlo nel gattonare mentre si dedicavano ad altre incombenze casalinghe.

A volte si fasciavano le membra del bambino perché si credeva che in questa maniera gli arti si sarebbero sviluppati meglio e sarebbero cresciuti più dritti; talora si avvolgevano per il medesimo motivo le sole gambe, e i bimbi venivano lasciati degli anni senza camminare.

Antoine-Claude Pasquin detto Valery, uno scrittore francese vissuto tra il 1789 e il 1847, nell'opera intitolata “Viaggio in Sardegna” del 1837 scrive: “[...] tra gli usi e i costumi del popolo applicati ai neonati alcuni sembrano risalire agli antichi: i bambini vengono ancora cosparsi di vino, sale, avvolti nelle bende”.

Quelle di cui parla Valery sono in effetti usanze tipiche non solo della maggior parte delle località della Sardegna, ma anche di molte altre popolazioni dell'area mediterranea e nordafricana, distanti sia dal punto di vista geografico che storico-culturale.

I materiali usati per il confezionamento dell'abbigliamento infantile erano innumerevoli: si andava dai tessuti più umili, ad esempio il cotone e la lana, sino alle stoffe più raffinate come la seta; questi materiali potevano essere più o meno lavorati e arricchiti da ricami.

Il Museo della Cultura e del Lavoro evidenzia come il vestiario della tradizione, soprattutto in relazione alla tipologia dei tessuti utilizzati, fosse un forte indicatore di appartenenza sociale.

Nel lasso di tempo che va dal XIX alla prima metà del XX secolo, per la popolazione

sarda uno dei codici più importanti da rispettare era l'abbigliarsi secondo le massime della località di appartenenza.

I modelli disparati, la singolarità dei motivi e dei dettagli, la diversità dei tagli, i gioielli fantasiosi e i variegati toni di colore che si potevano osservare spostandosi da una comunità all'altra sintetizzavano e ritraevano l'identità sociale e culturale della persona. Le differenze si assottigliavano in specifiche occasioni, come le festività, le celebrazioni religiose e i lutti, circostanze nelle quali ci si conformava ad una disciplina vestimentaria più rigida e formale.

### **I. 3. Il malocchio e gli amuleti**

L'impiego degli amuleti magici era, ed è tuttora, esteso nella stragrande maggioranza delle località della regione sarda.

Questi sono formati da svariati componenti che, in connessione l'uno con l'altro, si dice emanino un insopprimibile potere difensivo nei confronti delle maledizioni, delle stregonerie e dei dolori fisici.

Ciascun costituente è dotato di potenza e capacità di influenza proprie e specifiche, che, abbinate alle prerogative degli altri elementi, sprigionano un'energia positiva inaudita; più cospicuo è il numero dei pezzi assemblati, più complessa è la struttura della maglia dell'amuleto e maggiore è la forza protettiva di quest'ultimo.

Nell'isola era convinzione diffusa che gli spiriti malefici venissero imprigionati nell'annodatura degli amuleti; lo stesso compito di intrappolare l'energia negativa era attribuito dagli Indiani d'America alla rete, più o meno articolata, degli scaccia spiriti. La superstizione relativa al malocchio, secondo la quale mediante gli occhi è possibile trasmettere effetti negativi come la malasorte, viene citata per la prima volta in scritti dell'Antico Regno egizio riguardanti l'esoterico e il paranormale; questi testi risalgono al 2000 a. C., ma si pensa che tale credenza abbia origini assai più remote.

Si ritiene che gli uomini del Paleolitico considerassero il sole e la luna rispettivamente l'occhio destro (buono) e l'occhio sinistro (cattivo) della divinità naturale primordiale. Dallo sguardo divino provenivano pertanto influssi positivi o negativi che determinavano la temperatura climatica, la prosperità del terreno, lo stato della flora e della fauna, e infine la buona o la cattiva sorte degli individui.

Lo sguardo divino per mezzo dell'occhio malvagio generava calamità naturali,

disgrazie, malanni e dispiaceri, mentre portava prosperità e fortuna volgendo l'occhio benevolo.

In seguito, il potere di determinare il destino degli esseri umani attraverso lo sguardo venne assegnato agli stessi uomini; sovente accadeva che alcuni individui, probabilmente per il taglio particolare della loro fisionomia facciale, fossero giudicati padroni inconsapevoli di tale facoltà funesta.

Tale credenza ebbe ampia diffusione, a tal punto che diverse culture iniziarono a confezionare e utilizzare i cosiddetti “amuleti degli occhi”: si diceva che, attraverso il contatto con essi, la persona assumesse parte della loro essenza magica e divenisse immune dagli intrusivi e nefasti sguardi altrui.

Vi sono amuleti femminili e amuleti maschili: essi si pongono indosso al pupo o si appendono sulla culla e sulla carrozzina.

L'amuleto femminile, più comune nella zona di Cagliari (capoluogo della Sardegna), è formato nella parte superiore dall'opercolo del gasteropode *Turbo Rugosus*, chiamato anche “occhio di Santa Lucia”, poiché associato, nel culto cristiano, al martirio della Santa, alla quale vennero cavati gli occhi.

In sardo è definito “sa pèrda dè óccru” la pietra dell'occhio, in quanto la sua fattezze elicoidale ricorda la forma oculare; altresì la configurazione a spirale è segno di fecondità e richiama l'essenza prolifica dell'acqua, fonte di vita.

Nella parte inferiore pende una conchiglia, la *Cyprea*, non propria dell'isola sarda ma importata, la cui sagoma ricorda l'organo sessuale femminile; essa è consacrata alla dea pagana Venere e augura fertilità.

La marcata valenza simbolica legata al genere sessuale deriva dall'origine marina delle componenti dell'amuleto: l'acqua infatti, come anticipato in precedenza, è l'elemento che ha reso possibile l'esistenza di tutti gli esseri viventi che hanno abitato la Terra e che ancora la abitano.

La conchiglia è unita a “sa pèrda dè óccru” e ad altri componenti, come ad esempio ciondoli e sonaglietti, attraverso catenelle d'argento in filigrana.

Era importante che l'amuleto fosse montato in argento, perché, oltre ad essere un metallo che poteva essere reperito in loco, era considerato un materiale legato alla luna, l'astro che incoraggiò la nascita di innumerevoli riti relativi al ciclo agrario e pastorale. I sardi non utilizzavano mai l'oro, perché pensavano che annullasse il potere benefico dello strumento magico.

In Sardegna, questo tipo di amuleti comprendenti conchiglie sono stati rinvenuti

all'interno di molte tombe puniche, dove venivano accuratamente e gelosamente custoditi.

Da sempre l'uomo ha tentato di ottenere il controllo e agevolare la fecondità sia della donna che del terreno, principalmente per mezzo di sortilegi, incantesimi ed evocazioni. Durante il Paleolitico vennero costruite statue femminili di grandezza ridotta, poi denominate “dea madre”, aventi lo scopo di favorire la fertilità; la loro presenza è stata documentata in parecchie zone del mondo: in Asia, in numerosissime aree dell'Europa e nell'isola sarda.

Anche la religione giudaico-islamica riconduce al rivestimento di diversi gasteropodi doti e ascendenti contro il malocchio.

L'amuleto maschile prende il nome di “su kokko” o “su sebetze” o “sa sabegia” o ancora “su pinnadellu”; sebbene venisse attribuito al genere sessuale maschile spesso e volentieri veniva conferito sia ai bambini che alla bambine.

La motivazione maggiormente plausibile è che la *Cyprea* era più difficile da reperire, poiché essa non si trovava nei mari della Sardegna ma piuttosto sulle rive del Nord Africa, e in particolare del Maghreb.

Anch'esso è un amuleto d'argento composto da più parti; quello esposto nella teca del museo include una sfera nera di giaietto, una pietra tipica della Spagna che iniziò ad essere lavorata anche in Sardegna (attualmente è fatta per lo più con la pasta vitrea), due gallinelle d'argento ai lati che simboleggiano l'operosità, secondo l'iconografia classica dell'arte sarda, due “sì~as” di madreperla (pendenti rappresentanti un tipico gesto di spregio e malaugurio che si fa incrociando le dita; si riteneva avesse un potere apotropaico contro il malocchio) e un pezzetto di corallo avente forma tubolare o di rametto che ciondola tra le due “sì~as”.

Il corallo era prezioso non tanto per la propria composizione materiale (si tratta di una sostanza organica, in particolare dello scheletro di minuscoli molluschi che popolano i mari del Mediterraneo e dell'Oceano Atlantico orientale) ma per il suo colore: il rosso rappresentava metaforicamente la vita per il fatto che era il colore del sangue; il rimando simbolico era all'energia vitale, in quanto la perdita del sangue equivaleva alla fine della vita.

Si pensava che il rosso possedesse lo stesso potere del flusso sanguigno, cioè che fosse in grado di fornire vigore fisico, resistenza e vitalità.

“Su kokko” ha diversi significati a seconda del colore: il nero veniva regalato ai bambini perché si diceva che proteggesse non solo dal malocchio ma anche dai dolori e

dagli animali velenosi, come ad esempio i ragni; mentre quello bianco, più raro e complicato da trovare, veniva donato alla madre al fine di preservare il latte materno. Gli amuleti non avevano un vero e proprio valore economico e commerciale, erano infatti fabbricati con materiali abbastanza semplici, umili e comuni; ciò che li rendeva efficaci non era tanto la ricchezza dei pezzi, ma il valore magico-simbolico che veniva loro affidato.

Questi pendagli incantati se li poteva permettere anche la gente povera, che in genere li costruiva con i materiali che possedeva in casa, creando manufatti formati da pietruzze, campanellini e nastrini.

Sulla porzione della parete sottostante le teche che ospitano gli amuleti, è stata stampata la seguente filastrocca popolare:

*“Custu pitzinnu non si morjat mai  
Menzus si morjat sa vacca e bitella  
Ca sa bitella no la mandicamus  
E su pitzinnu no lu cojuvamus  
Ch' in d'una pitzinna de Ollolai  
Custu pitzinnu non si morjat mai.”*

“Che questo bambino non muoia mai  
Meglio muoia la vacca e la vitella  
Perché la vitella ce la mangiamo  
E il bambino lo sposiamo  
Con una bambina di Ollolai  
Che questo bambino non muoia mai.”

## II. LA SECONDA SALA: L'ADOLESCENZA

Man mano che il pargolo cresceva, gli venivano donati da genitori e parenti i capi aggiuntivi del corredo: ai bambini venivano prima di tutto regalate le scarpette, per poter eseguire i primi lavoretti in ambienti esterni, per esempio in campagna, nei campi o negli orti, mentre alle bambine veniva data la camicetta o la gonna.

“Ai bimbi e alle bambine, dopo le fasce, si mette una vestitina di indiana detta ‘caracuzzedda’. Appena si può si vestono da ‘omini’ e da ‘donnine’, cioè in costume.”

<sup>20</sup> scrive Maria Grazia Cosima Deledda, autrice di origine nuorese, nata nella seconda metà dell'Ottocento e deceduta nella prima metà del Novecento, che nel 1926 vinse il Premio Nobel per la letteratura.

Il costume dell'adolescenza di solito era un abito scombinato e scomposto, perché formato da pezzi non abbinati tra loro: non tutti avevano la possibilità di far realizzare per i propri figli un abito “a primòre”, un'espressione tipicamente nuorese che

---

<sup>20</sup> Deledda G., *Tradizioni popolari di Nuoro*, Nuoro, Edizioni Il Maestrale, p. 225

designava una veste di ottima qualità cucita di tutto punto dalla sarta.

Si trattava di un abbigliamento riciclato e organizzato alla meno peggio, in quanto i vari capi venivano regalati da più persone ed erano più o meno usurati: per quanto riguarda quello femminile la mamma si preoccupava di recuperare i suoi indumenti passati, il grembiule veniva quasi sempre consegnato dalla nonna e le zie fornivano in genere i pezzi secondari del costume.

Quello su descritto è il cosiddetto “abito da vassalla”, l'abito indossato per la prima volta da una ragazza povera non appena diventava “signorina”, un passaggio fondamentale e drastico segnato dall'arrivo del ciclo mestruale.

Al giorno d'oggi lo sviluppo femminile viene considerato un evento estremamente intimo e privato; in passato non lo era, al contrario si trattava di un fatto pubblico.

Alle vesti era delegato il compito di rendere evidente la transizione dall'essere bambina al divenire adulta: comunicavano all'intera comunità di Mamoiada e a tutto il circondario che una ragazza era pronta per essere contratta in matrimonio.

Si parla infatti di un'epoca in cui una ragazzina di poco più di dieci anni divenuta “signorina” era già in età da marito: non vi era una vera e propria età adolescenziale, quest'ultima era una tappa che veniva completamente saltata.

Questo perché a quei tempi i matrimoni venivano combinati; vi erano determinate famiglie tra le quali si concordavano vincoli matrimoniali al fine di suggellare contratti agrari, risanare debiti o attenuare screzi secolari.

Addirittura, in taluni paeselli, come per esempio Orgosolo, la futura moglie o il futuro marito venivano scelti tra i parenti, sia stretti che relativamente lontani, perché si desiderava preservare il cognome e il sangue familiare; questa tipologia di unione provocò l'origine di un gran numero di malattie ereditarie.

La veste messa in mostra nel museo presenta: “sa òmisa” la camicia, “su còsso” il corpetto, “su zippòne” (per l'abito da dama) o “su curittu” (per l'abito da vassalla) il giacchetto, “sa ònta” il grembiule, “su gorési” la gonna in orbace e “su muncadòre” il fazzoletto, posto sul capo del manichino.

La camicia, caratterizzata da numerose varianti, era uno dei pezzi essenziali del vestiario della tradizione.

Esistevano due generi di camicia: quella corta, che non andava oltre i fianchi, e quella lunga, adoperata anche come sottoveste.

Il modello base confezionato per l'uso quotidiano prevedeva materiali di notevole resistenza, come il lino realizzato in casa o il cotone prodotto industrialmente, entrambi

di varia qualità; gli ornamenti della zona dei polsi, della parte superiore delle maniche e dello scollo erano moderati ed essenziali.

Questo capo era solitamente di colore bianco, sebbene esistessero alcuni esempi di tele aventi gradazioni di colore tendenti all'azzurro, tonalità data dall'impiego dell'indaco polverizzato o tagliato a scaglie; la camicia di Oliena era nota per il suo marcato colore azzurro.

L'abito di Mamoiada era molto semplice e meno colorato rispetto a quelli del circondario: l'unica particolarità era data da “su còsso”, un capo d'abbigliamento non comune a tutti i paesi della regione.

Il corpetto a fascia era infatti caratteristico di Mamoiada e di altre pochissime località dell'isola, quali Fonni, Gavoi, Ollolai, Olzai e Ovodda per quanto riguarda la zona della Barbagia, una vasta area prevalentemente montuosa nel cuore della Sardegna; e Dorgali, un comune ai confini tra la Barbagia e l'Ogliastra, quest'ultima è collocata geograficamente nella zona centro-orientale della regione sarda.

Il corpetto era formato da un'ampia striscia di tessuto che fasciava il petto e si stringeva nella parte anteriore del seno; tale fascia veniva resa rigida inserendo del cartone o mediante l'impuntura, un particolare tipo di cucitura che attraversava svariati tessuti al fine di unirli e renderli più robusti, formando una sorta di imbottitura.

“Su còsso” presentava inoltre due fini bretelline e una chiusura al centro del seno; l'allacciatura avveniva mediante un gancio a forma di uncino, appuntato in basso nell'estremità destra, che veniva incastrato in un secondo gancio circolare chiuso, collocato nella parte inferiore dell'estremità sinistra.

La singolarità del capo era determinata da due prolungamenti a punta, anch'essi irrigiditi e irrobustiti, rifiniti col panno rosso, di taglio triangolare e posizionati davanti al seno.

Questa conformazione ha dato inizio a numerosissime ricerche circa il suo significato: curiosi e studiosi si sono interrogati se tale forma avesse una funzione pratica e funzionale o se racchiudesse in sé una valenza magico-simbolica.

E' ancora oscuro il periodo in cui ha avuto origine la foggia di tale indumento: per ora non esiste una teoria certa e indiscussa riguardo lo scopo delle sue punte; la maggior parte degli esperti ritiene che il loro fine sia, più che pratico, soprattutto di tipo rituale, a protezione simbolica del latte materno.

Oltre ai due vertici triangolari sul davanti, la zona della fascia adiacente alla schiena proponeva una cucitura che delineava i tre lati di una figura triangolare rovesciata; tutto

ciò che veniva posizionato al contrario, ieri come oggi, aveva un significato di buon augurio.

In epoca antica, per sollecitare le forze benefiche e attrarre la dea della fortuna, coloro che si travestivano da Mamuthones mettevano sia “sa mastrucca” la pelle di pecora, che il velluto al contrario; alcuni esperti contraddicono questa teoria e affermano che ciò veniva fatto per preservare e non usurare i capi.

La missione difensiva e anti malocchio è stata attribuita anche a molteplici oggetti preistorici appuntiti esposti nel Museo delle Maschere Mediterranee di Mamoiada, ad esempio i tre spilloni nuragici.

I tessuti di confezionamento erano vari, si andava dal velluto operato alla seta, e presentavano decorazioni a pittura o a ricamo multiformi e multicolori: fiori, foglioline, spighe, forme geometriche e raffigurazioni dette “greche” che ricordano le lettere dell'alfabeto greco.

La decorazione dei corpetti, al plurale de “sos còssos”, ha acquisito via via, nel corso del tempo, svariati dettagli personali e motivi scelti con maggiore autonomia.

Nelle teche museali ne sono esposti due, appartenenti al paese di Mamoiada e risalenti alla prima metà del XX secolo: uno è dipinto a mano, ed è possibile notare le modifiche che sono state fatte nel corso degli anni per restringerlo e allargarlo, così da poter essere adattato alla corporatura della persona cui veniva tramandato.

L'altro è adornato con perline dorate, abbellimenti aggiunti in seguito, nel periodo in cui arrivarono i mercanti dal Sud dell'Italia portando carichi di tali oggetti luminosi.

Le perline, viste come una preziosa novità capace di valorizzare e arricchire l'abito, vennero applicate con lo scopo di donare maggiore luminosità al costume.

Al giorno d'oggi è considerato assai più pregiato un capo vestimentario dipinto a mano che uno avente cucite tali chincaglierie.

Le antiche foto rappresentanti la popolazione mamoiadina mostrano grembiuli realizzati con stoffe variopinte; i costumi odierni indossati alle feste, invece, sono costituiti solitamente da grembiuli in seta chiara, usualmente bianca o azzurra, e abbelliti da elaborati ricami.

Caratteristico del costume di Mamoiada era il fazzoletto che veniva posto sul capo, più o meno decorato a seconda dell'agiatezza della persona che lo indossava; il vestiario tipico di altri paesi presentava invece capellini, in altre località ancora vi era la peculiare usanza di rialzare la parte posteriore della gonna e utilizzarla come copricapo. Gli esperti ritengono che non ci sia un significato semiotico specifico legato a questo

pezzo, si pensa infatti che derivi da una consuetudine relativa o alla temperatura del posto o al tipo di mestiere svolto.

Le donne che facevano il pane erano solite porre il fazzoletto sulla testa per tenere indietro e in ordine i capelli, affinché non cadessero sugli alimenti; invece di tenerlo legato sotto il mento, come accadeva quando si stava all'interno delle mura domestiche o si usciva per le vie del paese, veniva poggiato sulla nuca per meglio sopportare il calore emanato dal forno.

L'abito mamoiadino, come molti altri vestiti tradizionali della Sardegna, presentava bottoni tipici (di probabile derivazione punica) di varia grandezza, realizzati sia in oro "dè òro" per i ricchi, che in argento "dè pràtta" per le persone meno abbienti; questi venivano posizionati nel punto di chiusura del colletto della camicia maschile o della scollatura della camicia femminile, venivano inoltre incastrati nelle asole presenti nei polsi, o ancora pendevano dalla parte posteriore della manica.

La loro forma ricorda il seno materno, e l'estremità appuntita rimanda alla funzione anti malefica; solitamente nel vertice veniva incastonata una pietra preziosa: un turchese o una perlina azzurra fatta di pasta vitrea, oppure un piccolo rubino, il cui colore rosso, come abbiamo visto, veniva legato al sangue quindi alla preservazione della vita.

Il video della seconda sala fa risuonare le note del brano musicale "Lakerda Dance", intonato dalle voci energiche e passionali di Elena Ledda e Savina Yannatou.

### III. LA TERZA SALA: IL MATRIMONIO E LE FESTE

Il pavimento di questa stanza è stato conservato così com'era, ed è l'unico originale dell'antico caseggiato, mentre il resto della pavimentazione è stato ristrutturato e poi perlinato.

L'abito nuziale, così come quello destinato alle giornate di festa, non solo rivestiva il corpo e riparava dalle intemperie ma anzitutto avvolgeva il fisico in maniera tale da guidarne e governarne i movimenti, adattava i gesti della persona alla ricorrenza costringendo e calibrando le movenze e gli atteggiamenti istintivi.

Il matrimonio, la festività, la celebrazione religiosa e l'evento di gala erano avvenimenti saltuari e solenni che esigevano il rispetto di specifiche e complesse norme comunitarie, le quali erano spesso accompagnate da rituali sacri sia cristiani che pagani.

Erano occasioni che richiedevano un abbigliamento appropriato alla circostanza:

maggiormente curato, ricamato con colori sgargianti, ornato con pizzi e impreziosito da monili.

In base all'accuratezza nel lavaggio e al logorio dei capi si era in grado di riconoscere lo stato civile e sociale dell'individuo che li vestiva; la tipologia della veste era un codice intellegibile all'intera popolazione paesana, e permetteva di individuare coloro che, per via del lutto, non avevano il diritto di godere appieno del festeggiamento.

La sorte di questi abiti era quella di essere lasciati in dono alle generazioni a venire come pregiata e significativa eredità, o di coprire le membra di coloro che passavano a miglior vita.

L'abito da matrimonio perciò, successivamente alla cerimonia nuziale, non veniva sfruttato nella quotidianità, ma veniva o accuratamente conservato per poi essere ceduto agli eredi o al limite riutilizzato solo ed esclusivamente durante le funzioni ecclesiastiche più rilevanti, come battesimi, comunioni, cresime e matrimoni; mai per la semplice eucarestia domenicale.

L'abbigliamento nuziale femminile presentava una maggiore compostezza rispetto all'abito dell'adolescenza, ed era costituito da vari pezzi che avevano il ruolo di consacrare il passaggio dalla condizione di “signorina” a quella di moglie; elementi rigorosamente preclusi alle ragazze nubili.

Accadeva che le femminucce, già in tenera età, mettessero da parte dei soldini e cominciasse ad organizzare l'abito del matrimonio, così che in futuro avessero la possibilità di acquistare capi di pregio, raffinati e abbinati tra loro.

L'abito matrimoniale maschile, a differenza di quello femminile, maggiormente composito e geograficamente caratterizzato, era simile in tutta la regione e non presentava mutamenti eclatanti.

Esso era costituito da: un copricapo nero, una camicia bianca di cotone, una giubba in panno rosso, un pantalone bianco che arrivava alle caviglie, un pantaloncino nero più corto che si estendeva fino alle ginocchia e veniva indossato sopra il pantalone, e infine delle ghette ad avvolgere il piede e le scarpe.

La mise indossata dall'uomo non aveva peculiarità tali da comunicare a colpo d'occhio il passaggio da celibe a marito; piuttosto, le abbondanti e sfarzose ornamentazioni e la qualità più elevata dei panni, ad esempio il velluto di seta in sostituzione del più usuale cotone, erano indicatori della solennità dell'occasione.

La veste matrimoniale richiedeva un lungo periodo di confezionamento, ma soprattutto un notevole dispendio economico.

Un vestiario nuziale di massima qualità, per l'eccellenza delle stoffe e dei dettagli ornamentali, confezionato dalle più capaci e qualificate “màstras”, maestre del paese, veniva anch'esso detto “a primòre”; tale lavorazione veniva richiesta dalle famiglie più ricche e potenti, le uniche che potevano permettersela.

Non tutti erano tanto abbienti da poter acquistare l'abito matrimoniale: la maggior parte della popolazione riadattava per “il giorno più importante” l'abito della festa, creando modelli simili ai capi indossati in occasione della Messa della domenica da coloro che appartenevano ai ceti più elevati; tale pratica esprimeva la netta divisione esistente tra il popolino e la minoranza elitaria.

Coloro che non riuscivano né ad acquistare un vestito nuovo né a riassetare capi festivi, erano costretti a chiedere in prestito l'abito nuziale a parenti o conoscenti, i quali dovevano necessariamente essere di uguale status sociale o al massimo di un solo gradino superiore.

Il vestiario esibito dagli sposi rivelava ciò che la famiglia poteva permettersi per il figliolo o la figliola, inoltre palesava le condizioni di vita a cui si sarebbero dovuti adeguare i futuri coniugi.

Nella stessa sala del matrimonio e delle feste è esposto anche l'abito da dama: si tratta di una veste di elevata preziosità, appartenuta a una donna mamoiadina benestante e realizzata da una sarta professionista; questo si evince dal fatto che è composto da molteplici pezzi tutti abbinati l'uno con l'altro, ad esempio i motivi decorativi della balza finale della gonna con i dettagli del corpetto.

Il ricamo della camicia raffigura l'uva, che al tempo era uno dei simboli indicanti l'operosità; la gonna, il giacchetto e il fazzoletto sono caratterizzati da colori scuri, per lo più tendenti al marrone.

Il desiderio di abiti di un pregio sempre maggiore portò, alla fine dell'Ottocento, a un aumento delle personalizzazioni nell'abito: si iniziò a concedere più spazio al gusto individuale e alle scelte autonome, talvolta audaci ed eccentriche, le quali pian piano determinarono la trasformazione del costume tradizionale standard.

Il bisogno di distinguersi e mostrarsi nella propria unicità condusse ad una vera e propria lotta all'omologazione mediante un diverso utilizzo dell'arma vestimentaria, che sino ad allora era stata la prima fonte del conformismo.

### III. 1. La camicia

La camicia bianca sia maschile che femminile usata il giorno delle nozze, alle feste o agli eventi di gala possedeva classe e finezza superiori rispetto a quella indossata nella quotidianità; la particolare preziosità era data da fitti pizzi e ricami realizzati con notevole minuzia, che divennero ancor più appariscenti nei primi anni del Novecento. I pizzi e i ricami erano posti sull'ampio risvolto del colletto della camicia da uomo o della scollatura della camicia da donna, sull'attaccatura delle maniche e sui polsini. Lo speciale tipo di ricamo viene chiamato oggi “punto smock”: si tratta in realtà di una tecnica nota sin dal XV secolo, che dà vita a forme geometriche, a dettagli floreali e a motivi naturalistici; si può realizzare attraverso più pratiche, queste sono il punto doppio, il punto erba, il punto incrociato e il punto ondulato.

In base alle varie località dell'isola questo punto di cucito viene chiamato in modi diversi: in Gallura, la zona del Nord-Est della Sardegna, è detto “alchittu” o “razzòni”, a Mamoiada “trapadillu”, a Nuoro, Oliena e Orgosolo, tutti e tre comuni barbaricini, “còro”, e a Samugheo, un paese in provincia di Oristano, “pùnti'ivanu”.

“Le camicie degli uomini, chiamate ‘ghentonès’ sono cortissime: arrivano un po' più sotto della vita. Per lo più son di tela forte e dura.

Aperte del tutto sul davanti, si increspano semplicemente intorno al colletto (‘sa collana’) tutto lavorato ad ago. Il Colletto è la parte più importante della camicia. S'impiegano persino dei mesi interi per trapuntare quelli di lusso.

E' alto tre o quattro centimetri e finisce con due occhielli ove si infilano i bottoni d'argento o d'oro, a filograna.”<sup>21</sup>

“La camicia femminile è corta pur essa, di tela fine, aperta per un tratto sul dorso e del tutto davanti. E' un po' scollata, col colletto finissimo, se può dirsi colletto la striscia sottile e trapuntata che circonda il collo.

Alle camicie femminili si fa il cuore (‘su coro’) come si eseguisce anche in talune camicie maschili. Questo cuore è una specie di ricamo ad ago sulla larga increspatura (‘sas is punzas’) che raccoglie l'immenso volume della tela sul collo e sui polsi.

Ci vuole un'arte da Aracne per eseguire questi ricami variatissimi e belli. Occorrono molti ‘punti’ ed il nome di ‘coro’ proviene da ciò che la figura del ricamo è composta di cuori, più o meno finiti, più o meno fioriti e piccoli. C'è il ‘cuore di sette’, il ‘cuore di

---

<sup>21</sup> Deledda G., *Tradizioni popolari di Nuoro*, Nuoro, Edizioni Il Maestrale, p. 223

nove', ecc. Fra gli altri trapunti del colletto è notevole la 'spichilla' in forma appunto di sottilissima spiga e un piccolo merletto eseguito tutto ad ago, a punto d'occhiello. Il 'cuore' si fa anche sui polsi e talvolta sull'increspatura degli omeri. Certe ricche camicie, la cui cucitura costa persino sedici lire, vengono fatte appositamente ad Oliena e Dorgali, villaggi industriosissimi nell'arte della tessitura e del cucito.”<sup>22</sup>

L'adozione e la diffusione del “punto smock” sono state rilevate non soltanto nelle vesti della cultura tradizionale sarda, ma anche nell'abbigliamento tipico dell'Albania, della Grecia, della Polonia, della Romania, della Spagna, dell'Ungheria e di alcune località dell'Africa settentrionale; i ricami variano da un'area all'altra in merito ai motivi intessuti e alla tipologia del filo usato.

Tale ricamo risultava più o meno articolato a seconda del tessuto scelto: se la stoffa utilizzata era fine e leggera i punti di ricamo erano maggiormente minuti e ardui da effettuare, perciò la decorazione risultava essere di maggior pregio e valore, ancor più se realizzata con fili variopinti.

I nobili si procuravano camicie fatte a mano dalle sarte più rinomate, pretendevano ornamenti di qualità e complessità sempre maggiore per mostrare al popolino la propria ricchezza e potenza; essi sentivano il bisogno di esplicitare la loro superiorità economica in primo luogo attraverso il modo di abbigliarsi.

Alle vedove veniva vietato di indossare camicie agghindate con sfarzosi pizzi e aventi scollature troppo ampie, vestivano perciò indumenti più semplici e disadorni; in aggiunta, il capo veniva affumicato presso il caminetto, al fine di eliminarne il colore bianco candido.

### **III. 2. La gonna**

La realizzazione della gonna, solitamente plissettata, avveniva per mezzo di stoffe di vario genere, a cui corrispondevano, a seconda del materiale scelto, determinate tonalità di colore.

I tessuti maggiormente utilizzati erano: il crespo di lana, il crespo di seta, il damasco di seta, il gabardine di cotone, il gabardine di lana, numerosissimi tipi di indiana, il lampasso broccato, l'orbace, il panno di lana, il raso di seta, il velluto di cotone, il

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 225-226

velluto di seta e tessuti ottenuti dal mix di cotone, lana e seta.

L'orbace è una tipologia di tessuto molto pesante, così, per far sì che l'indumento non cadesse in maniera disordinata e sgraziata, si metteva sotto la gonna, a livello dei fianchi, una sorta di cordoncino di stoffa attorcigliata che circondava la vita, detto “su criccu”.

C'era una cura particolare della gonna, che prevedeva la creazione manuale di “sas pìzas” le pieghe, una ad una, al fine di renderle tutte uguali; si tratta di una particolare tecnica chiamata “assaittonzu”, conosciuta oggi da pochissime persone.

Se si sceglieva il tessuto d'orbace per il confezionamento, questo, dopo essere stato sottoposto ad una speciale lavorazione consistente nell'arricciatura per mezzo di ago e filo, veniva impregnato di acqua bollente, ripetutamente pressato con delle tavole, arrotolato e infine piegato secondo le antiche pratiche; attraverso tale processo prendeva forma una plissettatura peculiare che rimaneva stabile nel tempo, per sempre, senza che vi fosse bisogno di ristirare la gonna.

L'abbigliamento giornaliero spesso era formato da due tipi di gonne, una per stare a casa o uscire a passeggio e una per andare a lavorare, quest'ultima era posta sotto la prima.

Una volta giunte sul posto di lavoro, generalmente la campagna o l'orto, le ragazzine o le donne più adulte si toglievano il capo più esterno, lo poggiavano da una parte affinché non venisse sporcato e non si sgualcisse, e lavoravano con la gonna sottostante meno buona.

### **III. 3. L'abito nuziale: vestitura e sepoltura**

Nel video proposto nella terza sala si apprezza come l'uomo vesta l'abito nuziale in completa autonomia, mentre la donna debba essere aiutata; ciò accade tutt'oggi, ed è una questione pratica: l'abito da sposa è composto da un gran numero di pezzi che si dispongono sul corpo in maniera accurata e assai complicata, e soprattutto devono fasciare il corpo in modo tale da dover necessariamente essere stretti da mani esterne. Secondo la consuetudine bisognava esibire una severa compostezza: era fondamentale che i capi della veste venissero indossati secondo un ordine coerente e preciso, che fossero allacciati e resi maggiormente attillati nei punti giusti, e sopra ogni cosa che venissero portati con distinta eleganza; un rigore imposto con maggiore intransigenza

alla donna piuttosto che all'uomo.

Ancora oggi quando le ragazze vestono il costume tradizionale e sfilano per le vie del paese in occasione delle festività locali, le signore anziane accorrono, aggiustano le pieghe e correggono il portamento.

Non sono più tanti i ragazzi che si sposano in costume, è una pratica oramai rara; fa eccezione il paese di Orgosolo, dove rimane un'usanza di gran valore, di cui vantarsi e di cui essere orgogliosi.

Per i dirigenti del Museo della Cultura e del Lavoro non è stato facilissimo recuperare abiti nuziali di pregio risalenti al XIX secolo, questo perché era con l'abito del matrimonio che, secondo la tradizione, gli appartenenti al ceto medio o i più abbienti venivano sepolti dopo la morte; i più poveri venivano seppelliti con gli abiti quotidiani, o, al massimo, con quelli della festa.

Tale uso della cultura popolare ha causato la perdita di un patrimonio vestimentario ricco e multiforme, e ha fatto sì che gli eredi delle famiglie più ricche non ricevessero in lascito alcun vestiario, ma lo ricomprassero all'occasione.

### **III. 4. L'emancipazione della donna**

In passato era raro che le ragazze non convolassero a nozze: il matrimonio appariva come l'unica scelta di vita, la sola alternativa, la prima ambizione e speranza di ciascuna donna.

Agli inizi del Novecento, nei piccoli centri della Sardegna, iniziarono a comparire e a consolidarsi i primi mestieri ritenuti adatti alle donne, le quali per la prima volta ottennero l'indipendenza economica; conseguentemente a ciò poterono emanciparsi dallo status di sola moglie e madre, e mirare a obiettivi che rispondessero a bisogni e passioni personali.

La donna sarda cominciò a lavorare come impiegata, per esempio alle poste, o a insegnare nella scuola primaria come maestra o nell'istituto secondario come professoressa; l'autonomia da un punto di vista economico le permise di serbare e concretizzare sogni distinti dall'unione matrimoniale, non più ritenuta l'unica ragione d'esistenza.

Grazie ai guadagni derivanti dalla propria professione, per la prima volta le donne isolate disponevano di un proprio stipendio ed erano padrone di gestirlo e spenderlo in

base ai propri gusti e voleri.

Anche le ragazze nate in una famiglia di condizioni misere divennero così in grado di farsi confezionare un abito completo e di qualità da una tessitrice esperta.

### **III. 5. Mamoiada: un paese di poveri**

A Mamoiada non era frequente far realizzare un abito nuziale per intero dalla sarta, più che altro si facevano confezionare pezzi singoli, ad esempio la sola camicia; la lavorazione sartoriale per un abbigliamento completo era comune nelle zone limitrofe, come ad esempio nella città di Nuoro.

La comunità di Mamoiada si distingueva dalle altre per non avere una divisione vestimentaria netta tra ricchi e poveri: i nobili erano una ristretta minoranza, quasi tutti i paesani erano di ceto medio-basso.

Sempre per tale ragione, il costume di Mamoiada era adornato con pochissimi gioielli se confrontato con le vesti degli altri paesi; la stragrande maggioranza della popolazione non possedeva ori ma gioie più modeste, generalmente tramandate e non acquistate.

In passato non ci si ornava con la gran quantità di gioielli con cui ci si agghinda oggi quando si vestono i capi della tradizione, in occasione di sfilate o nelle giornate di festa; attualmente si assiste ad addobbi eccessivi, soprattutto per quanto riguarda l'abbigliamento femminile.

Inoltre, durante le manifestazioni folkloristiche odierne vengono indossate gonne che risultano molto più corte rispetto a quelle vestite in passato; questo accade non in infedeltà al costume tradizionale, ma perché le ragazze (che hanno ereditato gli abiti da mamme e nonne) sono più alte di circa venti centimetri rispetto alla donna sarda media del 1800 e degli inizi del 1900.

Per questo motivo, il proporre manichini alti quanto un bambino di statura media del giorno d'oggi è una scelta calcolata dai responsabili della struttura museale; i manichini sono stati tutti adattati agli abiti originali utilizzati in passato dagli abitanti mamoiadini e alla loro corporatura d'un tempo, in modo da replicarne il modello corretto e mostrarne l'antica compostezza.

## IV. LA QUARTA SALA: IL LAVORO

### **IV. 1. Primo video: la pastorizia** **Intervista al Sig. Mario Mameli**

Il Sig. Mameli afferma che a Mamoiada la pastorizia esiste da sempre; il clima temperato e la qualità del terreno creano condizioni favorevoli al lavoro dei campi, specialmente alla coltivazione della vite, e al pascolo.

Nel periodo estivo il bestiame viene condotto sull'altipiano di “Lidana”, perché risulta essere una delle zone più fresche e ventilate, mentre d'inverno è portato a valle, a “Biseni” e a “Navile”, dove il clima è più mite.

La pastorizia, sia a Mamoiada che in tutta la Sardegna, sta a poco a poco scomparendo in quanto economicamente non è più redditizia; in passato i pastori riuscivano a sostenere le maggiori spese e ad ottemperare ai propri bisogni solo a “s'incunza” (in dialetto mamoiadino “incunzàre” significa letteralmente “fare la raccolta, riporre il grano”), l'unico periodo dell'anno in cui si vendeva e s'incassava, al contrario i giovani d'oggi sono abituati a soddisfare nell'immediato le esigenze quotidiane, e questa è una delle molteplici ragioni per cui si allontanano da questa professione.

In genere i maggiori guadagni si ottengono a Natale e nel mese di febbraio, e di anno in anno diventa sempre più difficile, per chi ancora lavora nell'ambito della pastorizia, assolvere ai doveri familiari, come assicurare i pasti quotidiani e una dignitosa istruzione ai figli.

Anticamente il lavoro era totalmente manuale; oggi, sebbene si possa usufruire dell'aiuto dei mezzi meccanici e della strumentazione tecnologica, il pastore continua ad andare in campagna trecentosessantacinque giorni all'anno senza interruzioni.

L'intervistato conclude dichiarando quanto apprezzi il suo mestiere e manifestando il suo profondo attaccamento nei confronti della natura e degli animali: “Senza tale amore penso non si possa fare.”.

### **IV. 2. Secondo video: il lavoro del mascheraio e la fune de “s'Issohadore”** **Intervista al Sig. Ruggero Mameli e al Sig. Domenico Puggioni**

Ruggero Mameli rivela di aver sempre avuto una grande passione per il legno, sin dalla più tenera età.

Da ragazzo iniziò a lavorare nelle botteghe degli artigiani del paese, in cui era addetto alla costruzione di porte e finestre; col tempo si rese conto che questo tipo di lavoro non lo soddisfaceva abbastanza, in quanto non era in grado di appagare il suo amore per l'arte e il suo istinto creativo.

Conseguentemente a questa presa di consapevolezza si dedicò al restauro della mobilia, per lo più cassapanche, e delle maschere; per queste ultime dovette apprendere la complessa tecnica artigiana, mediante un'attenta osservazione del lungo processo esecutivo impiegato dagli anziani di Mamoiada.

Tempo dopo, all'incirca trent'anni fa, ebbe l'occasione di ammirare in casa di parenti un'antichissima maschera risalente al 1700; essa presentava una fisionomia antropomorfa e, secondo remote credenze locali, aveva funzioni apotropaiche.

Da allora decise di realizzare a tempo pieno le maschere carnevalesche, sia per gli eventi rituali e festivi propri della località mamoiadina sia per venderle a turisti, dando inizio ad un'attività commerciale.

Fino all'inizio del secolo scorso, la maschera del Mamuthone veniva costruita solo per i riti della tradizione culturale di Mamoiada, senza tener conto della preziosità del legno. Egli, rendendosi conto di tale consuetudine, da amante del legno qual'era, andò alla ricerca dei legni più pregiati e iniziò a confezionare maschere in: “álinu” (ontano nero), “i~u” (fico), edera, “pirástru” (pero selvatico), “éli~e” (leccio), “ér~u” (quercia), “ozzástru” (olivo selvatico), “lidòne” (corbezzolo), “ghinípperu” (ginepro) ed ebano, un legno pregiatissimo che si rifiuta di dipingere perché se ne possano ammirare le venature originali e il particolare colore scuro.

Oggi possiede circa duecento maschere, tutte realizzate con legni diversi.

Domenico Puggioni rende noto il processo che porta alla costruzione della fune tipica di Mamoiada, uno strumento utilizzato quotidianamente dai contadini e dai pastori del paese.

Durante le festività e le occasioni folkloristiche tale fune viene maneggiata secondo l'antico rito da “s'Issohadore”, la maschera tipica del carnevale mamoiadino che dirige e accompagna la danza ancestrale de “sos Mamuthones”.

“Essere presi al laccio da ‘s'Issohadore’ è sempre stato ritenuto un augurio di buona fortuna.” afferma il Sig. Puggioni.

Il materiale basilare è “su juncu” il giunco, una pianta che cresce spontaneamente nei corsi d'acqua e che viene mietuta con la falce a metà settembre, una tipologia di raccolta

denominata in dialetto mamoiadino “sa messadùra”.

I giunchi raccolti vengono poi messi ad asciugare e a essiccare in una zona ombreggiata, e circa una cinquantina di giorni dopo sono pronti per essere lavorati.

In un primo momento si iniziano a intrecciare le maglie de “su ‘urdióleddu”: viene così definito il giunco lavorato che va a costituire l'anima della fune, del quale si annodano e aggrovigliano sempre più le fibre, sino alla realizzazione della fune vera e propria.

Questa viene in un secondo momento bagnata e stesa, in modo che assuma una struttura rigida e tesa.

“Ho imparato a fare la fune da autodidatta.” tiene ad evidenziare l'artigiano a fine intervista.

#### **IV. 3. Terzo video: i dolci tradizionali e il pane carasau**

##### **Intervista alla Sig. ra Gesuina Corbula e alla Sig. ra Mariantonia Manca**

Gesuina Corbula afferma che i dolci sono uno dei principali fondamenti della tradizione culturale di Mamoiada: “Sono la tradizione stessa” asserisce riferendosi alle speciali ricette, “tramandate dalle madri alle successive generazioni.”.

Sottolinea inoltre, che gli uomini hanno sempre avuto un ruolo rilevante nella lavorazione di tali alimenti: oggi come in passato, essi si adoperano per procurare gli ingredienti, e aiutano le donne a stendere e a lavorare i grandi impasti, in quanto si tratta di procedimenti che richiedono molta fatica e forza fisica.

I dolci tipici del paese sono numerosissimi, tra i più celebri vengono menzionati: “su popassinu nighéddu” il papassino nero, “su popassinu biancu” il papassino bianco, “sas caschettas” le caschette e “su coccòne in mèle” il pane con miele; la denominazione di quest'ultimo, dovuta al suo peculiare colore giallo, non corrisponde alla reale composizione dell'alimento, in quanto l'ingrediente che ne determina la particolare tonalità è lo zafferano, non il miele.

Ciascun dolce ha un proprio significato legato ad una festività, sia cristiana, come la giornata dedicata a Sant'Antonio Abate, sia pagana, come il Carnevale, o ad una cerimonia religiosa come il battesimo e le nozze.

L'intento di chi cucina tali prelibatezze è sempre quello di dare il meglio di sé per mettere a punto un prodotto eccellente, e fare così bella figura sia con il paesano che ne conosce ricetta e sapore, sia con il forestiero che lo assaggia per la prima volta.

“Ora veniva il tempo del lievito, ‘*sa madriche*’, la madre di tutte le madri, inizio di vita come pure del pane. Era tanto importante la funzione del lievito che di una brava massaia si diceva che fosse ‘*de meda vermentàzu*’, di molto fermento. La matrice diventava un tutt'uno con la semola appena bagnata, e subito un segno di croce a riprova che il Dio de ‘*sa Grassia*’ era sempre presente, infatti, se si entrava nei posti dove stava per nascere il pane, si usava il suo nome: ‘*Deus bos bardet!*’.”.<sup>23</sup>

Mariantonia Manca descrive fase per fase la preparazione e la cottura del pane carasau. In un primo momento l'impasto viene lavorato su un tavolo, solitamente basso e di legno, in maniera forte ed energica; è un procedimento molto faticoso, per questo motivo spesso le donne vengono aidate dagli uomini.

Successivamente l'impasto lavorato viene fatto riposare, e durante l'attesa si preparano gli strumenti che verranno adoperati nelle tappe seguenti.

Quando l'impasto comincia a lievitare, lo si suddivide in porzioni di medesima grandezza, a cui viene conferita una forma arrotondata.

Le parti divise vengono infarinate e avvolte con specifici teli di cotone, di lana o di lino, detti “*sos tappínos*”, inserendole in ogni piega del telo.

I panni con all'interno i vari tocchi vengono poi adagiati in speciali cesti, chiamati in dialetto mamoiadino “*sas orves*” (il cui significato letterale è “i cesti”) o “*sas òanistèddas*” (il cui significato letterale è “i canestri”), dove viene fatta continuare la lievitazione.

Una volta che la pasta è completamente lievitata la si lavora per mezzo di mattarelli di legno, detti “*sos òannéddos*”, e con i polpastrelli delle dita.

Le porzioni di pasta vengono così appiattite e allargate fino a che non si realizzano dei grandi dischi, denominati “*sas túndas*”, la cui grandezza non è fissa, ma muta in base alla consuetudine del paese.

Quando si ottiene il diametro e lo spessore voluti, tali dischi di pasta vengono nuovamente fatti riposare all'interno delle pieghe dei teli: una sfoglia sferica si colloca nella sinistra del lungo panno e si copre completamente, sulla parte superiore della piega se ne adagia poi un'altra, e così via finché non si srotola l'intero panno e si pongono e ricoprono tutte le sfere precedentemente realizzate.

Concluso anche questo passaggio, si mette sui teli piegati un'ulteriore coperta, e si dà inizio a una nuova fase di riposo della pasta.

---

<sup>23</sup> Ruiu F. S., *Il racconto del pane*, Nuoro, Imago Multimedia, p. 13

“Sos tappínos”, di varia lunghezza, possono contenere ciascuno fino a venti dischi; la loro funzione, oltre a quella di conservare in maniera eccellente l'alimento, è anche di tipo pratico, in quanto ne facilitano enormemente lo spostamento: grazie alla modalità organizzativa prima descritta è possibile trasportare un gran numero di tondi di pasta in un solo viaggio.

Lo stadio successivo prevede la cottura: il pane viene cotto all'interno del forno, che viene alimentato di solo legno di quercia o di olivo.

Prima si accende il fuoco, poi si attende che si sviluppino le fiamme, dopo si spostano le braci da una parte con una specifica paletta, così da poter infilare e poggiare le sfoglie ancora crude; non appena il forno è ritenuto sufficientemente caldo si parte con la prima cottura.

“Una donna seduta ‘*in bucca 'e furru*’ dava inizio alla prima infornata facendosi un nuovo segno di croce. Sistemava le sfoglie su pale di legno e le infilava nel forno sistemandole davanti alle fiamme.”<sup>24</sup>

In pochissimi attimi l'elevata temperatura provoca il rigonfiamento del disco di pasta, l'aria al suo interno ne causa l'espansione fino a separare la faccia superiore da quella inferiore; si assiste così alla trasformazione della sfoglia in una grande palla.

Conclusa la prima cottura si passa alla fase seguente, che consiste nello sfornare il pane rigonfio e nel distaccare rapidamente i due strati, superiore e inferiore, per mezzo di un coltello; tale fase è denominata “*sa ˘aresàdura*”.

Tale operazione è abbastanza pericolosa, perché, quando si separano le due parti, dall'interno del pane fuoriesce del vapore molto caldo, e se non si fa attenzione si rischia di ustionarsi; per questa ragione, chi si occupa di questa pratica deve essere dotato di grande capacità e maestria.

Le due sezioni, in sardo “*sas pizas*” (il cui significato letterale è “*gli strati*”), presentano ognuna una faccia liscia, corrispondente alla superficie esterna della palla di pane lievitato, e una più ruvida, corrispondente al lato interno.

Il prodotto realizzato tramite la sola prima cottura è un pane morbido e arrotolabile, denominato “*su pàne léntu*”, ovvero il pane morbido e soffice.

Gli strati vengono ora riposti l'uno sull'altro all'interno dei tipici cesti; se si decide di procedere, la seconda e conclusiva cottura renderà il pane abbrustolito e croccante.

Le sezioni vengono quindi poste nuovamente all'interno del forno, e si dona loro una

---

<sup>24</sup> *Ivi*

differente fragranza e una consistenza più rigida; tale fase dà vita al cosiddetto “pàne tostau”, ovvero il pane tostato.

#### **IV. 4. Quarto video: la vendemmia**

##### **Intervista al Sig. Giuseppe Sedilesu**

Il Sig. Sedilesu rammenta come in passato fosse solito potare la vite durante il plenilunio. La potatura consisteva nel tagliare una parte delle radici e delle ramificazioni della pianta per migliorarne la crescita; così facendo si orientava e prestabiliva la forma che avrebbe preso la vite. In seguito a ciò i rami eliminati venivano raccolti in fascine e poi bruciati.

Dopo aver potato la vite e pulito il terreno dalle erbacce, “su massáju” il contadino, proseguiva con l'aratura mediante l'aratro trainato dai buoi, in genere due; tale strumento agricolo aveva la funzione di dissodare il terreno per favorire l'attecchimento delle sementi.

Conclusa anche quest'ultima fase lavorativa, si attendeva che la pianta germogliasse così da poter selezionare con somma attenzione le gemme: si sceglievano quelle da togliere e quelle da lasciare perché portassero buoni frutti.

In autunno si svolgeva la vendemmia, in giornate decise in base al clima avuto durante l'estate e il primo periodo autunnale.

Di solito il ruolo degli uomini era quello di tagliare i grappoli d'uva dai piccoli fusti della pianta e riporli accuratamente all'interno di “sos ~adínos”, ceste di canne che, una volta riempite completamente, venivano prese dalle donne e portate dai filari della vigna fino al carro, posto a debita distanza.

A fine giornata si portavano in paese, sul carro, le ceste ricolme d'uva, e lì si dava il via alla macinatura.

Giuseppe Sedilesu riconosce come al giorno d'oggi questi metodi siano desueti, infatti sono stati sostituiti da tecniche e strumenti tecnologici avanzati.

Questo è stato possibile grazie all'interessamento dei più giovani, che hanno suggerito sistemi di lavoro più attuali; questi hanno contribuito a snellire e a facilitare le fasi della vendemmia.

Il Cannonau è la tipologia di vino che fino ad oggi ha dato, nel territorio di Mamoiada, i migliori risultati, e quello a cui è stata riconosciuta maggiore qualità.



Foto 100: La prima sala 'L'infanzia' – L'abbigliamento infantile, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.



Foto 101: La prima sala 'L'infanzia' – Amuleto *Cyprea*, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.



Foto 102: La prima sala 'L'infanzia' – Amuleto “Kokko”, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.



Foto 103: La seconda sala 'L'adolescenza' – L'abito da vassalla, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.



Foto 104: La seconda sala 'L'adolescenza' – “Sos còssos”, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.



Foto 105: La terza sala 'Il matrimonio e le feste' – L'abbigliamento nuziale, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.



Foto 106: La terza sala 'Il matrimonio e le feste' – L'abito da dama, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.

## PARTE IV

### ANTICHE USANZE

#### Capitolo 1

#### *Un tempo.. A Mamoiada..*

##### I. LA NASCITA E IL BATTESIMO

Un bambino appena nato per il primo periodo di vita non veniva mai portato fuori dalle mura domestiche, in quanto andava protetto dal malocchio, che la superstizione adduceva a causa di malattie e malori del bambino.

Oltre a ciò, si credeva all'influenza negativa de “s'istrìga” ovvero del barbagianni, ritenuto un essere maligno portatore di sfortuna e sofferenze, a cui si attribuiva la responsabilità dell'ittero che colpiva i neonati; affinché il suo influsso malefico non entrasse in casa, si tappava la serratura della porta e sotto il letto si posizionava un treppiedi rovesciato.

La nascita di un bambino si festeggiava in primo luogo con il sacramento del battesimo: la funzione religiosa veniva celebrata non più tardi degli otto giorni dal parto, altrimenti il prete, dopo la Messa, non avrebbe partecipato al rinfresco predisposto dai genitori del bimbo; chi non rispettava tale dettame ecclesiastico veniva considerato un grande peccatore.

La copertina utilizzata per avvolgere il bambino il giorno della cerimonia era di panno rosso, qualora appartenesse ad una famiglia povera, oppure marrone, se i genitori possedevano il titolo nobiliare o erano persone abbienti.

Per l'occasione era usanza regalare al bambino qualche oggetto in oro o del denaro, sempre se se ne aveva la possibilità; il padrino e la madrina generalmente regalavano una catenella, la nonna invece un amuleto protettivo, solitamente tramandato di generazione in generazione.

Nell'eventualità che il padrino e la madrina formassero una coppia, il suono delle campane che annunciava l'evento era diverso e all'uscita dalla Chiesa gli veniva

lanciato del grano, se la famiglia del bambino era povera, delle mandorle, se i genitori erano persone abbastanza ricche; entrambi gli alimenti erano simbolo di buon augurio per la futura vita insieme.

Grazia Congiu, un'anziana di Mamoiada nata nel 1934, racconta che in passato in sostituzione della madre si recava alla celebrazione battesimale “sa criàda”: una ragazzina appositamente scelta dalla famiglia del neonato, a cui veniva affidato il compito di portare il piccolo dalla casa sino al fonte battesimale; durante il tragitto la ragazza veniva accompagnata dai padrini del bambino, definiti in dialetto mamoiadino “gompàres” ovvero compari, e dai familiari.

Rivela inoltre che a quei tempi era usanza che i genitori del lattante regalassero al padrino e alla madrina di battesimo, qualora fossero ufficialmente fidanzati, una gallina viva in segno di buon auspicio.

Il volatile veniva accuratamente adornato da una signora del posto, l'unica a cui poteva essere affidato tale compito:

*“Déppimus jù`ere sa pùdda a inte  
tzía Boelledda Anzone prò la  
mudàre.”*

“Dobbiamo portare la gallina dalla  
signora Boelledda Anzone per  
adornarla.”

L'abbellimento consisteva nel legare fiocchi rossi “vróccos rúvios” sulle zampette sottili e una sorta di collana attorno al collo fatta in panno rosso “dè pánnu rúviu”, quest'ultima veniva lavorata con le forbici “pintà in sas órthi`es”.

Inoltre, la gallina veniva avvolta con un grande fiocco bianco “vróccu biáncu” che passava sotto le ali; i ricchi lo realizzavano in seta, mentre i poveri con i tessuti che riuscivano a reperire.

Sia l'animale sia il colore rosso di alcune decorazioni simboleggiavano la fertilità e auguravano buon auspicio.

Una gallina similmente adornata veniva donata anche in occasione delle nozze: questa veniva portata dai suoceri alla casa della sposa il giorno del matrimonio, prima ancora di recarsi in Chiesa; il fiocco bianco veniva poi utilizzato dalla futura madre per realizzare il vestitino da battesimo del primogenito.

## II. IL FIDANZAMENTO E IL MATRIMONIO

La settantaseienne Anna Dessolis, originaria di Mamoiada, ricorda che in tempi remoti ci si fidanzava grazie alla funzione mediatrice de “sa paralimpa”: si trattava di una persona di fiducia scelta con cura dal ragazzo che, avendo confidenza sia con lui sia con la ragazza a cui egli era intenzionato a dichiarare il suo amore, aveva il compito di riferire alla prescelta la proposta di fidanzamento.

Tale ruolo di tramite era necessario, in caso di risposta affermativa da parte della fanciulla, per organizzare il primo incontro tra i due ragazzi, il quale avveniva sempre in un luogo pubblico e con estrema prudenza e discrezione.

Il fidanzamento si ufficializzava alla presenza di entrambi i genitori della coppia: prima di ricevere una risposta definitiva da parte della fanciulla, il ragazzo, solitamente insieme ai propri genitori, si recava a casa dell'amata per chiedere la mano alla madre e al padre.

Per l'occasione il futuro sposo e i suoceri della futura sposa facevano un dono alla ragazza: in genere gioielli d'oro, comprati apposta per lei o tramandati di generazione in generazione se non ci si poteva permettere di acquistarne di nuovi; ad esempio i bottoni tipici del costume o una catenina con ciondolo o una spilla venivano regalati dai genitori del ragazzo, mentre una collana e/o un anello dal fidanzato, e si era soliti indossarli il giorno delle nozze.

Durante il periodo di fidanzamento ai due ragazzi non era permesso stare soli e appartati.

Il giorno del matrimonio l'uomo donava alla donna la fede nuziale, detta “su mattone”: un anello caratterizzato dalla presenza di un rettangolino d'oro in cui venivano incise le iniziali del futuro sposo; era usanza che l'uomo non ne ricevesse una in cambio.

In passato l'anello veniva portato solo ed esclusivamente dalle donne, fidanzate o maritate, come segno visibile della promessa di fedeltà o del patto matrimoniale; talvolta facevano eccezione gli uomini nobili.

Alcune paesane oggi non portano la fede originale perché la donarono “All'Italia di Mussolini”: durante il periodo della Seconda Guerra Mondiale i militari del regime passavano nelle case e chiedevano agli abitanti del paese di consegnare l'oro che possedevano, e in cambio davano dell'acciaio; essi spiegavano alla gente del posto che tale atto era necessario per salvare la Nazione italiana dalla povertà.

Se una ragazza si sposava incinta o la coppia apparteneva al Partito Comunista si otteneva un trattamento differente da parte del sacerdote, era come subire una sorta di

punizione: durante la funzione religiosa egli non permetteva loro di salire sull'altare principale e a volte li sposava nella sacrestia, inoltre si rifiutava di partecipare al ricevimento.

Nei giorni antecedenti le nozze, circa una settimana prima, la famiglia degli sposi regalava cesti ricchi di pane e carne (in genere di pecora) ai parenti stretti, ai padrini, ai figliocci e ai testimoni dei futuri coniugi, questi a loro volta restituivano il cesto con dentro del grano, dei fiori (simboli di buon augurio) e il regalo per il matrimonio; la quantità donata sia dai primi che dai secondi variava a seconda delle risorse economiche possedute.

Il matrimonio di solito era suddiviso in due giornate: in una aveva luogo la funzione religiosa e la festa, a cui venivano invitati i familiari e gli amici stretti; nell'altro gli sposi organizzavano un rinfresco (abituamente in casa propria) in cui offrivano i dolci tipici nuziali a parenti lontani e vicini di casa.

### III. LA MORTE E IL LUTTO

Il giorno del funerale (“sa òie dè su vuneràle”) la bara del defunto veniva portata in spalla da alcuni uomini detti “sos accantzadores” e sostenuta da fasce, una versione antica dell'odierno carro funebre; questa si accompagnava a piedi dalla casa (“dòmo”) sino alla chiesa (“crésia”) dove veniva officiata la Messa (“Missa”), e, una volta conclusa, dalla chiesa al camposanto (“ampusántu”).

Durante il tragitto, oltre alla recita delle preghiere, i parenti stretti elogiavano il morto cantando lamenti funebri in rima, chiamati “sos attitos”.

In genere era presente una signora a cui era affidato il compito di portare un tavolino, il quale serviva per appoggiare la bara durante “sas pasàdas”, ovvero le soste di riposo e preghiera.

Le tappe del tragitto variavano a seconda del ceto sociale del defunto: se ne facevano tante, fino a dieci, per un ricco (“dóppia vuneraria”), poche, massimo tre, o niente per un povero (“mésu vuneraria”).

In occasione del funerale di gente molto povera era presente la bandiera di un solo Santo: San Vincenzo (“Sántu Vissentì”), l'unica che non occorreva pagare alla chiesa del posto; più si era ricchi più ci si poteva permettere di dare ingenti offerte per onorare il morto con un numero considerevole di bandiere.

Oltre a ciò, anche le campane suonavano diversamente al fine di sottolineare l'agiatezza

della famiglia del defunto.

Durante la Messa esequiale il sacerdote non proferiva mai la predica, o la faceva molto breve, se la funzione era dedicata ad una persona non abbiente; nel caso del decesso di un ricco, oltre al proferimento della predica, solitamente il rito funebre veniva anche cantato.

Il prete indossava l'abito viola per celebrare la Messa di una persona povera, invece, se l'individuo era benestante, portava una veste più lussuosa: di colore nero con fascia e ricami in oro.

L'abito da lutto cambiava in base al rapporto di parentela che si aveva col defunto: l'abbigliamento da “mezzo lutto” o “semi lutto” veniva indossato per la morte di un vicino di casa, di un amico, di un cugino o di uno zio; gli uomini si mettevano sulla giacca un bottone nero, le donne invece scarpe, calze e fazzoletto neri, anche in casa. Il vestiario da lutto o “lutto stretto” veniva portato esclusivamente dai vedovi, dalle vedove e dai genitori del defunto; gli uomini legavano una fascia nera sul braccio, indossavano un cappotto completamente nero fatto in orbace e non toglievano la giacca neanche in casa, una condizione che andava rispettata per alcuni anni; le donne vestivano un abito tutto nero e portavano scarpe, calze e fazzoletto anch'essi interamente neri, un abbigliamento da indossare anche in casa e soprattutto per tutta la vita.

Una donna che portava il lutto non poteva partecipare a nessuna festa; capitava che alcune vedove a carnevale (“a ~arrase~àre”) si coprissero il volto con una maschera detta “sa màskera dè Sántu”, e, nella speranza che nessuno le riconoscesse, partecipavano alla festività.

Il lutto, anche per la morte di un vicino di casa, obbligava le persone a non uscire di casa per un mese, e vietava di partecipare a celebrazioni eucaristiche importanti.

Inoltre, all'interno della casa della famiglia del defunto si copriva la mobilia con teli neri per almeno un mese, questo perché in passato si ricevevano le condoglianze per un periodo di tempo più lungo rispetto alla consuetudine odierna.



Foto 107: “Su mattone” (iniziali di Dessolis Raffaele) – Appartenuto alla Sig. ra Muggittu Mariantonia (originaria di Mamoiada); nata nel 1911, sposata nel 1936 e morta nel 2011.



Foto 108: Tovagliolini da lutto – Appartenenti alla Sig. ra Paddeu Sabina (originaria di Mamoiada), eredità di famiglia; nata nel 1925.

## CONCLUSIONI

La Sardegna è una terra che esercita un'attrazione irresistibile in tutti coloro che hanno il privilegio di ammirarla e conoscerla; essa sfodera un fascino fatale, ammalia e seduce mediante l'aura misteriosa che da sempre l'avvolge.

E' una regione con una storia complessa; l'avvicinarsi degli avvenimenti spesso è stato orientato dalle popolazioni straniere che periodicamente la occupavano e saccheggiavano.

La gente del posto nel corso dei secoli ha plasmato una cultura senza eguali, ricca di tradizioni popolari uniche e incantevoli.

Gli usi, i costumi e le ritualità di un tempo rimandano ad universi lontani e fiabeschi: l'insieme dà forma ad una poesia toccante e unica nel suo genere, fatta di parole, immagini e suoni coinvolgenti; una composizione intensa il cui significato è individuabile sia nelle usanze passate che in quelle correnti, le quali dalle prime non si sono mai completamente slegate.

Nei costumi dell'isola è possibile leggere oltre alla dedizione, alla fedeltà e al rispetto di un popolo per il proprio territorio, anche le innumerevoli fatiche e i grandi sacrifici del mondo agropastorale.

Le melodie, i canti, i poemi, le fotografie e i dipinti regionali narrano anzitutto del sudore del lavoro di ogni giorno, delle pene della povera gente e della miseria endemica; circostanze che portavano le persone a pensare al domani con timore.

Eppure non mancano mai di rammentare il coraggio e la determinazione dell'uomo sardo, la cui energia e tenacia non gli hanno permesso di cedere; al contrario, lo hanno spinto ad impegnarsi e armonizzarsi con l'ecosistema che gli ha dato i natali, ottenendo tutto ciò che esso poteva offrirgli.

Alcuni periodi ed eventi storici, come anche talune antiche pratiche e credenze, sono rimasti ancora oggi oscuri e indecifrati, perciò oggetto di abbondanti studi interpretativi; l'obbiettivo è quello di ricostruire l'articolato puzzle isolano, con la speranza di riuscire un giorno ad inserirne l'ultimo tassello, così da poterne contemplare l'opera completa che si dispiega tra passato, presente e futuro.

Il patrimonio culturale del popolo sardo dà prova di un esclusivo carattere identitario, consolidatosi nell'arco di millenni di storia.

Un esempio esplicativo della solidità delle tradizioni è l'antica veste, che in tempi

remoti, attraverso la peculiare foggia, i fini ricami e i colori più vari raccontava la località di appartenenza e lo status sociale e civile di chi vi abitava.

Oggi viene indossato per lo più in occasione di cerimonie, celebrazioni religiose, sagre e manifestazioni di tipo folkloristico, ma non assume più il ruolo di inequivocabile segno distintivo tra ricchi e poveri o tra celibi/nubili, sposati e vedovi.

Ai nostri giorni è divenuto un simbolo da sfoggiare nelle feste popolari, in cui le comunità ritrovano la propria dimensione e coscienza collettiva, facendo rivivere i sentimenti e i valori di un passato che non si vuole dimenticare, ma che invece si continua a salvaguardare e tramandare con entusiasmo.

La Sardegna presenta apparentemente uno spirito selvaggio, burbero e ribelle, ma chi ha la volontà e la pazienza di osservarla, ascoltarla, comprenderla ed entrarci in contatto in maniera profonda, scoprirà che dietro la diffidenza, che la porta ad ergere una barriera protettiva nei confronti del forestiero, nasconde un animo dolce e clemente che affascina e rapisce.

E' rimasta una terra vergine, ricca di paesaggi naturali meravigliosi e profumi singolari; nel contempo suolo di montagne minacciose e spiagge accoglienti, da cui si delineano infiniti orizzonti.

Ancor più affascinante è il rapporto dei sardi con essa, di rara intensità: è l'isola dei loro padri e dei padri dei loro padri, essi per primi si sono affidati ad essa e per lei hanno lottato, e tutt'ora lo si continua a fare.

Si è andata instaurando una relazione di cieca fiducia e amore smisurato, che porta il popolo sardo a non tradire la sua terra, perché mai da essa è stato tradito.





## **BIBLIOGRAFIA**

- Alinari V., *In Sardegna. Note di Viaggio*, Firenze, Fratelli Alinari, 1915
- Amman J., *Gynaecaeum*, Francoforte, 1586
- Arquer S., *Sardinae brevis historia et descriptio*, Basilea, 1550 (Cagliari, 1922)
- Bennett A., *Una visita guidata*, Milano, Adelphi Edizioni, 2008
- Bertelli F., *Omnium fere gentium habitus*, Venezia, 1569 (I ed.1563)
- Castiglione B., *Il Cortegiano*, a cura di Quondam A., vol. I, Milano, 2002, cit., p. 133, p. 135
- De Bruyne A., *Omnium pene Europae, Asiae, Africae et Americae gentium habitus*, Antwerp, 1581
- Deledda G., *Tradizioni popolari di Nuoro*, Nuoro, Edizioni Il Maestrale, p. 223, p. 225, pp. 225-226
- Fara G. F., *De chorographia Sardiniae libri duo*.
- Foucault M., *Eterotopie*, in *Archivio Foucault*, vol. III, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 310
- Franco G., *Habiti delle donne venetiane*, Venezia, 1610
- Moro G., *Dizionario Etimologico del Barbaricino di Mamoiada*, Nuoro, Amministrazione Comunale di Mamoiada, 2006
- Moro T., *Utopia*, Roma, Newton Compton editori, 1994, pp. 49, 74, 91
- Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- *La legislazione suntuaria. Secoli XIII-XV, Emilia-Romagna*, a cura di Muzzarelli M.G., Ed. Archivi di Stato e Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti, XLI, pp. 148-151
- Olivari Binaghi M. T., *Vestire fra tradizione e modernità*, in Piquerettu P. (a cura di), *Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2003, p. 7, p. 8, p. 12
- Orlando F., 1998, pp. 56-95
- Pascoli G., *Myricae*, 1891
- Pezzini I., *Semiotica dei nuovi musei*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2011, pp. 3-4
- Pintore A., Porcedda C., *Costumi e gioielli della Sardegna. paese per paese*, vol. 7, Cagliari, L'Unione Sarda.
- Pomian K., *Collezione*, in *Enciclopedia*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1978
- Ripoli B., "Editoriale", in *Il Folklore d'Italia*, n. 3, 2008, p. 3
- Ruiu F. S., *Il racconto del pane*, Nuoro, Imago Multimedia, p. 13
- Valéry, *Viaggio in Sardegna*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1999
- Vecellio C., *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia, 1590 (I ed.1585), cit., pp. 141v.-142r.
- Verga E., "Le leggi suntuarie milanesi" in *Archivio Storico Lombardo*, XXV, 1898, cit., pp. 49-51
- Vico E., *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus*, Venezia, 1558

## **LINKOGRAFIA**

- <http://blog.oggi.it/mario-raffaele-conti/tag/bisso/>
- <http://www.chiaravigo.com/>
- <http://www.isresardegna.it/>
- [http://www.mamoiada.org/\\_pdf/\\_mamuthiss/carnevale.pdf](http://www.mamoiada.org/_pdf/_mamuthiss/carnevale.pdf)
- <http://www.mamuthonesmamoiada.it/>
- <http://www.mondomarino.net/articoli/index.asp?p=13&view=dett>
- <http://www.museodellemaschere.it/>
- <http://www.nu.camcom.it/public/allegatiNewsCamera/137/catalogo.pdf> p. 2, pp. 3-4, p. 11, pp.11-12
- <http://www.prendasdesardegna.it/public/>
- <http://www.viseras.it/index.htm>

## **INTERVISTE**

- Congiu Grazia: anziana, originaria di Mamoiada.
- Corbula Gesuina: produttrice di dolci tradizionali in casa, originaria di Mamoiada.
- Dessolis Angela: anziana, originaria di Mamoiada.
- Dessolis Anna: anziana, originaria di Mamoiada.
- Dessolis Grazietta: anziana, originaria di Mamoiada.
- Gabba Giampaolo, sarto stilista e proprietario della “Sartoria Gabba” di Nuoro.
- Mameli Mario: pastore, originario di Mamoiada.
- Mameli Ruggero: artigiano produttore di maschere tradizionali, originario di Mamoiada.
- Manca Mariantonia: produttrice di pane carasau in casa, originaria di Mamoiada.
- Mele Giannina: detentrica e restauratrice di costumi tradizionali in casa, originaria di Mamoiada.
- Mele Rita: guida turistica del Museo della Cultura e del Lavoro di Mamoiada.
- Muggittu Sara: autrice del libro “Il costume tradizionale di Mamoiada”, originaria di Mamoiada.
- Mulas Giulia: guida turistica del Museo della Cultura e del Lavoro di Mamoiada.
- Perra Ilenia: sarta stilista presso la “Sartoria Gabba” di Nuoro.
- Puggioni Domenico: artigiano produttore di funi, originario di Mamoiada.
- Sedilesu Giuseppe: produttore di vino, originario di Mamoiada.
- Zoppeddu Lina: anziana, originaria di Mamoiada.

## **VISITE**

- Museo della Cultura e del Lavoro di Mamoiada.
- Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde di Nuoro.
- Museo delle Maschere Mediterranee di Mamoiada.
- “Sartoria Gabba” di Nuoro.

## **FOTO**

**p. 9-10**

- Foto 1: Sig. ra Dessolis Anna (originaria di Mamoiada) – Costume tradizionale di Oliena (Album di famiglia). 1953
- Foto 2: Sig. ra Golosio Mariella, (originaria di Mamoiada) figlia della Sig. ra Dessolis Anna – Costume tradizionale di Oliena (Album di famiglia). 1977

## **INTRODUZIONE**

- Foto 3: Amuleto - *Cyprea* e campanellini, appartenuto a Donna Zulia (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto della Sig. ra Ballore Bruna (originaria di Mamoiada).
- Foto 4: Amuleto - “Pèrda dè óccru” (Pietra dell'occhio), campanellini, pezzi di corallo e gallinella d'argento, appartenuto a Donna Zulia (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto della Sig. ra Ballore Bruna (originaria di Mamoiada).

## **PARTE II**

### **IL COSTUME DI MAMOIADA NEL XIX SECOLO**

#### **Capitolo 1**

##### ***L'abito femminile***

- Foto 5: “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo – Di seta (ricamo finale a intaglio “retalliu”), da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 6: “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo – Di tibet (ricamo in filo di seta), da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 7: “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo – Di seta (ricamo finale a intaglio “retalliu”), da vassalla, appartenuto alla Sig. ra Pirisi Serafina (originaria di Mamoiada); nata nel 1924 e morta nel 1997.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 8: “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo – Di tibet (ricamo finale a intaglio “retalliu” e in filo d'oro), da dama, appartenuto alla Sig. ra Cadinu Francesca (originaria di Mamoiada); nata nel 1887 e morta nel 1968.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 9: Costumi di Mamoiada – Cartolina viaggiata. 1923 (Archivio Saraservizi).  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 10: Vecchia in costume, vedova che indossa “sa tivazòla” - tovagliolo copricapo. Anni Quaranta/Cinquanta circa (Archivio Saraservizi).  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 11: “Amisa” - Camicia – “Trapadillu” con motivi floreali, da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 12: “Amisa” - Camicia (scollo) – “Trapadillu” con motivi floreali, da vassalla. Primi del

- Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 13: “Amisa” - Camicia (manica, parte superiore) – “Dominu” e “pranu”, da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 14: “Amisa” - Camicia (polsino) – “Trapadillu” con motivi floreali, da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 15: “Amisa” - Camicia (pettorina) – “Trapadillu” con motivi floreali, da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 16: “Amisa” - Camicia – “Trapadillu” raffigurante l'uva, da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 17: “Amisa” - Camicia (scollo) – “Trapadillu” raffigurante l'uva, da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 18: “Amisa” - Camicia (manica, parte superiore) – “Dominu” e “pranu”, da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 19: “Amisa” - Camicia (polsino) – “Trapadillu” raffigurante l'uva, da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 20: “Amisa” - Camicia (pettorina) – “Trapadillu” raffigurante l'uva, da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 21: “Amisa” - Camicia (scollo) – Da vassalla. Fine Ottocento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 22: “Amisa” - Camicia (manica, parte superiore) – Da vassalla. Fine Ottocento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 23: “Amisa” - Camicia (polsino) – Da vassalla. Fine Ottocento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 24: Spilla con pietra verde – Appartenuta alla Sig. ra Cadinu Francesca (originaria di Mamoiada); nata nel 1887 e morta nel 1968.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 25: Spilla con pietra verde e motivi floreali – Appartenuta alla Sig. ra Cadinu Francesca (originaria di Mamoiada); nata nel 1887 e morta nel 1968.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 26: Spilla con pietra azzurra – Appartenuta alla Sig. ra Pirisi Serafina (originaria di Mamoiada); nata nel 1924 e morta nel 1997.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 27: Spilla con pietra verde e motivi floreali – Appartenuta a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 28: Bottoni - “Buttònes”. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 29: “Buttònes” - Bottoni – Appartenuti alla Sig. ra Muggittu Mariantonia (originaria di Mamoiada); nata nel 1911, sposata nel 1936 e morta nel 2011.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 30: “Pettina” - Canottiera – Da vassalla. Fine Ottocento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 31: “Còsso” - Corpetto – Da vassalla. Fine Ottocento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 32: “Còsso” - Corpetto – Di seta (ricamo dipinto a mano), da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 33: “Còsso” - Corpetto – Ricamo in filo di seta, da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 34: “Còsso” - Corpetto – Ricamato con perline, da vassalla. Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
  - Foto 35: “Curittu” - Giacchino (da sposa) – Da vassalla, dettaglio del nastro intrecciato e della coccarda finale bianchi. Fine Ottocento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.

- Foto 36: “Curittu” - Giacchino (da sposa) – Da vassalla, dettaglio del nastro intrecciato e della coccarda finale bianchi (ricamo con motivi floreali). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 37: “Curittu” - Giacchino (da “mezzo lutto” o “semi lutto”) – Da vassalla, dettaglio del nastro intrecciato e della coccarda finale violacei.  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 38: “Zippòne” - Giacchino – Da dama, appartenuto a Donna Zulia (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 39: “Gorési” - Gonna – Da dama, appartenuto a Donna Zulia (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 40: “Gorési” - Gonna – Da “mezzo lutto” o “semi lutto”. Primi del Novecento.  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 41: “Antalena” - Grembiule – Donne di Mamoiada. Primi del Novecento (Archivio Saraservizi).  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 42: “Ínta” - Grembiule – Di broccato. Primi del Novecento.  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 43: “Ínta” - Grembiule – Di crespò, da vassalla. Fine Ottocento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 44: “Muncadòre” - Fazzoletto copricapo – Di seta, da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 45: “Amisa” - Camicia – Da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 46: “Amisa” - Camicia (scollo) – Da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 47: “Amisa” - Camicia (manica, parte superiore) – Da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 48: “Amisa” - Camicia (polsino) – Da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 49: “Amisa” - Camicia (pettorina) – Da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 50: “Còsso” - Corpetto (parte anteriore) – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 51: “Còsso” - Corpetto (parte posteriore) – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 52: “Zippòne” - Giacchino (parte anteriore) – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 53: “Zippòne” - Giacchino (parte posteriore) – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 54: “Gorési” - Gonna – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.

- Foto 55: “mas˘ula” - Sparato de “su gorési” – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 56: “Vruniméntu” - Balza de “su gorési” / “Vetta” - Ornatura finale de “su gorési” – Da dama, appartenuto a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 57: “Ínta” - Grembiule – Di seta, da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 58: “Ínta” - Grembiule (dettaglio ricamo finale) – Di seta, da dama, appartenuta a Donna Meloni Paola (originaria di Mamoiada). Primi del Novecento.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 59: “Muncadóre” - Fazzoletto copricapo (da sposa) – Di seta, da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 60: “Còsso” - Corpetto (parte anteriore, da sposa) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 61: “Còsso” - Corpetto (parte posteriore, da sposa) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 62: “Zippòne” - Giacchino (parte anteriore, da sposa) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 63: “Zippòne” - Giacchino (parte posteriore, da sposa) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 64: “Gorési” - Gonna (da sposa) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 65: “Mas˘ulas” - Sparati de “su gorési” – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 66: “Amisa” - Camicia (da vedova) – Da dama, appartenuta a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 67: “Amisa” - Camicia (scollo, da vedova) – Da dama, appartenuta a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 68: “Amisa” - Camicia (manica, parte superiore, da vedova) – Da dama, appartenuta a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 69: “Amisa” - Camicia (polsino, da vedova) – Da dama, appartenuta a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 70: “Còsso” - Corpetto (parte anteriore, da vedova) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 71: “Còsso” - Corpetto (parte posteriore, da vedova) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 72: “Zippòne” - Giacchino (parte anteriore, da vedova) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.

Fonte: Foto di Sedilesu Sara.

- Foto 73: “Zippòne” - Giacchino (parte posteriore, da vedova) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 74: “Gorési” - Gonna (da vedova) – Da dama, appartenuto a Donna Angioi Filomena (originaria di Mamoiada). Nata nel 1910, sposata nel 1928 e morta nel 1985.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.

## **PARTE II**

### **IL COSTUME DI MAMOIADA NEL XIX SECOLO**

#### **Capitolo 2**

##### **L'abito maschile**

- Foto 75: Thíu Zoseppe Pirisi. 1912  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 76: Vecchio uomo in costume. Anni Settanta.  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 77: Thíu Agostinu Ballore. Anni Sessanta (Archivio Saraservizi).  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 78: Costume da vedovo. Anni Settanta.  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 79: “Gappòtto” - Cappotto (parte anteriore) – Appartenuto al Sig. Giovanni Sini (originario di Mamoiada); morto nel 1938.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 80: “Gappòtto” - Cappotto (parte posteriore) – Appartenuto al Sig. Giovanni Sini (originario di Mamoiada); morto nel 1938.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.

## **PARTE II**

### **IL COSTUME DI MAMOIADA NEL XIX SECOLO**

#### **Capitolo 3**

##### **Gli indumenti del XXI secolo**

- Foto 81: “Sa vardètta assaittà” - La gonna plissettata – Di tibet / “Su muncadòre” - Il fazzoletto copricapo – Di seta.  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008
- Foto 82: “S'issállu” - Lo scialle – Di tibet.  
Fonte: Muggittu S., *Il costume tradizionale di Mamoiada*, Napoli, Boopen, 2008

## PARTE IV

### IL MUSEO: EVENTO CONOSCITIVO E SUGGESTIVO

#### Capitolo 2

##### Il Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde

- Foto 83: Nuoro, Museo Etnografico Sardo.  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=527&s=16&v=9&c=4261&es=4272&na=1&n=10>
- Foto 84: Nuoro, Museo Etnografico Sardo – Area esterna.  
Fonte: <http://www.sardegnaturismo.it/it/punto-di-interesse/museo-della-vita-e-delle-tradizioni-popolari-sarde>
- Foto 85: Sala ‘Principale’ – Da sinistra abiti tradizionali di: Teulada, Pula, Settimo S. Pietro, Cagliari e Quartu S. Elena.  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4261&notizia=63837&pic=1>
- Foto 86: Sala ‘Principale’ – Da sinistra abiti tradizionali di: Iglesias e Carloforte.  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4261&notizia=63837&pic=3&ng=1>
- Foto 87: Sala ‘Carnevale’ – Mamuthones e Issohadores di Mamoiada.  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=7&ng=4>
- Foto 88: Sala ‘Carnevale’ – Boes e Merdules di Ottana.  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=1&ng=4>
- Foto 89: Sala ‘Carnevale’ – Eritaju e Thurpos di Orotelli.  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=3&ng=4>
- Foto 90: Sala ‘Gioielli’ – Bottoni per camicia femminile (“buttones”). Fine Ottocento, primi del Novecento.  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=6&ng=1>
- Foto 91: Sala ‘Gioielli’ – Bottoni per giubbotto maschile e femminile (“buttones”). XIX secolo.  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=13&g=1>
- Foto 92: Sala ‘Strumenti musicali’ – “Launeddas”.  
Fonte:  
<http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=2&ng=7>
- Foto 93: Sala ‘Strumenti musicali’ – Fisarmonica, Sardegna settentrionale. Primi del Novecento.  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=4&ng=7>
- Foto 94: Sala ‘Arredi, utensili e oggetti d'uso domestico’ – Cestino, Sardegna centrale. Primi del Novecento.  
Fonte:  
<http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=4&ng=6>
- Foto 95: Sala ‘Arredi, utensili e oggetti d'uso domestico’ – Cassone nuziale (“arca”, “cassia”). Fine Ottocento, primi del Novecento.  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=9&ng=6>
- Foto 96: Sala ‘Tessuti’ – Buratto ricamato. Fine del Settecento.  
Fonte:  
<http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=5&ng=2>
- Foto 97: Sala ‘Tessuti’ – Tappeto funebre (“tapinu 'e mortu”), Orgosolo. Prima metà dell'Ottocento.  
Fonte:  
<http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=1&ng=2>
- Foto 98: Sala ‘Pani tradizionali’ – “Ispianadas”, Nuoro. 1987  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=3&ng=5>
- Foto 99: Sala ‘Pani tradizionali’ – “Coccoi de Santu Marcu”, Mulargia. 1970  
Fonte: <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=546&s=16&v=9&c=4262&notizia=63650&pic=7&ng=5>

## PARTE IV

### IL MUSEO: EVENTO CONOSCITIVO E SUGGESTIVO

#### Capitolo 4

##### Le sale del Museo della Cultura e del Lavoro di Mamoiada

- Foto 100: La prima sala 'L'infanzia' – L'abbigliamento infantile, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 101: La prima sala 'L'infanzia' – Amuleto *Cyprea*, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 102: La prima sala 'L'infanzia' – Amuleto “Kokko”, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 103: La seconda sala 'L'adolescenza' – L'abito da vassalla, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 104: La seconda sala 'L'adolescenza' – “Sos còssos”, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 105: La terza sala 'Il matrimonio e le feste' – L'abbigliamento nuziale, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 106: La terza sala 'Il matrimonio e le feste' – L'abito da dama, Mamoiada, Museo della Cultura e del Lavoro.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.

## PARTE IV

### ANTICHE USANZE

#### Capitolo 1

##### *Un tempo.. A Mamoiada..*

- Foto 107: “Su mattone” (iniziali di Dessolis Raffaele) – Appartenuto alla Sig. ra Muggittu Mariantonia (originaria di Mamoiada); nata nel 1911, sposata nel 1936 e morta nel 2011.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.
- Foto 108: Tovagliolini da lutto – Appartenenti alla Sig. ra Paddeu Sabina (originaria di Mamoiada), eredità di famiglia; nata nel 1925.  
Fonte: Foto di Sedilesu Sara.

#### p. 173-174

- Foto 109 e 110: Donne di Mamoiada alla Cavalcata Sarda di Sassari – Costume tradizionale di Mamoiada (Album di famiglia). Metà del Novecento.
- Foto 111: Abitanti di Mamoiada che ballano il ballo tradizionale del paese in Piazza Santa Croce (Carnevale) – Costume tradizionale di Mamoiada (Album di famiglia). Seconda metà del Novecento.