

Oristano nel Ventesimo secolo Un contributo sulla storia e sulla memoria della ceramica

di GIOVANNI MURRU

Terza parte

Tra gli anni Dieci e Venti del Novecento il clima che accompagna il conflitto mondiale, la consapevolezza regionalista forgiata in trincea e la temperie del dopoguerra permeano la cultura e le arti dell'Isola, nei contorni della *mobilitazione* anzitutto iconografica¹ che intersecherà teorie, protagonismi e pratiche delle belle arti, apparentandone il destino ai progetti e alle direttive del futuro regime².

Un inquieto disorientamento accolse anche in Sardegna la fine delle ostilità, palesando i sintomi di una crisi non fallace, come se, di là dall'esaltazione per la vittoria, le classi dirigenti si scoprissero per la prima volta meno sicure del proprio dominio³. Dal canto loro il patriottismo e la dedizione alla causa nazionale avrebbero offerto un motivo fiducioso per l'avvenire, prospettando intendimenti e speranze coinvolgenti. In Sardegna come altrove il processo di trasformazione determinato dalla contesa si dimostrerà incisivo⁴, nutrendo appelli, parossismi, apologie contestuali e successive⁵. In fin dei conti, mediante un'adesione fraterna prima che tricolore, la «guerra dei sardi» avrebbe assunto le dimensioni antropologiche di una scoperta «rivoluzionaria»⁶, non solo perché i grigio verdi, avendo preso parte ad una lotta ingaggiata per fare più grande l'Italia, si erano assicurati il diritto teorico di governare il rinnovamento, ma in primo luogo perché in essi era attecchita la presa di coscienza di crediti perenni e finalmente esigibili senza pudori⁷.

L'inconscio germogliato in prima linea verrà reso prospero dalla narrativa, dall'esperienza dei combattenti e ad opera dei ceti intellettuali⁸, con l'ambizione di surrogare il «fatalismo» mediante il rinnovamento della «anima sarda»⁹, stuzzicando un turbinio identitario, speculativo e facitore¹⁰, fra patriottismo, sardismo e sardo-fascismo, al quale gli *oristanesi* Paolo Pili e Antonio Putzolu avrebbero fornito idee risolutorie, agendo entrambi con inconciliabile carisma¹¹. All'insieme di memorie e metafore,

¹ G. ALTEA e M. MAGNANI, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del primo '900*, Prefazione di S. NAITZA, Nuoro, 1995, p. 184.

² S. SECHI, *La Sardegna tra guerra e dopoguerra*, in «Il Movimento di liberazione in Italia», A. XIX, n. 88, luglio-settembre 1967, pp. 3-32.

³ *Ibidem*, p. 12 e ss.

⁴ F. ATZENI, *Aspetti del movimento cattolico in Sardegna dallo scioglimento dell'Opera dei Congressi alla fondazione del Partito popolare*, in «Archivio Storico Sardo», Vol. XXXI, 1980, pp. 311-371.

⁵ R. DE FELICE, *Il fenomeno fascista*, in «Storia contemporanea», A. X, n. 4-5, luglio-ottobre 1979, pp. 619-631 e F. PERFETTI, *Il dibattito sul fascismo*, Roma, 1984, p. 20.

⁶ G. FOIS, Introduzione a S. FONTANA, *Battesimo di fuoco*, Prefazione di A. ACCARDO, a cura di E. FRONGIA, Cagliari, 2005, p. XXV e ss.

⁷ G. SOTGIU, *Storia della Sardegna durante il fascismo*, Roma-Bari, 1995, p. 36 e ss.

⁸ M. BRIGAGLIA, *La Sardegna dall'età giolittiana al fascismo*, in AA. VV., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. La Sardegna*, a cura di L. BERLINGUER e A. MATTONE, Torino, 1998, p. 578 e S. BARBAROSSA, *Per una rigenerazione totale dell'isola. Il Partito Sardo d'Azione e la sua ripresa politica e organizzativa (1943-1969)*, Tesi di dottorato, XXXIV Ciclo, Università di Cagliari, Anno accademico 2020-2021, p. 10 e ss.

⁹ N. TANDA, *La comunicazione letteraria*, in AA. VV., *La Provincia di Sassari. Ambiente storia civiltà*, Cinisello Balsamo, 1987, pp. 179-188; G. ALTEA e M. MAGNANI, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del primo '900*, cit., p. 255 e ss.; M. D. PICCIAU, *Tra Sardismo e Fascismo. Arte e identità nelle riviste sarde del Novecento*, Sestu, 2007, p. 79 e *passim* e G. PIRODDA, *L'attività letteraria tra Otto e Novecento*, in AA. VV., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. La Sardegna*, cit., a cura di L. BERLINGUER e A. MATTONE, Torino, 1998, p. 1102 e ss.

¹⁰ Emerge per ecletticità di penna e cultura l'intellettuale oristanese Raimondo Carta Raspi (1893-1965). Vedi G. CONTU, *L'opera di Raimondo Carta Raspi negli anni del Sardo-fascismo*, in AA. VV., *Il sardo-fascismo fra politica, cultura, autonomia. Convegno di studi, Cagliari, 26-27 novembre 1993. Atti*, a cura della FONDAZIONE SARDINIA, Prefazione di S. CUBEDDU, Cagliari, 1995, pp. 217-226; *Id.*, *Raimondo Carta Raspi e gli anni difficili del primo «Nuraghe» (1923-1929)*, in «Quaderni bolotanesi», n. 26, 2000, pp. 13-31.

¹¹ S. MOCCI, *Fascismo, fascismo sardista e Questione sarda*, in «Annali della Facoltà di Scienze politiche dell'Università di Cagliari», Vol. II, p. s., Milano 1979, pp. 435-469; G. SOTGIU, *Storia della Sardegna...*, cit., p. 106 ed I. BIROCCHI, *La questione*

determinate o esasperate dalle ostilità, il fascismo si riferirà perciò volentieri, costruendo le confluente e i consensi¹² che argomenteranno il mito dello Stato nuovo anche grazie ad una comunicazione massiva e perentoria¹³.

Nell'arte popolare, annoterà Remo Branca alla fine del 1927, alligna la nazionalità del popolo:

Su l'anima locale ci curviamo come su chiara trasparenza di sorgente. Qual è la nostra anima? Anzitutto mi pare evidentissimo come l'anima locale non differisca nella sua essenza all'anima universale: usi e costumi svariati, atteggiamenti diversi e caratteristiche esigenze del luogo e del clima, ma sangue e pensieri, aspirazioni e dolori e canti comuni a tutti gli uomini della civiltà. Non vi sono tante umanità quante regioni: chi lo crede è condannato a dissecarsi in effimere espressioni d'arte e di vita. Tutte le arti figurative del resto sono, all'inizio, in rapporto con le visioni regionali da cui lentamente sono maturate. L'arte locale è educazione, è preparazione, è anticamera. Ed in questo senso viene da noi studiata; che se la considerassimo fine a se stessa esauriremmo la nostra vena in sterili formule geometriche e decorative. A Firenze (...) si guarda con simpatia alla Sardegna e si dice che noi riusciremo a prender piede nell'arte d'Italia solo se sapremo procedere attraverso l'anima della regione: fuori da essa per noi c'è solo la morte od una umiliante servitù. Grazia Deledda e Giuseppe Biasi, Bustiano Satta e Francesco Ciusa sono passati per questa via maestra. Io lascio ai miei amici sardi la più lunga meditazione di questo sano principio. Ecco infine il succo di questo mio breve scritto: non possiamo arrestarci all'arte rustica perché in essa l'anima nostra, come vedremo, si esprime in modo incompleto ed unilaterale, ma non dobbiamo trascurarla perché essa costituisce il bozzolo entro cui la larva dell'individualità artistica metterà l'ali¹⁴.

Un polisemico regionalismo riecheggerà nella letteratura¹⁵, nelle arti e nelle relative applicazioni estetiche e formali, nutrendo le ideologizzazioni encomiastiche e i provincialismi del tema etnografico¹⁶. Nel fattuale contesto isolano, mentre stovigliai e figli

si dedicano alla realizzazione di ceramiche d'uso, sempre più in crisi a causa della presenza sul mercato di sostituti industriali più vantaggiosi sotto il profilo economico e funzionale, due sono le tipologie prevalenti di manufatti «artistici», che rispecchiano del resto la coeva produzione nazionale: la mattonella di terracotta dipinta ed invetriata e la piccola plastica di tema rustico. La prima tipologia rimanda naturalmente alla pittura da cavalletto, mentre la modellazione tridimensionale ha maggiori contatti con la scultura. Rispetto alle due arti maggiori, la ceramica, soprattutto praticata secondo queste modalità, conteneva in sé il principio del multiplo, senza che questo assumesse la connotazione negativa della copia. Un disegno poteva essere riportato infinite volte sulla terraglia, arricchito e personalizzato poi mediante l'uso del colore; gli stampi consentivano di replicare i modelli plastici (...) senza che venisse meno l'originalità del manufatto. Il marchio e il processo «alchemico» e mai perfettamente controllabile della cottura degli smalti conferiva una ulteriore (...) autenticità agli oggetti finiti¹⁷.

Artisti maturi o di nuova generazione attingono, si confrontano e rielaborano le potenzialità espressive della ceramica¹⁸, nel quadro dei circoli e delle intraprese che a partire dai primi anni Venti animeranno le creatività sarde, coinvolgendo Oristano¹⁹. La disputa sulla concezione dell'arte attecchirà pertanto anche nell'isola, separando sostenitori e avversari del folclore.

autonomistica dalla fusione perfetta al primo dopoguerra, in AA. VV., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. La Sardegna*, cit., p. 197 e ss.

¹² E. COLLOTTI, *Fascismo, fascismi*, Firenze, 1989, p. 23 e ss.

¹³ E. GENTILE, *Il mito dello Stato nuovo. Dal radicalismo nazionale al fascismo*, Roma-Bari, 2002², p. 57 e passim; D. MARCHESINI, *Città e campagna nello specchio dell'analfabetismo (1921-1951)*, in AA. VV., *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea. II. Una società di massa*, a cura di S. SOLDANI e G. TURI, Bologna, 1993, p. 37 e ss.; P. NEGUE, *Il sindacalismo fascista fra «classe» e «nazione». Origini ideali, aspirazioni e velleità della sinistra fascista nel ventennio*, in AA. VV., *Renzo De Felice. Il lavoro dello storico tra ricerca e didattica*, a cura di G. ALIBERTI e G. PARLATO, Milano, 1999, p. 125 e F. PERFETTI, *Il mito del giovanilismo nel Novecento italiano*, in AA. VV., *Dalla trincea alla piazza. L'irruzione dei giovani nel Novecento*, a cura di M. DE NICOLÒ, Roma, 2011, pp. 25-36.

¹⁴ R. BRANCA, *L'Arte rustica in Sardegna. Arte lieta*, in «Il Nuraghe», A. V, n. 59, 15 novembre -15 dicembre 1928, pp. 1-3.

¹⁵ M. SCHILIRÒ, *Stoccolma, 10 novembre 1927. Il viaggio di Grazia*, in AA. VV., *Atlante della letteratura italiana*, cit., Torino, 2012, pp. 541-545.

¹⁶ C. FUMIAN, *Modernizzazione, tecnocrazia, ruralismo*, in «Italia contemporanea», n. 137, gennaio-dicembre 1979, pp. 3-34; AA. VV., *Antropologia italiana e fascismo. Ripensare la storia degli studi demotnoantropologici*, a cura di F. DIMPFLEMEIER, in «Lares», A. LXXXVII, n. 2-3, maggio-dicembre 2021, passim e S. CAVAZZA, *Nazione, nazionalismo e folclore. Italia e Germania dall'Ottocento a oggi*, Bologna, 2024, passim.

¹⁷ A. CAMARDA, *Plasmare un'isola. Ceramica in Sardegna dal Novecento ad oggi*, Tesi di dottorato, XX Ciclo, Università di Sassari, Anno accademico 2008-2009, pp. 103-104.

¹⁸ G. MURTAS, *Filippo Figari*, Nuoro 1996, p. 172 e A. CORRIGA, in *10 Ceramisti Sardi. Tradizione e creatività*. Catalogo a cura di P. SANNA, in «La Provincia di Sassari», S. d., [1987?], a. IV, n. 1, Introduzione, pp. 27-28.

¹⁹ Sono grato alla Responsabile dell'Archivio Storico Comunale, Antonella Casula, e alle archiviste Rossella Tateo ed Ilaria Urgu per avere assecondato la reperibilità delle fonti municipali che il lettore troverà citate ed indicate nel testo e nell'apparato che lo corredda.

È sufficiente scorrere le pagine de *L'Unione Sarda* del mese di marzo del 1928 e del settimanale che dal dicembre di quest'anno lo accompagnava, il *Lunedì dell'Unione*, per comprendere e valutare gli argomenti avanzati dai due gruppi, le reciproche accuse ed i contrasti talvolta anche personali. Prevalsero, comunque, le scelte che partivano dalle posizioni sardiste e si innestavano nella linea di condotta sostenuta dal Fascismo; si chiedevano - talvolta ottenendole - decisioni mirate in favore dello sviluppo economico ed artistico della Sardegna (...). Nonostante la presenza delle più spiccate personalità (...) alle mostre ed alle varie manifestazioni artistico-culturali, questa aggregazione non poteva superare o nascondere le diverse posizioni, se pure sfumate, riguardo ai rapporti con l'ambiente fascista. Il 2 giugno del 1929 veniva fondata a Cagliari la «Famiglia Artistica Sarda» (...) oggetto, soprattutto da parte della stampa, di polemiche che la consideravano staccata dal momento politico che viveva l'Isola e, in qualche modo, immersa in uno «splendido isolamento», se non in una fronda antifascista. Si prospettava invece, per legare più strettamente al partito il mondo degli artisti, la fondazione del sindacato; così, il 10 novembre, nonostante il numero esiguo di partecipanti, veniva costituito il Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti della Sardegna [e] la «Famiglia Artistica» veniva relegata in secondo piano e, in qualche modo, disattivata²⁰.

In tali frangenti risalta la parabola politica e intellettuale di Paolo Pili, artefice della *fusione* che darà vita al «sardofascismo» e quale promotore di iniziative ben circostanziate²¹. Se è in qualche modo rivelatrice la sensibilità che il seneghese aveva mostrato recandosi a Nuoro, quasi ad adempiere un *pellegrinaggio* intellettuale²², molto altro egli dibatté e implementerà²³, tessendo accordi e strategie anche allo scopo che nell'Isola nascesse una scuola civica delle arti applicate, capace di dirozzare il palinsesto artigiano²⁴. Paolo Pili individuò la sede, l'organico e gli scopi della scuola, finalizzata a tonificare

il senso artistico della gente di Sardegna, far servire l'arte nella applicazione alle più utili cose, dare impulso vigoroso a questo risveglio di attività spirituale che in questo momento domina l'Isola; questo è il compito della nostra scuola di arte applicata in Sardegna. Vogliamo che dalla città di Arborea per lo sforzo degli artisti e dei realizzatori nasca una nuova schiera di artigiani, che (...) diano alla Sardegna che attende la multiforme attività dei suoi figli²⁵.

Ciò che era già stato nelle corde degli amministratori²⁶ ora germoglia. E a tale iniziativa il Comune dà supporto²⁷, essendo sorta in città

una scuola di arte applicata con intendimenti pratici nella quale, mentre troveranno sicuro indirizzo i nostri giovani operai, verrà educato nei giovani stessi il senso del bello per cui spesso vengano risvegliati fervidi ingegni di cui è ricca la nostra Sardegna, i quali, per il modesto ambiente in cui vivono, sono quasi sempre destinati a passare nella vita inosservati²⁸.

Ad avviso dei promotori «una scuola del genere è indiscutibilmente utile» non solo in senso nozionistico, ma in primo luogo per perfezionare la rinascita delle maestranze native. Il 26 febbraio 1926 si delibera la costituzione dell'organico che «per gli effetti dell'anno scolastico 1925-26» annovera i titolari degli insegnamenti di

²⁰ M. L. FRONGIA, *Mario Delitala*, Nuoro, 1999, p. 140-142.

²¹ L. ORTU, *Il «Sardofascismo» nelle carte di Paolo Pili. Contributo per una storia della questione sarda*, in «Archivio Storico Sardo», Vol. XXXVI, 1989, pp. 293-337; ID., *L'onorevole Paolo Pili*, in R. PILI DERIU, *Seneghe. Vita di un antico borgo rurale*, Sassari, 1993, pp. 213-221; ID., *La figura di Paolo Pili ed il Sardofascismo*, in AA. VV., *Il sardo-fascismo fra politica...*, cit., Cagliari, 1995, pp. 101-115; ID., *Per una biografia di Paolo Pili. Gli anni della formazione giovanile*, in AA. VV., *La ricerca come passione. Studi in onore di Lorenzo Del Piano*, a cura di F. ATZENI, Roma 2012, pp. 343-360. Vedi anche L. MARROCU, *Note su agricoltura e pastorizia in Sardegna tra età giolittiana e fascismo (1900-1936)*, in «Italia contemporanea», n. 129, ottobre-dicembre 1977, pp. 7-25.

²² Nel 1911 la circostanza consentì a Paolo Pili (1891-1985) di incontrare Sebastiano Satta (1867-1914) oramai infermo e Francesco Ciusa (1883-1949).

²³ Paolo Pili, appena ventitreenne, veniva eletto (unico esponente di Minoranza) nell'assemblea civica arborense della quale farà parte anche nel secondo semestre del 1926. Ricoprirà il mandato parlamentare dal 1924 al 1929. Direttore del quotidiano «L'Unione Sarda» caldeggiò una rete federale tra «biblioteche popolari», una più grintosa promozione delle produzioni sarda alla Campionaria di Milano ed ebbe parte nella costituzione della Famiglia artistica sarda, esperienza che lusingò tra gli altri lo scultore Francesco Ciusa. Vedi L. ORTU, *La figura di Paolo Pili ed il Sardofascismo*, in AA. VV., *Il sardo-fascismo fra politica...*, cit., Cagliari, 1995, pp. 101-115 e F. CIUSA, *Scorrazzate nel giardino della Famiglia Artistica*, in «L'Unione Sarda», 9 giugno 1929, p. 3.

²⁴ ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI ORISTANO, SEZIONE STORICA (d'ora in poi ASCO-SS), Delibere del Consiglio comunale, Fascicolo n. 796, Delibera n. 267 del 17 ottobre 1925 (Istituzione della Scuola d'Arte Applicata e adozione dello statuto).

²⁵ SCUOLA D'ARTE APPLICATA DI ORISTANO, *Programma*, Oristano, 1925, pp. 2-3. La pubblicazione di circostanza, «manifesto» degli studi e guida dello studente, reca la data 15 ottobre 1925 ed è impreziosita da fregi e illustrazioni di Carmelo Floris (1891-1960).

²⁶ ASCO-SS, Delibere del Consiglio comunale, Fascicolo n. 758, Delibera n. 65 del 2 dicembre 1857 (Esame della proposta, presentata dall'Ingegnere Civico, di voler istituire una scuola di Aritmetica, Geometria e Disegno per muratori, falegnami e fabbri e richiesta di un sussidio e di un locale in prestito).

²⁷ ASCO-SS, Delibera n. 267 del 17 ottobre 1925, cit.

²⁸ *Ibidem*.

prospettiva e teoria delle ombre, anatomia artistica, belle lettere, geografia, francese e scienze²⁹, oltre a un direttore, a un segretario e al personale ausiliario e d'occorrenza³⁰. Alla frequenza sono ammessi i discenti di età non inferiore ai dodici anni purché di ineccepibile condotta³¹.

La scuola scaturisce dall'intesa fra *leadership* sensibili al superamento dello stallo in cui versano in sede locale la produzione, l'istruzione teorico-pratica e l'avviamento al lavoro, nell'ambito della ceramica³² e dell'ebanisteria, nell'arte muraria, dei ferri battuti e dei corami artistici d'ispirazione artigiana³³. Il 21 ottobre 1925 la pagina locale dell'«Unione Sarda» pubblicizza tempestivamente l'iniziativa:

La piccola mentalità nostra che ci fa considerare come supremo lustro per una famiglia aver un discendente impiegato con qualità di scrivano presso un qualunque ufficio del registro o del catasto, ha determinato il sorgere in tutti i piccoli centri di ginnasi e di scuole tecniche che vivono di vita grama e stenta e che ben poco utile arrecano alla regione perché ad esse di solito non vengono assegnati che supplenti di scarso valore o di nessuna pratica i quali preparano molto male gli studenti ai corsi superiori o li scoraggiano e li costringono ad interrompere gli studi sul più bello. Le scuole agrarie, scarse e poco frequentate, sono del pari poco utili, e tanto queste che le prime sono pressoché inaccessibili ai figli degli operai sia per l'enorme dispendio che causa la frequenza di quei corsi, sia perché dopo conseguita una licenza qualunque, è oltremodo difficile trovare un posto che permetta di vivere. D'altra parte se si esclude la scuola industriale di Cagliari e quella mineraria di Iglesias, nessun corso esiste nell'Isola che possa essere veramente e praticamente utile all'artigianato e gli consenta, con sacrifici non eccessivi, di elevare il proprio lavoro al grado di perfezione e di buon gusto che oggi è indispensabile per il collocamento dei prodotti del lavoro, di qualunque genere essi siano. Da ciò deriva l'enorme importanza della Scuola d'Arte Applicata che (...) è sorta recentemente in Oristano, sulle rovine di quella scuola tecnica che, unanime riconoscimento di tutta la cittadinanza arrecava al Comune enorme dispendio con scarsi frutti. Tale scuola ha lo scopo di creare degli operai e dei capi fabbrica che abbiano una notevole preparazione tecnica ed artistica ed allo stesso tempo una certa cultura generale che li metta in grado di avere una propria coscienza ed una propria individualità così da poter seguire lo sviluppo dell'arte applicata all'ornamento (...) e dare ad essa, quando ne abbiamo la forza, un'impronta particolare. A differenza delle scuole consimili - poche per la verità - che sono in continente, e nelle quali è curata solo una parte dell'insegnamento pratico (scuola delle ceramiche a Faenza, dei ferri battuti a Torino, ecc.) quella di Oristano, unica in Italia, è completa perché ha corsi per ceramisti, per decoratori, per operai in ferro battuto ed operai in cuoi. È dotata di impianti (...) fatti in buona parte grazie ad offerte di privati cittadini. Gli allievi, per essere ammessi ai dovranno avere almeno il diploma di licenza elementare. Essi seguiranno dapprima un corso preparatorio di due anni (...) e verranno iniziati gradatamente ai primi elementi d'arte. Questo periodo sarà il più importante ed insieme il più gravoso, sia perché gli insegnamenti saranno per necessità un po' monotoni, sia perché per la sua durata gli allievi dovranno attentamente vagliare la propria versatilità e la propria tendenza per poter in seguito scegliere il corso superiore più loro confacente. Durante il corso speciale che occuperà il terzo anno, gli allievi andranno affinandosi ed evolvendosi, studieranno la storia dell'arte, con particolare riguardo ai tempi moderni, i vari stili, con le differenze e le correlazioni esistenti tra essi ed apprenderanno ad applicare alla pratica le nozioni apprese durante i due anni di corso preparatorio. Alla fine del terzo anno, presteranno gli esami ed otterranno un diploma che consentirà loro, se varranno, di essere assunti presso le più grandi ditte e le migliori officine. Coloro poi che avranno volontà e possibilità potranno frequentare un ulteriore corso di perfezionamento dalla durata di un altro anno (...). Alla fine di quest'ultimo anno potranno ottenere l'abilitazione a dirigere le officine del ramo nel quale si saranno specializzati ed all'insegnamento del disegno nelle pubbliche scuole. Accanto e contemporaneo al corso pratico se ne svolgerà una d'arte pura al quale saranno ammessi quei pochissimi che, al giudizio del direttore della scuola, hanno spiccata e promettente tendenza all'arte: e ne usciranno pittori, scultori, architetti che assai onoreranno la nostra terra (...). Questa, schematicamente, l'ossatura della scuola. Ma bastano questi brevi cenni per farne comprendere l'inestimabile importanza sia nel campo del lavoro sia dal lato artistico e culturale. I nostri operai (...) hanno finora lavorato e prodotto valendosi delle scarse, vaghe e slegate nozioni di tecnica ed d'arte appresa in mal

²⁹ G. ALTEA e M. MAGNANI, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del primo '900*, cit., p. 269. Vedi anche A. CARBONI, *Sulla Scuola d'arte Applicata di Oristano*, in AA. VV., *De Insula. Dall'Ottocento al Contemporaneo*, Catalogo a cura di A. CARBONI e S. M. R. OPPO, Oristano, 2022, pp. 43-47.

³⁰ ASCO-SS, Delibere del Consiglio comunale, Fascicolo n. 796, Delibera n. 53 del 26 febbraio 1926 (Costituzione dell'Organico della Scuola d'Arte applicata). Direttore e segretario scolastico, docenti anch'essi, insegneranno materie teoriche, applicative e di laboratorio.

³¹ SCUOLA D'ARTE APPLICATA DI ORISTANO, *Programma...*, cit., Oristano, 1925, p. 6 ed ASCO-SS, Delibera n. 267 del 17 ottobre 1925, cit. L'anno didattico aveva convenzionale inizio il primo di ottobre e terminava il 31 luglio. Erano ammessi alla scuola i candidati promossi dalla quinta alla sesta classe elementare, in possesso del certificato di passaggio ad una scuola media, di sana e robusta costituzione fisica nonché vaccinati. Al ciclo formativo (teorico e pratico) erano aggregate le sezioni per meccanici e per operai, con i relativi approfondimenti (disegno di macchine; disegno geometrico; applicazioni alla tracciatura) e tirocini, corsi «unici» o «speciali», ivi comprese le nozioni basilari di contabilità commerciale.

³² M. MARINI e M. L. FERRU, *Storia della ceramica in Sardegna. Produzione locale e importazione...*, cit., p. 215.

³³ SCUOLA D'ARTE APPLICATA DI ORISTANO, *Programma*, cit., p. 2.

fornite officine e tramandate di padre in figlio, di capo in operaio (...). Così il loro lavoro è sempre stato povero per quantità e male apprezzato (...). La scuola d'Oristano si assume il compito di ovviare a questi guasti. Poiché essa oltre al creare ottimi operai specializzati, sarà la depositaria e la tutrice di ciò che nella nostra Isola ha connessione diretta o indiretta con l'arte. Gli insegnanti dovranno e sapranno studiare e vagliare tutti gli elementi decorativi ed ornamentali che nelle epoche passate e presenti (...) modesti artefici hanno usato (...) facendo giustizia degli elementi estranei, bastardi che col passare dei secoli si sono insinuati nelle fabbriche e nelle officine. La nostra terra si arricchirà così di pregevolissimi lavori e tutte le case, anche le più modeste, saranno abbellite da un soffio d'arte e di poesia. E grande quantità di lavori, che in breve potranno imporsi ed essere apprezzatissimi, potrà esportare nelle altre terre, sia fabbricandoli qui, sia mandando i propri operai a lavorare fuori (...). Il vantaggio (...) potrà essere risentito da tutti i paesi, anche i minuscoli, anche i più modesti, perché ciascuno potrà avere la propria officina e specializzarsi ed affermarsi in un ramo particolare (...) e tutti potranno vantarsi di avere ottimi stuccatori, decoratori, cementisti. Perciò ogni paese dovrà seguire con passione ed amore lo sviluppo di questa scuola e contribuire con le proprie forze all'incremento di essa in una gara di emulazione, e sarà bene che i comuni, almeno quelli che sono in discrete condizioni di bilancio, istituiscano delle borse per i giovani, per almeno uno dei giovani da loro amministrati, allo scopo di facilitarne la permanenza ad Oristano e la frequenza alla scuola³⁴.

Nell'alveo che assocerà l'impegno deliberativo e pedagogico della municipalità³⁵, l'istituzione diviene una fucina transitoria con talentuosi maestri. Primo fra tutti Francesco Ciusa, le cui frequentazioni alle foci del Tirso risalivano alla primavera del 1911, nell'ambito della libera muratoria³⁶. Dal 1925 in avanti l'artista nuorese trascorre a Oristano un lustro di risultanze³⁷, coerenti al *milieu* dissodato dall'esperienza sardista ed autonomistica. Il *quinquennio* coincide oltretutto con l'avvio di una fase ragguardevole per le arti decorative italiane³⁸. E anche nell'Isola, specialmente sino alla prima metà degli anni Trenta, nella ceramica riecheggerà un *écart* estetico oggettivo. D'altro canto, se i resoconti diffusi dalla stampa nel commentare fiere ed esposizioni avevano assegnato per lo più all'artigianato *maschile* - del mobile e delle terrecotte - il ruolo da protagonista³⁹, l'emergere di personalità di vaglia fra le maestranze femminili completerà lo sbocciare di prodighi magisteri⁴⁰, marcando un *fare* apostrofato in chiave di consenso⁴¹ e con l'autarchica iperbole che, fra l'altro, si sarebbe dimostrata intollerante anche nei confronti del nerboruto sodalizio oristanese, prediletto dal ceto operaio⁴². Artigianato salvifico e «del tempo fascista»⁴³ - si dirà - alla creazione del quale devono concorrere non solo la stampa e le comunità di mestiere⁴⁴, ma anzitutto la scienza⁴⁵, in parallelo alle prerogative dello Stato, del partito e delle relative appendici⁴⁶.

³⁴ LIMA, *La Scuola d'Arte Applicata*, in «L'Unione Sarda», 21 ottobre 1925, p. 3.

³⁵ Alla fine del 1928 l'amministrazione civica di Oristano trasformò i vigenti corsi integrativi in «Regia Scuola di Avviamento». Tra i docenti della scuola figurerà a lungo Giorgio Luigi Pintus (1887-1970). Vedi B. MELONI, *Il «ragazzo più studioso d'Italia»*, in Id., *Oristano. Novecento e dintorni*, Oristano, 2003, pp. 155-157.

³⁶ L. DEL PIANO, *Giacobini e Massoni in Sardegna fra Settecento e Ottocento*, Sassari, 1982, p. 271 e M. PIGNOTTI, *Dall'età crispina alla prima guerra mondiale (1889-1914)*, in AA. VV., *Massoneria e cultura laica in Sardegna dal Settecento ai giorni nostri*, a cura di F. CONTI, Roma, 2014, p. 177.

³⁷ L. ORTU, *Il «Sardofascismo» nelle carte di Paolo Pili. Contributo...*, cit., p. 303. Vedi anche *Francesco Ciusa. Gli anni della Biennali 1907-1928*, Catalogo a cura di G. ALTEA e A. M. MONTALDO, Nuoro, 2007, p. 28 e G. MURTAS, *Le stagioni dei Liberi Muratori nella Valle del Tirso*, Oristano, 2009, p. 225 e ss.

³⁸ P. FRATTANI e U. BADAS, *50 anni di Arte decorativa e Artigianato in Italia. L'Enapi dal 1925 al 1975*, a cura dell'ENTE NAZIONALE ARTIGIANATO E PICCOLE INDUSTRIE, Roma, 1976, pp. 13-15.

³⁹ G. ALTEA, *Questioni di trama. L'intervento degli artisti nella tessitura sarda*, in AA. VV., *Tessuti. Tradizione e innovazione della tessitura in Sardegna*, Nuoro, 2006, p. 385.

⁴⁰ EAD., *La ceramica degli artisti nella Sardegna del primo Novecento*, in AA. VV., *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, Nuoro, 2007, pp. 321-349.

⁴¹ M. TOZZI FONTANA, *Il ruolo delle mostre etnografiche in Italia nella organizzazione del consenso*, in «Italia contemporanea», n. 137, ottobre-dicembre 1979, pp. 97-103.

⁴² Il riferimento è alla Società operaia di mutuo soccorso, fondata a Oristano nel 1886, e ai battaglieri rapporti che essa ebbe con la gerarchia fascista locale. Vedi M. MURRU, *Noi abbiamo fatto la storia. Società Operaia di Mutuo Soccorso. Oristano 1866-1986*, Oristano, 1986, p. 35 e ss.

⁴³ P. GAZZOTTI, *L'artigianato del tempo fascista*, Roma, 1941, p. 189.

⁴⁴ S. SANGUANINI, *I «mezzadri urbani». Il sindacato fascista degli artigiani*, in «Italia contemporanea», n. 165, ottobre-dicembre 1986, pp. 30-52.

⁴⁵ *Il Convegno dei ceramisti*, in *Il XI Corso di storia e di tecnica della ceramica ed il Convegno dei ceramisti e ceramologi italiani*, in «Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza», A. XXVI, nn. 4-5, luglio-ottobre 1938, pp. 93-109.

⁴⁶ A. P. PALLADINI, *Tra Stato e parastato. Le origini e l'avvio dell'Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie tra le due guerre mondiali*, in «Società e storia», n. 141, luglio-settembre 2013, pp. 495-530; EAD., *Riformare o sopprimere l'ENAPI? Un «ente pubblico di settore» nella transizione dal fascismo all'età repubblicana*, in «Itinerari di ricerca storica», A. XXVIII,

I propositi socioeconomici e commerciali legati alla piccola impresa e all'assistenza professionale, all'occupazione e alla manodopera, riguardarono anche la Sardegna⁴⁷, nell'ottica di ampliare localmente l'offerta educativa, per mezzo di corsi e tirocini propedeutici al praticantato. Il dato più eclatante si registra nel corso degli anni Venti, grazie al rinnovamento sperimentale che avvalorava un *mélange* proporzionato alla minuzia di maestri, allievi e manufatti⁴⁸. La scelta di istituire la scuola d'arte applicata poté dunque essere compendiata con cifra retorica, anche in virtù del blasone baricentrico di una città che sembrava destinata a diventare

la capitale dell'arte sarda, degna cioè della sua remota civiltà, dove le arti rustiche del popolo sardo potevano essere raccolte e mostrate, suggeritrici di un artigianato che dovesse conservare tutti i tesori dell'anima locale⁴⁹.

Fin dal nascere l'opzione assume i profili e le primazie (culturali e sindacali) che ne influenzeranno il destino⁵⁰, tenendo fede o trasgredendo abbicci duraturi o modaoli⁵¹. L'integrazione al regime, l'epilogo del sardo-fascismo⁵², la bipolarizzazione fra Cagliari e Sassari influiranno di concerto, ponendo a nudo la debolezza arborese di fronte al decisionismo romano, al potere prefettizio e alle aspirazioni littorie del territorio barbaricino⁵³. Oristano, epicentro ispiratore di innovazioni⁵⁴, cuore velleitario del movimento in voga⁵⁵, è intanto agli onori di cronache e *performance* consequenziali alla scuola⁵⁶. L'occasione è offerta dalla «Mostra d'Arte e Industria», allestita in città per esibire registi coerenti all'arte paesana insieme ad esercizi e lavori più moderni: Ciusa che ne è il «guru» coinvolge Remo Branca nell'iniziava, cooptandolo a buon titolo nell'apposito giurì, ma avendo già in mente eventi ulteriori⁵⁷, preannunciati implicitamente dalla stampa.

La tenace volontà dell'on. Pili e dell'on. Putzolu e la mente pensosa e sognatrice di Francesco Ciusa hanno creato (...) un tipo speciale di scuola, che è una manifestazione originalissima di pensiero pedagogico ed è destinata certamente a dare un vigoroso impulso alla rielaborazione organica di una «vera e sentita» arte regionale. Molta gente non sa rendersi conto del motivo o dei motivi, per cui un tale tipo di scuola siasi creato proprio ad Oristano. Ora non bisogna dimenticare che proprio Oristano è diventata il centro di quella complessa e profonda rinascita spirituale, che, attraverso il movimento combattentistico si adeguò poi alle supreme esigenze di una più vasta rivoluzione, spirituale e politica: il fascismo. Un altro motivo è opportunamente e sobriamente accennato nella breve relazione, che precede i programmi della scuola; ed è motivo extra-politico, un motivo cioè, che si ricollega direttamente con le nobili e vetuste tradizioni artistiche della città d'Arborea, tramandate di generazione in generazione, visibili, oltre che in qualche mirabile saggio di architettura pisano-romana ed aragonese, nei mobili istoriati, nei messali, nei quadri, nei ferri battuti, o nelle argenterie, anche e sopra tutto nelle terrecotte e nelle ceramiche, nei vasellami e nelle anfore; e conservate umilmente e religiosamente vive nel segreto semplice e primitivo di una corporazione di artigiani: *i Figoli* (...). A buon diritto, dunque, Oristano è stata scelta come sede di questa scuola d'arte, come pure ottimo è stato il proposito di chi l'ha ideata e sostenuta, perché il fatto dimostra come realmente e realisticamente sappiano interpretarsi le esigenze della nostra Isola, guardando con giusto criterio al suo avvenire e facendo rivivere il suo passato. La scuola (...) si propone di integrare con indirizzo moderno di nozioni tecniche e con una vera e propria educazione artistica quanto sinora s'è fatto in modo diseguale e frammentario, dando nuovo incremento ai motivi tradizionali e creando un vasto e scelto artigianato,

N. s., n. 1, 2014, pp. 39-65 e C. SCIBILIA, *L'Olimpiade economica. Storia del Comitato nazionale per l'indipendenza economica (1936-1937)*, Prefazione di P. CORNER, Milano, 2015, p. 68, p. 100 e ss.

⁴⁷ *Le vendite dell'Artigianato*, in «L'Unione Sarda», 1 giugno 1929.

⁴⁸ P. FRATTANI e U. BADAS, *50 anni di Arte decorativa...*, cit., p. 9 e ss. e G. ALTEA e M. MAGNANI, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del primo '900*, cit., p. 262 e ss.; p. 271.

⁴⁹ R. BRANCA, *La vita nell'arte di Francesco Ciusa*, Cagliari, 1975, p. 14 e ss.

⁵⁰ In tal senso potrebbe leggersi il provvedimento podestarile per la costituzione di una Commissione comunale di vigilanza sulla scuola. Cfr. *Commissione di vigilanza della Scuola d'Arte*, in «L'Unione Sarda», 7 luglio 1928, p. 4.

⁵¹ G. MURTAS, *Filippo Figari*, cit., p. 111 e ss.

⁵² G. ALTEA e M. MAGNANI, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del primo '900*, cit., p. 289.

⁵³ P. SANNA, *La ricostituzione della provincia di Nuoro: continuità territoriale e innovazione nel rapporto tra potere centrale e articolazioni periferiche dello Stato unitario*, in «Archivio Sardo del movimento operaio, contadino e autonomistico», n. 8-10, dicembre 1977, pp. 235-280 e P. SERGI, *L'istituzione delle 17 «Province del Littorio». Tra consenso forzato e consenso immaginato*, in «Giornale di storia contemporanea», A. XIV, n. 2, giugno-dicembre 2011, pp. 173-203.

⁵⁴ M. B. ANNIS, *La produzione della terracotta nel Campidano tra gli anni Venti e gli anni Ottanta del Novecento*, in AA. VV., *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, cit., p. 151.

⁵⁵ G. ALTEA e M. MAGNANI, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, 2000, p. 15 e ss.

⁵⁶ R. BRANCA, *La vita nell'arte di Francesco Ciusa*, cit., p. 14.

⁵⁷ R. BRANCA, *La vita nell'arte di Francesco Ciusa*, cit., p. 15 e G. ALTEA e M. MAGNANI, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del primo '900*, cit., p. 270 e ss.

capace di irradiare in tutte le parti dell'Isola l'amore ed il gusto per la nostra schietta arte paesana, affermatosi recentemente nelle esposizioni di Cagliari, di Monza e di Parigi (...). Tutto lo spirito di questi programmi è intonato alle particolari condizioni culturali dell'ambiente. In esse, come del resto, nella pratica quotidiana della scuola, non c'è niente di superfluo, di pesante e di burocratico. Un grande artista, come è Ciusa, non poteva, d'altra parte, che compiere un'opera adatta ai bisogni più sentiti della Sardegna ed utilizzare la spontanea cultura che traverso i secoli il popolo, il nostro popolo che non era mai stato a scuole di disegno, popolo analfabeta, ma pur così originale così vergine e duttile, aveva ingenuamente elaborato. Qui è, soprattutto il merito più grande di questa bella iniziativa (...): nell'aver pensato, cioè, una vera scuola di popolo, una «scuola di lavoro» senza meccanica regolamentazione e senza protocollo di ufficio, dove la vita non ristagna, ma dove tutto fibra e fede, cioè volontà. Una «scuola laboratorio», secondo la più schietta tradizione italiana, come la concepì uno dei pensatori più completi nel nostro Risorgimento, Francesco De Sanctis, in cui tutti sono compagni di lavoro, maestro e discepoli, e tutti sono attori, come in un tutto organico, animato dallo stesso spirito; dove, insomma, si «apprende, innanzi tutto, ad essere un uomo». Risorgerà, in tal modo, un'arte eminentemente regionale, tale da imporsi nell'Isola e fuori, come s'è imposta e si impone, per citare qualche esempio, l'arte vasaria di Gubbio, l'arte tessile di Calabria, l'arte statuaria di Caltagirone? Io non lo escludo (...). È compito particolare dei maestri sardi, che lavorano in silenzio e spesso fra disagi, per combattere il triste nostro primato dell'analfabetismo, alimentare questa fiamma. Essi devono sradicare un diffuso pregiudizio contro le nostre più significative e originali tradizioni artistiche. Parlo specialmente della così detta arte rustica o paesana, in gran parte scomparsa oppure oscurata e falsata da infiltrazioni moderne. Ricordino che ogni paese possedeva a dovizia queste belle tradizioni d'arte e che in parte è colpa nostra, se per desiderio di novità, si è falsato anche il gusto del popolo, allontanandolo dalla visione serena di un patrimonio artistico di valore incalcolabile, che nei tappeti di squisita policromia, nei merletti e nei pannelli istoriati, come nella statuaria bozzettistica delle sue terre cotte, nelle arche nuziali, nei ferri battuti, negli intarsi e nelle madie ed in tutti gli oggetti cari del mestiere e della casa, rivelava una semplice e profonda vita spirituale. Ricordino ciò, e non temano di attardarsi troppo dietro le orme del passato e di compiere un'opera di ispirazione regionalista se è vero che nel passato è la ragione profonda della nostra fede più pura⁵⁸.

Le metodologie e le materie dell'istituto arborense⁵⁹ rispecchiano la sensibilità propositiva di Ciusa, direttore della Scuola, del suo collaboratore immediato, Carmelo Floris⁶⁰, e della *équipe* che li affianca nelle arti cosiddette minori⁶¹. Nasce un crogiuolo verace, col quale si confronteranno le generazioni a venire⁶², e nel 1927 il *cenobio* aggregerà il talento indigeno di Carlo Contini, sulle cui attitudini era stata già riposta la fiducia degli amministratori civici⁶³. Contini, assunto come ausiliario alla docenza, rinunciava poco dopo all'incarico⁶⁴, ma terminate le peregrinazioni veneziane farà rientro ad Oristano⁶⁵, svolgendo l'attività artistica e docente che gli darà fama anche grazie ai contrappunti futuri delle proprie argille⁶⁶.

⁵⁸ S. DELEDDA, *La Scuola d'Arte Applicata*, in «L'Unione Sarda», 20 febbraio 1926, p. 2. Il quotidiano in realtà pubblicava una nota apparsa già sul «Bollettino del Provveditorato agli studi della Sardegna».

⁵⁹ Il reparto fittile è dotato di torni elettrici e le discipline impartite nel curriculum sono tornitura meccanica per modelli in gesso, incisione, applicazione e decorazione dei modelli, formatura, laminatura e coloritura, nozioni di tecnica dei colori e degli smalti dell'arte della ceramica. Vedi M. L. FRONGIA, *Giovanni Ciusa Romagna*, Nuoro, 2005, pp. 12-13.

⁶⁰ Carmelo Floris si trasferisce a Oristano per insegnare nella Scuola di arti applicate. Al pittore-docente sarà riconosciuto un assegno annuo complessivo di 10.800 lire. Cfr. S. NAITZA e M. G. SCANO, *Carmelo Floris*, Nuoro, 1992, pp. 20-23; p. 183 e M. MARINO, *Carmelo Floris*, Nuoro, 2004, p. 46.

⁶¹ Del drappello farà parte anche Giovanni Ciusa (1907-1958), dapprima allievo e poi coadiutore *junior* dei suddetti docenti.

⁶² B. CASAGRANDE, *L'Istituto Statale d'Arte di Oristano*, in AA. VV., *Mostra antologica. Istituto Statale d'Arte di Oristano. 25 anni di attività. Monastero del Carmine - aprile 1989*, Catalogo, Cagliari, 1989, pp. 11-13 e Id., *Oristano: dalle botteghe artigiane all'istituzione delle scuole di istruzione artistica*, in AA. VV., *La Ceramica racconta la storia. «La ceramica artistica, d'uso e da costruzione nell'Oristanese dal neolitico ai giorni nostri»*. Atti, a cura dell'ASSOCIAZIONE CULTURALE OSSIDIANA, Oristano, 1995, pp. 341-348.

⁶³ ASCO-SS, Delibere del Consiglio comunale, Fascicolo n. 792, Delibere n. 60 del 27 settembre 1920 (Rigetto della richiesta di sussidio del parrucchiere Giuseppe Contini per il figlio Carlo affinché possa frequentare il Regio istituto di Belle Arti di Roma); n. 61 del 1 ottobre 1920 (Accoglimento della richiesta di sussidio del parrucchiere Giuseppe Contini per il figlio Carlo affinché possa frequentare il Regio istituto di Belle Arti di Roma) e n. 68 del 2 dicembre 1920 (Conferma della concessione di una borsa di studio al sig. Carlo Contini).

⁶⁴ *Carlo Contini. Rosso d'Arborea*, Catalogo a cura di G. SERAFINI, Firenze, 1998, pp. 18-19. Vedi anche ASCO-SS, Delibere del Consiglio comunale, Fascicolo n. 796, Delibera n. 53 del 26 febbraio 1926 (Costituzione dell'Organico della Scuola d'Arte applicata).

⁶⁵ R. PIRAS, *Note storiche e biografiche*, in *Carlo Contini. L'origine è la meta*, Catalogo a cura di G. SERAFINI, Oristano, 2021, p. 168 e *passim*.

⁶⁶ G. SERAFINI, *Carlo Contini. L'isola e il mondo*, Catalogo, Firenze, 2002, pp. 138-139.

La scuola brama insomma di mettere a profitto un patrimonio perpetuato con «metodi primitivi»⁶⁷, ma da additare ai *forestieri* come l'industria «più antica in Oristano»:

Questi lavoratori d'una terra speciale, che ci dà vasi d'ogni genere, anfore, conche, vulgo *brocas* e *brochitas*, col loro fuso antidiluviano, sono ammirabili ne' loro lavori e meritano la pena di una visita nella loro via, che da loro prende nome. È un'industria che ha il suo commercio per tutta la Sardegna, e alle fiere, come alle feste popolari i figli d'Oristano si trovano co' carri allo smercio delle anfore, conche, vasi ecc. di loro creazione⁶⁸.

Tale maestranza

fabbrica (...) il vasellame ordinario e (...) conserva sempre l'antico nome di *congiolargius* (stovigliai). Per avere un'idea di questo metodo tradizionale di lavoro e del tipo di stoviglie, resistentissime al fuoco o adatte per conservare fresche le bevande, [si può] visitare una delle tante botteghe situate in via Figuli, presso la Piazza del Mercato⁶⁹.

Nell'Isola, d'altronde, natali ed albori della ceramica artistica si rivelarono profondamente connessi al carisma poliedrico di Ciusa e alla reputazione delle sue produzioni⁷⁰. Non stupisce perciò che nel 1925 la politica assegni al Maestro barbaricino il timone della pionieristica istituzione. Questi,

sostenuto da valenti pittori (...) oltre a un folto gruppo di artigiani (...), recupera il modello europeo della produzione di oggetti innovativi e tecnologicamente avanzati, attraverso il concorso di arti pure e applicate (...), oggetti - statuine, bassorilievi, bomboniere ispirati al patrimonio iconografico sardo - ottenuti mediante il procedimento della formatura [che] nonostante la realizzazione «seriale» diventano in realtà «pezzi unici», manufatti originali. L'esperienza (...) ebbe una breve durata, nonostante la chiusura avvenuta nel 1929, l'eredità (...) venne raccolta non solo dagli artisti e dagli artigiani che in questa Scuola ricevettero una prima formazione, ma credè i presupposti affinché nel secondo dopo guerra venisse avviata prima una Scuola d'Arte Ceramica (...) e successivamente (...) l'Istituto Statale d'Arte⁷¹.

Nume tutelare di un'arte che l'impronta delle giovani leve sembra instradare verso un «sicuro avvenire»⁷², l'ecclettico scultore è responsabile *ad interim* del settore di punta del plesso che egli orienterà, dandogli risalto.

La questione circa l'atteggiamento della tradizione artigianale si pone (...) anche perché nei documenti relativi alla scuola è frequente il richiamo all'«arte rustica sarda» e non è quindi fuori luogo chiedersi se e fino a che punto si sia tenuto conto della locale tradizione figulina, quale essa si era manifestata nella concretezza dei suoi manufatti. In realtà nelle terrecotte eseguite nella scuola, almeno in quelle più impegnative e importanti, sembra ci fosse ben poco di rustico e di tradizionale, ciò può essere spiegato con il fatto che inizialmente la direzione del laboratorio di ceramica, dove la figura del figolo con l'incarico di capo reparto della ceramica compare solo tra il '27 e il '28, era stata assunta da Ciusa (...) che orientò l'attività della sezione verso la produzione di oggetti «artistici» dello stesso tipo di quelli che lui stesso aveva elaborato ancor prima del suo coinvolgimento (...) e che rivelano un gusto più ricercato e raffinato di quanto sia dato di solito vedere nell'arte popolare. La «sardità» degli oggetti era data dai motivi decorativi di ispirazione isolana rilevati spesso da altre forme di artigianato⁷³.

I cinque percorsi professionalizzanti sono escogitati affianco a un addestramento coinvolgente⁷⁴ e che talora si allargherà con spigliatezza ancillare e parafuturista⁷⁵.

Anche contro il volere del direttore della Scuola d'Arte applicata, che è contrario a qualunque elogio (...) non possiamo tacere l'entusiasmo del pubblico Oristanese verso gli alunni della Scuola per lo spettacolo di varietà eseguitosi ieri. Questi giovani, che sotto la guida del grande artista sardo, compiono nella scuola dei veri miracoli e costituiscono un vivaio magnifico di energie artistiche, hanno trovato il tempo ed il modo di dare prova della versatilità del loro ingegno, improvvisandosi artisti di varietà (...). Basta anzitutto pensare che la messa in scena, era stata preparata sotto la guida di Francesco Ciusa per immaginare quale visione artistica presentassero gli scenari, anche se improvvisati o creati con pochissimi mezzi. È proprio vero come ben diceva il Prof. Giovanni Ciusa [Romagna], il quale insieme con lo zio prepara gli scenari per l'opera di

⁶⁷ *Annuario generale della Sardegna 1925-1926*, a cura di G. M. OGGIANO, Sassari, 1925, p. 137.

⁶⁸ A. MELIS, *Guida storica di Oristano*, Oristano, 1924, p. 85.

⁶⁹ L. V. BERTARELLI, *Guida d'Italia del Touring club italiano. Sardegna*, Milano, 1929, p. 97 e A. COSSU, *Sardegna e Corsica*, Torino, 1926, [Ed. anastatica, Nuoro, 1998, p. 130].

⁷⁰ R. BRANCA, *Arte popolare e artisti d'oggi alla Mostra regionale*, in «Il Nuraghe», A. III, n. 28, 15 maggio-15 giugno 1925, pp. 3-4. Vedi anche *Mostra d'Arte Sarda*, in «L'Unione Sarda», 22 maggio 1921, p. 5.

⁷¹ M. A. MOTZO, *La ceramica, dalla tradizione all'innovazione: il ruolo dell'istruzione artistica a Oristano*, in AA. VV., *Conoscere per Costruire 1961-2011*, a cura dell'ISTITUTO D'ARTE «CARLO CONTINI», Oristano, 2012, p. 21.

⁷² F. FARCI, *Artisti Sardi*, in «Il Nuraghe», A. III, n. 28, 15 maggio-15 giugno 1925, pp. 6-8.

⁷³ B. CASAGRANDE, *L'Istituto Statale d'Arte di Oristano*, cit., p. 344.

⁷⁴ M. E. CIUSA, *Il luogo, il tempo, la forma. Nota biografica su Francesco Ciusa*, in R. BOSSAGLIA, *Francesco Ciusa*, Nuoro, 1990, pp. 27-39.

⁷⁵ Il rinvio sembra lecito, stando al titolo di una *pièce* dilettantistica, allestita e recitata da docenti e allievi della scuola. Cfr. *Una lieta serata d'arte*, in «L'Unione Sarda», 29 marzo 1928, p. 4.

Gavino Gabriel che la Sardegna può dare moltissimo di bello, di originale di nuovo anche in questo campo, tanto che nella Scuola è stato istituito un reparto d'arte scenografica. Ma gli artisti non sono stati inferiori alla finissima preparazione scenica: non facile difatti trovare un interprete di più profondo sentimento dell'allievo Paolo Pettinau, più indiolati di Brundu, Caiazzo e Ciusa, una «divette» più elegante e vivace di Ninetto Orrù, un dicatore più efficace di Fantini, un caratterista più minuscolo ed interessante di Felice Putzolu. Anche l'orchestra ha fatto la sua parte (...). Splendidi, lussuosi ed elegantissimi i vestiti. Lo spettacolo è riuscito così bene che (...) probabilmente in «troupe» improvvisata inizierà un giro nei principali teatri dell'isola. Fra gli altri numeri è molto atteso quello annunziato col titolo di «Folklofollesintesimuscodanzante»⁷⁶.

Una copertura assicurativa viene stipulata a beneficio del personale e degli alunni⁷⁷ e si prevede che i più meritevoli, al termine dell'anno didattico, ricevano un premio o un aggio, proporzionato ai lavori realizzati ed eventualmente smerciabili all'esterno, con finalità di lucro⁷⁸.

A cavallo di lustro, Francesco Ciusa,

con la numerosa famiglia, dal suo matrimonio sono nati sei figli, si trasferisce a Oristano. Qui fonda e dirige la prima scuola statale d'arte della Sardegna, dove chiama a insegnare i migliori giovani artisti sardi del momento, tra i cui i pittori Giovanni Ciusa Romagna e Carmelo Floris. In breve tempo la scuola diventa, in virtù della fervida creatività del suo fondatore, polo d'attrazione per quanti vogliono imparare un mestiere e avere precise cognizioni di gusto. I vari reparti professionali, che vanno dall'ebanisteria, alla decorazione pittorica e stucco, alla scultura modellata, al ferro lavorato, sino alla ceramica, che doveva tradurre in linguaggio moderno motivi e forme della tradizione locale, vengono corredati di macchinari e attrezzature atti alle varie lavorazioni⁷⁹.

In una struttura ben assortita il direttore ottiene ad Oristano un incarico manageriale e l'agognato introito⁸⁰. Agisce in autonomia⁸¹, programmando l'esordio e il consolidamento delle attività mediante macchinari propri⁸². Ciusa, tuttavia, nella «enclave» affidatagli altro ancora sollecita, sperimenta e progetta, implementando gli stilemi che elaborerà a proprio gusto o per assecondare la committenza borghese, non solo di Oristano, legittimando l'istituzionalizzazione dei canoni che susciteranno l'apprezzamento della critica d'arte, lo *scouting* demo antropologico e l'erudizione dei collezionisti⁸³. Sull'esempio di Sassari, Nuoro e anzitutto Cagliari⁸⁴, il «trend» regionalista incoraggerà le amministrazioni locali a commissionare al conduttore e alle maestranze della scuola manufatti di «stile sardo»⁸⁵. Non sappiamo in che misura ciò accadde, quali che fossero le dimensioni o l'ergonomia di un cespite solo di rado esportabile⁸⁶. Ma la circostanza ventilata di accettare mansioni conto terzi⁸⁷ avrebbe comunque potuto rafforzare la vocazione di istruttori e discepoli, dimostratisi capaci di sottoscrivere ordinativi appetitosi⁸⁸, uscendo dall'anonimato⁸⁹.

⁷⁶ *Ibidem*. Vedi inoltre *Visita degli alunni della Scuola d'arte di Oristano*, in «L'Unione Sarda», 30 maggio 1928, p. 4.

⁷⁷ ASCO-SS, Delibere del Consiglio comunale, Fascicolo n. 796, Delibera n. 33 del 18 febbraio 1926 (Stipula di un'assicurazione per il personale e gli alunni della Scuola d'Arte).

⁷⁸ L. ORTU, *Il «Sardofascismo» nelle carte di Paolo Pili. Contributo...*, cit., *Appendice*, p. 336. L'ente autonomo che amministrò la scuola, presieduto in origine da Paolo Pili, dispose la concessione di un contributo in favore dei discendenti figli di operai ovvero orfani di guerra. Si stabilì inoltre che gli elaborati prodotti in officina, pur restando di proprietà della scuola, potessero essere venduti, destinando gli eventuali proventi ai docenti e agli allievi delle sole materie tecniche.

⁷⁹ M. E. CIUSA, *Il luogo, il tempo, la forma...*, cit., p. 35.

⁸⁰ M. MARINI e M. L. FERRU, *Francesco Ciusa: le origini della ceramica d'arte in Sardegna*, cit., p. 27.

⁸¹ A. CAMARDA, *Non più umile e grossolano. Francesco Ciusa e il ferro battuto alla Scuola d'arte applicata di Oristano (1925-29)*, in AA. VV., *Metalli. Storia, linguaggio e innovazione in Sardegna*, Nuoro, 2013, pp. 401-408.

⁸² Francesco Ciusa opera dapprima nei locali adiacenti al proprio studio arborense infine nelle officine e nelle aule, allestite nel cosiddetto «fabbricato delle Missioni». Cfr. M. MARINI e M. L. FERRU, *Francesco Ciusa: le origini della ceramica d'arte in Sardegna*, cit., p. 21 e ss. e M. MARITANO, *Futurismo in Sardegna. L'episodio sardo alla fine degli anni Trenta*, Oristano, p. 14 e ss.; pp. 72-75.

⁸³ G. U. ARATA e G. BIASI, *Arte Sarda*, Milano, 1935, p. 89.

⁸⁴ G. ALTEA e M. MAGNANI, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del primo '900*, cit., p. 122 e ss.; p. 269 e ss.

⁸⁵ G. ALTEA, *Design e identità. La parabola dello stile sardo nell'arredo, 1911-1940*, in AA. VV., *Legni. Storia, cultura e tradizione in Sardegna*, Nuoro, 2012, pp. 387-405.

⁸⁶ G. U. ARATA e G. BIASI, *Arte Sarda*, cit., p. 90.

⁸⁷ B. CASAGRANDE, *L'Istituto Statale d'Arte di Oristano*, cit., p. 344.

⁸⁸ ASCO-SS, Delibere del Consiglio comunale, Fascicolo n. 802, Delibera n. 44 del 7 febbraio 1931 (Liquidazione della spesa per la pavimentazione del Gabinetto del Podestà, della sala delle riunioni e della scalinata di marmo) e n. 100 del 2 maggio 1931 (Sistemazione e restauro della facciata del Palazzo Municipale); Fascicolo n. 803, Delibera n. 154 del 6 ottobre 1934 (Acquisto Quadri per arredamento).

⁸⁹ G. ALTEA e M. MAGNANI, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, cit., p. 254; p. 281.

Oltre che nella modellazione ceramica, nel corame istoriato e nell'ebanisteria⁹⁰, Francesco Ciusa è coinvolto ulteriormente nella fucinatura. Lo dimostra il braciere che su plausibile ispirazione di Davide Cova costituirà l'epicentro del monumento ai caduti di Oristano⁹¹. L'idea di commemorare il Milite ignoto - in modo finalmente meno sobrio⁹² - prenderà forma⁹³ tra vivaci contraddittori, nel clima che avrebbe assunto le circostanziate proporzioni di un *business* vero e proprio⁹⁴. Il progetto definitivo non recherà formalmente né la firma di Ciusa né quella di altri artisti sardi⁹⁵, fomentando anche per ciò pareri impietosi⁹⁶, e *oborto collo* spetterà a Cova stesso rendere compatibile al «tempietto»⁹⁷ la conformazione di una «piazza» dal curioso destino urbanistico, come registrano le fonti d'archivio, da ultimo nell'ottobre 1927, dunque pochi mesi dopo la conclusione del secondo corso della Scuola arborese⁹⁸. Il traguardo didattico è celebrato sulla stampa:

Sono terminati gli esami nella scuola d'Arte applicata diretta dall'artista Francesco Ciusa. Gli esami sono stati presieduti personalmente dal Presidente della scuola onorevole Paolo Pili, il quale (...) si è vivamente compiaciuto per i brillantissimi risultati ottenuti. Dopo lo scrutinio finale vi è stata la distribuzione delle pagelle e l'on. Pili ha distribuito ai migliori alunni del secondo corso, dei premi in danaro, dopo aver pronunziato brevi parole sull'importanza della Scuola e sul miglioramento dell'artigianato Sardo per opera della Scuola medesima. Gli alunni che hanno superato la prova di esame del secondo corso, inizieranno l'anno prossimo il corso speciale di officina e così l'anno venturo gli alunni (...) cominceranno a produrre nelle officine dell'Istituto e i loro prodotti verranno posti in vendita. Noi ci siamo recati a visitare l'Istituto (...) ed abbiamo potuto ammirare i lavori di disegno, di plastica, di incisione eseguiti (...) in perfetto stile e con mano sicura. Un bravo di cuore vada a questi piccoli figli dei nostri operai che la loro intelligenza pongono a servizio della rinascita artistica della Regione, ed un (...) plauso si compiaccia di accogliere da queste colonne il sommo artista che, portando la sua arte a beneficio dei piccoli figli del Popolo, dimostra che non invano per Lui palpito e scrisse il Poeta. A titolo di cronaca comunichiamo i nomi dei promossi: dal 1° o al 2° Corso: Casti Dante, Ciusa Giovanni, Diana Giuseppe, Falchi Gavino, Mastino Emilio, Partis Ignazio, Pintus Giulio, Scema Giuseppe. Dal 2° Corso al Corso Speciale: Ardu Giuseppe, Casu Anacleto, Cauli Luciano, Carrus Francesco, Madeddu Virgilio, Sanna Carlo⁹⁹.

L'anno appresso risulteranno promossi

al 2° Corso (comune): Abis Alberto, Carta Angelo, Carta Antonio, Contini Martino, Demontis Francesco, Fiori Armando, Maffioli Luigi, Manca Giuseppe, Mancosu Mario, Marcello Natalino, Marogna Gino, Marras Angelino, Medda Gustavo, Orrù Giovanni, Pettinau Paolo, Pinna Ferdinando, Salaris Silvio, Sale Elia, Sanna Silvio, Sotgiu Carlo, Tolu Antonio; al 3° Corso (Speciale): Caiazza Lorenzo, Casti Dante, Ciusa Giovanni, Falchi Gavino, Fenu Efisio, Partis Ignazio, Pintus Giulio, Serra Pietro; al 4° Corso (Perfezionamento): Ardu Giuseppe,

⁹⁰ ASCO-SS, Delibere del Consiglio comunale, Fascicolo n. 796, Delibera n. 42 del 22 febbraio 1926 (Nomina del sig. Rafaele Mereu a capo reparto della sezione ebanisti-modellisti della scuola d'arte applicata). Originario di Selargius, Mereu percepirà per contratto un assegno mensile di ottocento lire.

⁹¹ A. CAMARDA, *Non più umile e grossolano...*, cit., p. 402. Quanto appurato da Antonella Camarda ratifica effettivamente che allo scultore nuorese si dovranno gli esiti più originali in questo ramo delle «arti del fuoco», per quanto la progettazione indigena del ferro battuto non resti un appannaggio riservato al solo Ciusa. Del resto le fonti iconografiche rinvierebbero alla seconda metà degli anni Trenta la posa effettiva della pingue e indovinata lanterna.

⁹² Risulta austera l'insegna civica che ricorda le celebrazioni del 4 novembre 1921. La targa storicamente rilevante è visibile all'esterno della antica «Casa della Città» che si affaccia sulla piazza Eleonora.

⁹³ *Monumento ai Caduti in guerra*, in «L'Unione Sarda», 11 gennaio 1923. Devo a Roberto Ripa che ringrazio la consultazione della fonte a stampa.

⁹⁴ A. MONTEVERDE, *Il mito e la memoria. I monumenti alla memoria ai caduti della Grande Guerra in Sardegna*, in AA. VV., *Società, economia e cultura nella Sardegna del Primo Dopoguerra*, a cura di A. MONTEVERDE ed E. BELLÌ, Cagliari, 2004, pp. 163-181.

⁹⁵ MIBACT. SOPRINTENDENZA BELLE ARTI E PAESAGGIO PER LE PROVINCE DI CAGLIARI, ORISTANO, MEDIO CAMPIDANO, CARBONIA-IGLESIAS, OGLIASTRA-I.C.C.D., *Monumento ai Caduti di Oristano. La memoria della Grande Guerra in Sardegna attraverso i Monumenti ai Caduti e le lapidi commemorative*, a cura di R. SALIS e L. SIDDI, Cagliari, 2016, s. i. p., *passim* e M. CONTU, *Il proliferare dei monumenti ai caduti nella terra della Brigata Sassari (1919-1930): i casi dei monumenti di Iglesias e Oristano*, in *Il culto dei caduti della Grande Guerra: Sardegna e Abruzzo*, a cura di A. M. ISASTIA, Roma, 2022, p. 89. L'opera tradurrà localmente l'impiego massivo del travertino bianco, escludendo ogni altra soluzione autoctona, compreso l'uso della terracotta. Peraltro Davide Cova (1891-1947) suggerì che l'incarico fosse assegnato senza preamboli a Francesco Ciusa. Ma l'opzione nuorese, caldeggiata acutamente dall'ingegnere civico, naufragò in modo palese.

⁹⁶ La valutazioni personali, espresse da Davide Cova, resteranno intransigenti dall'inizio alla fine, sia per la mediocrità delle proposte che per l'esito dozzinale dell'opzione adottata. Quanto all'esito del concorso di idee, il sassarese Andrea Usai (1870-1951) si dichiarò vittima di una *combine*, affermando di essere stato escluso dall'incarico pur essendo stato nominato vincitore della selezione in prima battuta. Vedi A. MONTEVERDE, *Il mito e la memoria...*, cit., p. 168.

⁹⁷ S. RUINAS, *Oristano*, «Il Pensiero Nazionale», A. XI, n. 3-4, 1-28 febbraio 1957, pp. 26-27. La nota riproponeva un *reportage* che apparve sul quotidiano «il Resto del Carlino» (12 maggio 1938).

⁹⁸ M. L. PIREDDA, *Il monumento ad Eleonora d'Arborea. Scena, retroscena, indagini e prospettive*, Oristano, 2021, pp. 82-83 e MIBACT, *Monumento ai Caduti...*, cit.

⁹⁹ *Da Oristano. Nella scuola d'arte applicata*, in «L'Unione Sarda», 9 luglio 1927, p. 5.

Casu Anacleto, Carrus Francesco, Cauli Luciano, Fantini [Dino] Francesco, Madeddu Virgilio, Piras Livio. Questi allievi del Corso Speciale sono stati ammessi alla riproduzione nel rispettivo libretto personale dei migliori lavori eseguiti da ciascuno di essi; lavori che avrebbero figurato degnamente nella esposizione della scuola già pronte, se necessita di lavori murari nei locali della scuola stessa non ne avessero consigliato il rinvio alla riapertura del nuovo anno scolastico¹⁰⁰.

Nel prosieguo dell'intervallo arborese il genio di «Santu Predu» plasma l'Anfora sarda¹⁰¹ e lavora al sofferto monumento patrio di Iglesias¹⁰², sperimentando soluzioni laterizie di prammatica e brevettata autarchia¹⁰³. Nell'estate del 1928 però prende avvio la rimodulazione formale della Scuola, in fin dei conti imberbe, segnava malinconico del primordiale itinerario: beni e corredi strumentali, assegnati a suo tempo, di lì a poco saranno dismessi, la *regificazione* resterà di fatto l'anticamera dell'esonero dell'artista barbaricino e la sede e il retaggio identitario si riveleranno insufficienti a far sì che le idee originarie abbiano sicura risonanza nella culla della loro attuazione¹⁰⁴. Ciò che riassume la cronaca giornalistica appare sintomatico e disarmante e quanto programmato e fatto, per «un eventuale avviamento all'arte pura», è rubricato come un nobile tentativo, degno di studio¹⁰⁵. Spetta quindi a Ciusa scendere in campo e chiosare la stagione di un'arte dei «tempi nuovi», profetizzando l'utopia di abbattere cricche ed accademismi in voga:

Si è parlato tanto, tempo addietro, e si è fatto tanto chiasso per la creazione di un'arte fascista facile ad ottenersi, che pareva bastasse una sola statua o un quadro per dare le linee generali a questa nuova Arte oppure proibire la libertà di far male e brutto anche in Arte come nella Vita, proibirla al ricco ed al povero, a chi si fabbrica una villa come a chi si costruisce la più semplice casetta, aiutando l'opinione pubblica a liberarsi dall'errore del brutto necessario che è ignoranza dell'eterna armonia dell'utile onde esce l'assoluto perfetto ch'è dell'arte sola; insomma dare lavoro agli artisti; conforme alla formula civile e politica che il Fascismo poteva far sua, e così via di seguito. Oggi, però, che vi è veramente qualche cosa che si affaccia luminosa nell'orizzonte e che è confortante il fervore con cui il Governo stabilisce le basi fondamentali per la creazione sicura di un'arte fascista, oggi silenzio. Quale la causa di questo mutismo? È facile intuirlo; c'è ancora incompienza, disorientamento. Eppure le direttive che la grande mente scultrice del nostro Duce, che incide profondamente nell'anima del Popolo (...) e fissa con tocchi magistrali anche le linee generali di quello che, dovrà essere in un non lontano avvenire la futura Arte italiana, danno sicuri indizi del nuovo orientamento che tende a valorizzare il lavoro rivestendolo di quella sensibilità tutta nostra che è grazia, colore, armonia e che sarà perciò arte nel più puro significato della parola ed arte ispirata a moralità ed a giustizie fuse nella meravigliosa sintesi della politica mussoliniana. Questo bene ha saputo afferrare S. E. il Ministro Belluzzo, il quale con un nuovo indirizzo scolastico intende coordinare e rinforzare l'insegnamento professionale che è fine a se stesso, ed ha lo scopo di preparare i lavoratori delle officine e dei campi, ed i loro capi; i tecnici e gli impiegati per l'agricoltura, l'industria ed il commercio, tenendo presenti ed assecondando le iniziative di carattere sindacale nel campo dell'istruzione operaia e rurale. E pertanto unificare l'insegnamento postelementare dandogli un carattere prettamente professionale, artistico od industriale, od agrario o commerciale, a seconda delle attività prevalenti nella Provincia o nel Comune, trasformare gradatamente le sezioni degli Istituti Tecnici, in Scuole professionali industriali agrarie o commerciali di grado corrispondente; e ove queste non esistono, abolire quelle sezioni ove le Scuole professionali già funzionano. Questo il programma che dovrebbero intuire i maestri e gli educatori (...), di far nascere la virtù dell'entusiasmo che drizza l'anima feconda alla sublimità creatrice di un'arte nuova, di un'arte che risponda ai tempi nuovi e che solo la Scuola può dare. E allora il programma si legherà in fascio colle Comunità Artigiane; ed allora ecco soddisfatto anche l'artigianato padre, che non potendo (...) sostenere il figlio agli studi classici, era costretto ad allogarlo in una qualche bottega completamente digiuno di congiunzioni artistiche e di educazione di gusto. Questo bene ha saputo afferrare (...) il Ministro Belluzzo, il quale con un nuovo indirizzo scolastico intende coordinare e rinforzare l'insegnamento professionale che è fine a se stesso, ed ha lo scopo di preparare i lavoratori delle officine e dei campi, ed i loro capi; i tecnici e gli impiegati per l'agricoltura, l'industria ed il commercio, tenendo presenti ed assecondando le iniziative di carattere sindacale nel campo dell'istruzione operaia e rurale. E pertanto unificare l'insegnamento postelementare dandogli un carattere prettamente professionale, artistico od industriale, od agrario o commerciale, a seconda delle attività prevalenti nella Provincia o nel Comune, trasformare gradatamente le

¹⁰⁰ *I promossi della Scuola d'arte*, in «L'Unione Sarda», 7 luglio 1928, p. 4.

¹⁰¹ R. P. LADOGANA, *L'anfora sarda*, in *Francesco Ciusa. Gli anni della Biennale 1907-1928, Catalogo*, cit., Nuoro, 2007, pp. 78-79.

¹⁰² R. BRANCA, *Nuove visioni in Iglesias*, in «Annuario del Liceo scientifico pareggiato-Istituto tecnico inferiore comunale della Città di Iglesias», 1930, p. 20. Devo le informazioni alle studiose Paola Pruna e Maria Antonietta Motzo. Le ringrazio entrambe.

¹⁰³ M. E. CIUSA, *Il luogo, il tempo, la forma...*, cit., p. 36.

¹⁰⁴ *Verso la regificazione della Scuola d'Arte*, in «L'Unione Sarda», 25 agosto 1928, p. 4.

¹⁰⁵ *Altra variante sulla Scuola d'arte applicata*, in «L'Unione Sarda», 2 settembre 1928, p. 6.

sezioni degli Istituti Tecnici, in Scuole professionali industriali agrarie o commerciali di grado corrispondente; e ove queste non esistono, abolire quelle sezioni ove le Scuole professionali già funzionano. Ed ecco delinearsi l'artigiano dell'avvenire che in questa Scuole sparse nelle belle regioni d'Italia, ricche di tradizioni artistiche, troverà elementi per continuarle, sviluppandole in superba sintesi a purissima forma d'italianità. Ed ecco anche delinearsi l'artista distinto dal tecnico, poiché la Scuola stessa, nell'insegnamento che perfeziona l'artigiano a questi avrà già fornito tutto il corredo tecnico per poter fare l'arte. Da quest'essere, dotato dalla natura di quelle sensibilità accoppiate e fuse in un potente invincibile amplesso, nascerà meravigliosa potenza creatrice, l'arte. Ecco allora demolite le Accademie di Belle Arti, che non hanno più diritto di sussistere, poiché con un corso di perfezionamento, in seno alla Scuola stessa si otterrà la selezione dell'Artista dall'Artigianato e l'esperienza fatta in proposito conforta questo asserto¹⁰⁶.

Dal novembre 1925, prosegue la nota, era sorta in Sardegna, «per volontà di pochi»,

una scuola d'Arte applicata. Stabiliti i reparti professionali, cioè l'ebanisteria, il ferro battuto, ceramiche, formatura, scultura modellata e scolpita, decorazione pittorica e a stucco, immediatamente si è sentito il bisogno di attrezzare (...) i diversi reparti; l'ebanisteria con la batteria completa delle macchine, per la lavorazione del legno, le ceramiche coi torni elettrici, e al completo l'officina del ferro battuto, ecc. Il programma è stato diviso in quattro anni: due di corso comune, e due di corso specializzato, dei quali l'ultimo è considerato di perfezionamento, soprattutto per gli allievi che hanno scelto arte pura. Alla scuola si accede col certificato di compimento degli studi elementari. Il programma di coltura generale corrisponde a quello del Corso Complementare, oltre a varie altre materie artistiche, materie che vengono alternate con lezioni di officina per le esercitazioni pratiche. Perché i giovani abbiano agio di scegliere tra i vari reparti quello che più si addice alla loro capacità ed attitudine, le due classi vengono divise in un numero di gruppi corrispondente a quello dei Reparti, e ciascuno di essi alterna la frequenza nei diversi Reparti. Nella frequenza del Corso speciale di un anno, che ha lo scopo di preparare i giovani nell'esercizio delle varie Arti applicate (...) l'allievo sceglie e frequenta fra le sezioni, quella a cui le sue attitudini ed anche il giudizio dei professori lo indirizza. Viene in ultimo il Corso di perfezionamento. Tale scuola è arrivata, ora, al suo terzo anno di vita, e gli allievi sono tutti giunti al Corso Speciale, scegliendo (...) e decidendo del proprio avvenire fra l'arte e l'artigianato. Finito l'anno di perfezionamento (...) sarà rilasciato, oltre un diploma, il libretto personale che servirà a dimostrare (...) ciò che realmente il licenziando [ha] fatto e sa fare. Nel libretto è riprodotta la fotografia dell'allievo (...) come pure le fotografie dei migliori disegni e lavori eseguiti (...), scelti e pubblicati a giudizio della Commissione. Il libretto contiene inoltre una relazione sul programma [e] la relazione del Direttore sul profitto ottenuto e le note caratteristiche dell'allievo. Il tentativo (...) riceve ora il maggior conforto e le migliori speranze dell'annunziata riforma (...) relativa alle Scuole Professionali (...). E noi vedremo scaturire da queste nuove direttive la vera Arte fascista, che sola potrà essere data dall'uomo nuovo completamente attrezzato nella sua spiritualità e nelle sue attitudini pratiche, a tutto osare e tutto vincere, anche nel campo dell'Arte¹⁰⁷.

Ma nel frattempo, con l'esaurirsi della parentesi fusionista¹⁰⁸, il controllo egemone sulla cultura resta fuori discussione. Riportati all'ordine populismi barricadieri, come nel caso di Pili, il mosaico si ricomponne, puntellando il verticismo (territoriale e intellettuale) che assegnerà all'influentissimo Antonio Putzolu ulteriore autorevolezza. Schivo, ma colto ed accorto com'è, Putzolu padroneggia tali equilibri¹⁰⁹. Sulla falsariga dell'agenda sardofascista dà vita ad un Ente educativo e culturale¹¹⁰ e alla rivista «Mediterranea»¹¹¹, con l'obiettivo di confutare le argomentazioni concorrenti. Il periodico di afflato autarchico¹¹² propone di conseguenza le mescolanze del *cliché* regionalista, reclamizzando i patrocini della «Bottega d'arte ceramica» - aperta a Cagliari nel 1927 - sull'onda degli esiti (empirici, applicativi, commerciali) di concezione più aggiornata¹¹³.

La materia prima è frequente ed abbondante. Argille di ogni genere sono presenti un po' dappertutto, dal caolino alle terre da follone. L'arte della ceramica doveva essere diffusa in Sardegna fin dall'epoca della civiltà nuragica: in alcuni nuraghi si rinvennero infatti avanzi di ceramica semplice e decorata, vasi brocche

¹⁰⁶ F. CIUSA, *Artisti ed artigiani di Sardegna. Una Scuola d'arte all'aperto*, in «L'Unione Sarda», 30 settembre 1928, p. 2.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ L. MARROCU, *Il ventennio fascista (1923-1943)*, in AA. VV., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. La Sardegna*, cit., p. 653 e ss.

¹⁰⁹ F. ATZENI, *Antonio Putzolu e il Sardofascismo*, in AA. VV., *Il sardo-fascismo fra politica...*, cit., pp. 179-185.

¹¹⁰ AA. VV., *Una splendida realizzazione fascista: l'Ente di cultura e di educazione della Sardegna*, Cagliari, 1928.

¹¹¹ F. ATZENI, *Mediterranea (1927-1935). Politica e cultura in una rivista fascista*, Cagliari, 2005. Compaesano di Pili, Antonio Putzolu (1894-1969) oltre che fondatore fu anche direttore del mensile. Deputato della Camera del Regno per quattro legislature fu sottosegretario dal 1940 al 1943.

¹¹² M. D. PICCIAU, *Arte e identità nella rivista «Mediterranea»*, in «Quaderni bolotanesi», Vol. XXIV, 1998, pp. 19-43.

¹¹³ D. SCANO, *La bottega d'arte ceramica in Cagliari*, in «Mediterranea», n. 11-12, novembre-dicembre 1927, pp. 66-72; A. IMERONI, *Mostra d'arte di Cagliari*, in «Mediterranea», n. 6, giugno 1929, pp. 16-30; S. DELEDDA, *Impressioni e aspetti della Mostra dell'Artigianato di Sassari*, in «Mediterranea», n. 5, maggio 1931, pp. 41-43.

ed altri oggetti (...). Durante la dominazione romana fiorirono le fornaci per laterizi (...) le cui forme vivono ancora nella caratteristica industria artigiana di Oristano. Attualmente l'industria laterizia è rappresentata da un discreto numero di piccole fornaci ove si producono le tradizionali tegole a coppo e da alcune fabbriche importanti, a Sassari, Cagliari ed Oristano. Al 15 ottobre 1927 furono censite in Sardegna 81 fornaci da laterizi con 436 addetti. Non si hanno dati certi sulla produzione, la quale però era in quell'epoca non soltanto scarsa quantitativamente, ma non atta a gareggiare per prodotti con la progredita industria di fuori. Più della metà del consumo locale veniva infatti importata, specialmente da fabbriche toscane. Negli anni successivi il sempre maggiore impiego di materiale laterizio e l'aumentata richiesta per il gran numero di opere in costruzione dettero un impulso decisivo all'industria locale che per non soccombere si svecchiò, si organizzò e migliorò enormemente i suoi prodotti. Oggi si producono in Sardegna laterizi di ogni forma: qualche fabbrica è provvista di filiera per la fabbricazione dei più vari tipi brevettati¹¹⁴.

E se perciò si ritiene prioritario persuadere i privati a dismettere il tufo, meritano plauso non solo le ben rodute fornaci di Sassari, ma anche «la fabbrica Ing. Remo Ferrari & C. di Oristano», attrezzata meccanicamente per sfruttare le argille delle antiche cave di Sili¹¹⁵. Proprietà e azienda assumeranno cariche e commesse pubbliche¹¹⁶, guidando un'attività industriale laterizia e multiforme¹¹⁷. La documentazione in proposito è interessante non solo sotto il profilo storico-topografico, ma anche in raffronto ai destini della *comunità* dei figoli, vessati dalla compera onerosa delle canoniche scorte. Da tempo, infatti, i rivenditori locali, con il pregiudiziale accaparramento dei manufatti, anticipando la liquidità per la compera dei materiali dettavano le condizioni alla debole pattuglia dei tornianti. Il riferimento sindacale e corporativo dei figoli era ovviamente rappresentato dalla sede territoriale della federazione fascista artigiana, ma anche le disposizioni urgenti in tema idraulico e sanitario ebbero effetti sulla *routine* seguita da ceramisti e orciai, tanto è vero che al collegio figulino si imporrà di resettare le cave in agro di San Lazzaro per eludere la mortifera presenza anofelica¹¹⁸.

Rintracciare e sfruttare le crete a costo mite rappresenterà un problema tutt'altro che paradossale per la società discendente dall'antico gremio. Fin dal 1929 il Comune mediò con i privati per far sì che gli artigiani accedessero ai fondi o li acquistassero nelle aree suburbane. Al sodalizio restò tuttavia precluso l'accesso ad un auspicato credito, in grado di non delimitare a monte il listino prezzi di vasi, suppellettili e stoviglie¹¹⁹. Risolto tale nodo gordiano si sarebbe forse potuto interrompere il circolo vizioso ed emancipare economicamente i figulini consoci, spartendo con equità gli oneri e i guadagni di filiera¹²⁰. In fin dei conti perciò il peso politico della *corporazione* si rivelerà in difetto, rispetto alle comprensibili e reiterate attese di una comunione artigiana arzilla, ma indigente¹²¹.

Le modificazioni e gli assetti territoriali manterranno dunque rilevanza, sotto l'aspetto catastale e gestionale¹²². Alla fine degli anni Trenta l'ottimizzazione della rete viaria e degli annessi crocicchi e confini riguardò altresì il fumigante sobborgo arborense sebbene fosse già emersa la brama di sistematizzare le novelle alacrità edilizie. Tale

¹¹⁴ M. MANUNTA, *Materiali da costruzione in Sardegna*, in «Mediterranea», A. VII, n. 10, ottobre 1933, pp. 10-18.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 11.

¹¹⁶ ASCO-SS, Delibere del Consiglio comunale, Fascicolo n. 802, Delibere n. 130 del 24 giugno 1931 (Nomina dei sig.ri Paolo Lugas e Remo Ferrari a membri per la costituzione della Commissione Edilizia) e Verbali della Consulta podestarile, Fascicolo n. 813, Delibera n. 6 del 24 settembre 1938 (Giuramento dei nuovi Consulitori).

¹¹⁷ L'opificio, dando occupazione continua a circa 150 operai, andò acquisendo lotti e terreni di cava, prossimi allo stabilimento, tanto è vero che nel 1934 una transazione fra il Comune e la ditta Ferrari riguarderà il terreno «Aie di Matta», allo scopo di incrementare ulteriormente i beni immobili della manifattura. Cfr. ASCO-SS, Fascicolo n. 2966, 1934. Beni stabili, *passim*.

¹¹⁸ W. TOMASI, *I figoli di Oristano: dal Gremio alla Società della Santissima Trinità*, in AA. VV., *Carte d'argilla. Fonti d'archivio per la storia della ceramica*, COMUNE DI ORISTANO-CENTRO DI DOCUMENTAZIONE SULLA STORIA DELLA CERAMICA «TERRACOTTA», a cura di A. CASULA, Ghilarza, 2020, p. 62 e ss.

¹¹⁹ Dal 14 giugno 1925 i figoli agirono ai sensi di un nuovo regolamento e un decennio dopo il valore complessivo della loro produzione poté essere stimato pari a circa 150.000 lire.

¹²⁰ M. B. ANNIS, *La produzione della terracotta nel Campidano tra gli anni Venti e gli anni Ottanta del Novecento*, in AA. VV., *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, cit., p. 120 e ss.

¹²¹ W. TOMASI, *I figoli di Oristano: dal Gremio alla Società della Santissima Trinità*, cit., p. 64 e *passim*.

¹²² V. MOSSA, *Vicende e storiografia dell'urbanistica in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», Vol. XXXIII, 1982, pp. 279-286.

crescita però si rivelerà episodica¹²³, sia per la carenza (fino all'estate 1939) di un formale strumento normativo¹²⁴ che per la già notevole dilatazione urbana. A metà del Novecento il Comune riassetterà in dettaglio proprietà e diritti della contrada cosiddetta di Rio Pontixeddu¹²⁵, dove resistevano toponimi e tracce di antichi avvallamenti (*ceas*) tutt'altro che residuali¹²⁶. Nel 1948 il menzionato opificio, raro vanto industrialista della città, divenuto «Alquati Ferrari & C.» chiederà di occupare con transitori depositi di terra una porzione della strada comunale «Serra is Castius», allo scopo di approvvigionare con nuove crete il proprio impianto, vocato a produrre non solo un ricco campionario di laterizi, ma anche ceramiche e maioliche d'ispirazione sardesca¹²⁷, proseguendo ad impiegare le performanti argille del Tirso, tornite nei secoli dai figulinai locali¹²⁸.

¹²³ F. MASALA, *Le città sarde nel Ventennio*, in AA. VV., *Le città di fondazione in Sardegna*, a cura di A. LINO, Cagliari, 1998, pp. 178-201.

¹²⁴ ASCO-SS, Verbali della Consulta podestarile, Fascicolo n. 813, Delibere n. 3 *bis* del 22 agosto 1939 (Approvazione del Piano Regolatore edilizio e di ampliamento) e n. 3 *ter* del 22 agosto 1939 (Approvazione del Regolamento edilizio).

¹²⁵ W. TOMASI, *I figoli di Oristano...*, cit., pp. 67-68 e G. MURRU, *Empirie di empori e crete bigie. A proposito di Oristano e dei suoi figoli fra Ottocento e Novecento*, Oristano, 2024, p. 40 e *passim*.

¹²⁶ P. ORTU, *Viaggiando per Oristano. Alla ricerca storica della sua evoluzione urbana*, Oristano, 2005, pp. 12-15 e p. 59. Tali depressioni insalubri saranno riconvertite per colmata, ma ne resterà traccia sul territorio, nei toponimi e nella memoria orale.

¹²⁷ G. MURRU, *Smalti novelli su antiche cotture. Storia e memoria della ceramica di Oristano (1925-1947)*, Oristano, 2024, p. 31 e ss.

¹²⁸ «Panorama di Provincia», n. u., 30 marzo 1950, p. 3. Devo la consultazione alla Biblioteca universitaria di Cagliari che ringrazio. Nel 1950 l'azienda assume la denominazione «E. Alquati & C.». Lo stabilimento, raccordato alla linea ferroviaria statale per fini commerciali, utilizzava anche un'autonoma *decauville*, fornendo all'opificio le argille vergini, cavate meccanicamente negli anfratti prossimi al fiume.