

[2] タヴォラーラの代表作「サルデーニャの人形」(1931-1932)は、木彫の体に布製のサルデーニャの衣装をまとっている。
Tra le opere più famose di Tavolara troviamo le bambole sarde (1931-1932). I corpi in legno intagliato indossano dei costumi sardi realizzati in stoffa.



Dall'artigianato al design:

l'evoluzione della tradizione Sarda

ステファノ・エルコラーニ
Stefano Ercolani

サルデーニャという名前が訴えかけるものは、多くの場合、限られているという印象がある。サルデーニャの精神とは、いわば大陸の中で最も小さく最も古いミニチュア世界であり、ヨーロッパの本質であり、自律した文化のゆりかごである。この小宇宙には、海と風がもたらした外国の知識とサルデーニャ固有の知識が混ざり合っただけでなく、複雑で凝縮された古風な記憶がある。歴史的な積み重ねと様々な文化の影響の混合は革新的な破壊をもものともせず、数千年を重ねたサルデーニャの功利的芸術の傑作として現れた。

20世紀半ば、フランスの考古学者で民族学者のアンドレ・ルロワ＝グーランは、功利主義的でない芸術は存在しないと断言した。近代以前の西洋の視点では、美的要素が、実用的な要素をはじめとする他の要素と組み合わさっている具合に注目した。よって美的な価値は製品の寿命、機能、有用性にあった。

アンジョーニは述べた。「現代の西洋文化で発生した芸術と機能の分断は、芸術と非芸術の定義についての議論を巻き起こし、その中で他の対立が生じた。たとえば芸術と手工芸、芸術家と職人、職人技と芸術的な職人技との間の対立だ。ヴァルター・ベンヤミン等の思想家によって、芸術作品に埋め込まれた反復できない独自性とは複製が不可能な価値であり、連続性とは、より民主的な有用性のためだけにその神聖なアウラが取り除かれたものと考えられていた。こうした美学と実用性、創

造と生産、独創性と連続性の間の対立は、芸術の世界を社会から徹底的に隔てる傾向にある」以前はこの組み合わせしかなかった。文化全体で、技術と技能と善意で作られた物はすべて芸術とみなされていた。古代ギリシャのテクネを思い浮かべてほしい。テクネとは活動を実行する人間技を示し、後にローマ人にはアルスと呼ばれた。¹

数世紀後、サルデーニャの伝統を活かした傑作では、芸術の包括的な方法が見られる。日常生活の視点の美学を強調し、芸術面と機能面という区分を乗り越え、複製した製品に価値を与えることができた。サルデーニャの工芸品は、美しさはオリジナリティと緊密に結びつくと考えられる傾向に反することが証明された。というのも、複製はそれ自体革新的である。既知の要素を新たにつなぐ統合によって創造性が与えられる。さかのぼればヌラーゲ時代の籐のバスケットを含め、すべては常に新たに生まれた。

エウジェニオ・タヴォラーラ [1] は、芸術と職人技、美学と実用性の議論の一部に入る人物だ。彼の記事は1930年代半ばには地方紙や全国紙に掲載され、彼は二重の方法（意味）でサルデーニャの工芸品部門に加わる必要性を支持していた。アルテアは次のように述べた。「『古代の完璧な再提示』を確約し、伝統的な形態と知識の遺産を保護し、そして、現代の芸術家が構想した明確なデザインを用いて様式と図解書を更新した」²

アルテアとマニャーニは次のように述べた。「エウジェニオ・タヴォラーラの取り組みを枠にあて

[3] 「太った牛」(1959)タヴォラーラは素朴なタッチで丸みを帯びた木彫作品を手掛けた。
Bue grasso, 1959. La scultura in legno intagliato, realizzata da Tavolara, rappresenta un bue dalle linee primitiviste.



spesso si ha l'impressione che l'appellativo di isola calzi in maniera restrittiva all'immaginario che si ha della Sardegna. Il suo spirito è più affine a quello di un mondo in miniatura, al più piccolo e antico dei continenti, culla di una delle culture più autentiche e autonome d'Europa. Questo microcosmo possiede una memoria arcaica complessa e compressa, data dalla mescolanza dei saperi autoctoni con quelli stranieri portati dal mare e dal vento. Le stratificazioni storiche e la commistione di diverse influenze culturali emergono nei capolavori d'arte sarda utilitaria, prodotto di ripetizioni plurimillinarie che sembrano non considerare rotture innovative.

Intorno alla metà del secolo scorso, l'archeologo ed etnologo francese André Leroi-Gourhan affermò che non esistesse arte che non fosse utilitaria. Nella visione occidentale premoderna si è constatato come spesso la componente estetica si intrecci con altri fattori, primo fra tutti quello pratico; il valore estetico sta dunque nella vita del prodotto, nella sua funzione e nella sua utilità.

「La scissione tra arte e funzione, avvenuta nella cultura occidentale contemporanea, ha acceso un dibattito per la definizione di ciò che è Arte e ciò che è non-arte, all'interno del quale emergono altre opposizioni, ad esempio quella fra arte o belle arti e artigianato, fra artista e artigiano, fra artigianato e artigianato artistico. La serialità viene considerata da pensatori quali Walter Benjamin un valore incapace di incarnare l'unicità irripetibile dell'opera d'arte, spogliata della sua aura sacrale a unico vantaggio di una fruibilità più democratica. Questo conflitto fra estetica e utilità, creazione e produzione, originalità e serialità, tende a separare drasticamente il mondo dell'arte da quello della società.

Precedentemente, questo binomio era un unicum: in tutte le culture, qualsiasi oggetto realizzato con maestria, abilità e grazia, era considerato arte; basti pensare alla *techne* degli antichi greci, detta poi *ars* dai Romani che indicava la perizia umana nell'eseguire un'attività.¹

[4] 「ツルボランのかご」(1960) 伝統的な編みの技術で作ったポケット構造が注目に値する。
Cesto in asfodelo, 1960. Da notare la peculiare struttura semichiusa realizzata da Tavolara con le tecniche di intreccio tradizionale.



I capolavori tradizionali sardi, a distanza di secoli, consentono di guardare l'arte in modo includente, valorizzando l'estetica nell'ottica del vivere quotidiano, superando la divisione fra dimensione artistica e funzionale, e riuscendo a dare un valore aggiunto alla riproducibilità del prodotto.

I manufatti dell'isola si dimostrano in controtendenza con l'idea che la bellezza sia strettamente legata all'originalità, poiché la ripetizione può essere innovativa in quanto tale. La creatività è data dall'unione di elementi conosciuti tramite nuove connessioni. Tutto nasce sempre come nuovo, anche un cesto di vimini che risale all'età nuragica.

Nel dibattito fra arte e artigianato, estetica e utilità, si inserisce la figura di Eugenio Tavolara [1]: già dalla metà degli anni trenta, in un suo articolo apparso su testate locali e nazionali, aveva sostenuto la necessità di intervenire nel settore dell'artigianato sardo con un duplice approccio: "assicurare l'integrale riproposizione dell'antico", salvaguardando l'eredità di forme e saperi trasmessi dalla tradizione, e insieme a rinnovare stile e iconografie attraverso il ricorso a disegni di artisti di chiara impostazione moderna."²

「Risulta difficile inquadrare o dare una corretta definizione alla figura di Eugenio Tavolara; altrettanto difficile è trovare un filo conduttore che leghi insieme i vari pezzi della sua opera, oggi per lo più dispersi, così variegati: giocattoli in legno e stoffa [2], sculture [3], prodotti d'artigianato [4], arazzi [5], bassorilievi in gesso [6] e cestini [7].

La logica entro cui si può comprendere la figura di Tavolara è quella della bottega, nell'accezione espressa dal Bauhaus, cioè dalla



[1] エウジェニオ・タヴォラーラ(1901-1963)サルデーニャ生まれの彫刻家、陶芸家、イラストレーター、デザイナー。職人技をデザインに変え、サルデーニャの進化の精神を体現した。
Eugenio Tavolara (1901-1963). Scultore, ceramista, illustratore e designer sardo, Tavolara incarna lo spirito di evoluzione che ha trasformato l'artigianato dell'isola in design.

¹ Cfr. G. ANGIONI, *L'estetica dell'utile* in "Arte Sarda", Nuoro, Ilisso Edizioni, 2014, p. 12.

² G. ALTEA, *Il genius loci e il progettista distante. Artisti e laboratori tessili sardi nella Sardegna del secondo Novecento*. in "Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane", Milano, Moshe Tabibnia, 2017, p. 351.

[5] 「つづれ織り」(1960)。水平織機が織りなす模様は現代性を強調しつつ、サルデーニャの織物の幾何学を想起させる。

Arazzo, 1960. Il pattern, realizzato tramite un telaio orizzontale da Tavolara, richiama le geometrie dei tessuti sardi enfatizzandole in chiave moderna.



[6] 石膏レリーフの「ろうそく祭り」(1946-1947)。タヴォラーラはサルデーニャ文化の祭礼を主題としたレリーフを数多く制作した。

I candelieri (1946-1947), bassorilievo in gesso. Molti sono i bassorilievi realizzati da Tavolara che hanno come soggetto i riti della cultura sarda.



はめたり、正確に定義したりするのは難しい。同様に、今日では散逸したさまざまな作品をつなぐ共通点を見つけることも難しい。彼の作品は、木製や布製の玩具 [2]、彫刻 [3]、手工芸品 [4]、タペストリー [5]、石膏レリーフ [6]、バスケット [7]、彫刻を施した角や木と幅広い。

タヴォラーラの論理はバウハウスの工房が表明した内容から理解することができる。すなわち、協働作業の実践に基づき、工芸活動にデザイン手法を適用する。タヴォラーラの姿の本質は、計画と協働という2つの言葉でまとめることが出来る。タヴォラーラにとって、工房の論理の実践とは、手工芸の限界を定めることではなく、逆に、その時代の思想と議論に自分自身を投入することだった。イタリア人がアーツ&クラフト運動の遺産として始まったノヴェチェント (*1920年代の芸術運動)に参加して経験したのは、モンツァピエンナーレ、ミラノトリエンナーレ、ENAPI (国立工芸品産業協会) だった。

タヴォラーラの目的の中心は、造形文化として人気のある芸術的創造の基礎を再発見し、産業の連続性との対比するため職人技を活性化し、芸術

が本来備えている魔法的で宗教的な側面を回復することだった。芸術家のタヴォラーラは工芸部門が経験した深刻な危機につき動かされ、民俗的なセンスが低下した原因は、不愉快で不合理で巨大で、美的でも論理的でもなく、不適切な素材を用いて野蛮にくどく装飾したことだと特定した。タヴォラーラは賢明でバランスの取れた現代性を実践した [8]。合理的に、誠実な素材で、とりわけ完璧な技術で作ったのだ」³

アルテアは述べた。「タヴォラーラが1930年代に取った戦略を踏まえ、ジオ・ポンティ (*建築家、デザイナー) は雑誌『ドムス』にて、1937年のパリ万博に代表される国際的な『挑戦』の視点を提唱した。海外と肩を並べ、競争に打ち勝つモダンなセンスの製品開発の中心を占めたのは『歴史的』製品の『典型的』な特徴だった」⁴

またアルテアは続けた。「この一派の考え方は国立工芸品産業協会 (ENAPI) の主張の中心を成し、サルデーニャ工芸労働研究所 (ISOLA) の目的となった。原材料を配り、トレーニングコースを編

prassi che prevede l'applicazione del metodo progettuale ad una attività di tipo artigianale, fondata sulla pratica del lavoro in collaborazione. L'essenza della sua figura può essere racchiusa in due parole: progettualità e collaborazione. Far propria la logica di bottega non significava per Tavolara chiudersi in un orizzonte limitato e febbrile ma, al contrario, inserirsi nel pensiero e dibattito del suo tempo, partecipando alle correnti del Novecento, a partire dall'eredità dell'Art & Craft, l'esperienza italiana, la Biennale di Monza e Triennale di Milano, nonché dell'istituzione dell'ENAPI (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie). Obiettivo fondamentale di Tavolara è quello di ritrovare nella cultura figurativa popolare i fondamenti stessi della creazione artistica, rivitalizzando l'artigianato allo scopo di contrapporlo alla serialità dell'industria, cercare quindi di recuperare dall'arte quella dimensione magico-religiosa che aveva in origine. L'artista è mosso dalla grave crisi attraversata dal settore dell'artigianato e ne individua la causa del declino nel gusto di ispirazione folkloristica da lui ritenuto stucchevole e irrazionale, mostruosità non solo estetiche ma anche logiche, eseguite con materiali non idonei e decorate in modo barbaramente prolisso. Tavolara invoca una modernità savia ed equilibrata [8], fatta di razionalità, fedeltà ai materiali e soprattutto di una tecnica perfetta.”³

“La strategia attuata da Tavolara negli anni trenta raccoglieva le indicazioni proposte per l'artigianato italiano da Gio Ponti il quale, in vista della 'sfida' internazionale rappresentata dall'Esposizione di Parigi del 1937, aveva caldeggiato congiuntamente, sulla sua rivista 'Domus', lo sviluppo di progetti di gusto attuale in grado di reggere il confronto con la concorrenza straniera e il mantenimento, in alcuni centri, del carattere 'tipico' delle produzioni 'storiche'.”⁴

“Questa scuola di pensiero era centrale nella politica dell'ENAPI e anticipava quello che sarebbe stato lo scopo dell'ISOLA (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano), cioè favorire la collaborazione fra artigiani e artisti dando ai primi i progetti dei secondi, distribuire materiali grezzi, organizzare corsi di formazione e allestire eventi espositivi. A livello nazionale le proposte dell'ENAPI non funzionarono e furono molteplici le critiche. In Sardegna

però la situazione era assai differente, poiché qui il rinnovamento dell'artigianato affondava le radici in una profonda conoscenza del territorio e in un forte senso di coesione culturale. Tavolara e altri artisti locali lavoravano continuamente con artigiani singoli e gruppi [9], instaurando una relazione diretta e quotidiana, in particolare nel settore tessile dove il confronto fra l'artista e le tessitrici era fondamentale.”⁵

In questo periodo, siamo alla fine degli anni trenta e inizio anni quaranta, “entra in crisi il concetto di bottega: l'artista non progetterà più nuove serie di oggetti da realizzare e produrre nell'ambito della propria bottega, ma tenderà progressivamente a identificare il proprio ruolo con quello di designer per l'artigianato”⁶.

Se l'orientamento iniziale impresso agli interventi per il recupero del settore artigianale era stato caratterizzato dal binomio tradi-



[7] フルニダ編み技法と毛糸の刺繍で装飾した伝統的なバスケット。Cestino tradizionale abbellito con la tecnica frunida e inserti in tessuto.

³ Cfr. G. ALTEA, M. MAGNANI, *Introduzione in "Eugenio Tavolara"*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1994, pp. 9-11 e pp. 54-55.

⁴ G. ALTEA, *Il genius loci e il progettista distante. Artisti e laboratori tessili sardi nella Sardegna del secondo Novecento*. in "Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane", Milano, Moshe Tabibnia, 2017, p. 351.

⁵ Cfr. G. ALTEA, *Il genius loci e il progettista distante. Artisti e laboratori tessili sardi nella Sardegna del secondo Novecento*. in "Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane", Milano, Moshe Tabibnia, 2017, pp. 351-352.

⁶ Cfr. G. ALTEA, M. MAGNANI, *Introduzione in "Eugenio Tavolara"*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1994, p. 102.

[8] 伝統的な図像を現代的に再解釈したタヴォラーラの織物。模様は個人的なだが、サルデーニャの扇型の様式にも基づいている。

In questo tappeto Tavolara ha reinterpretato l'iconografia tradizionale in chiave moderna: le figure stilizzate hanno dei connotati personali ma comunque riconducibili al ventaglio stilistico sardo.



成し、展示会を企画し、職人に芸術家のプロジェクトを提供して、職人と芸術家との協働を期待した。こうした提案はイタリアの国内全体では機能せず、多くの批判を招いた。しかし全くサルデーニャの状況は違った。深い知識と一貫した文化的な感覚に根差して職人技が刷新された。タヴォラーラや他の地元の芸術家たちは、個々の職人やグループと継続的に協働し [9]、直接、日常的な関係を確立した。特に織物の分野では芸術家と織物職人との腕比べが基本であった。⁵

1930年代の終わりと1940代の初めの時期、『工房』という概念は危機に直面していた。芸術家もはや自分の分野では新たなシリーズを制作せず、次第に工芸品における『デザイナー』に自分の役割を見出していった⁶

当初の方針が、工芸分野の回復のため、伝統と

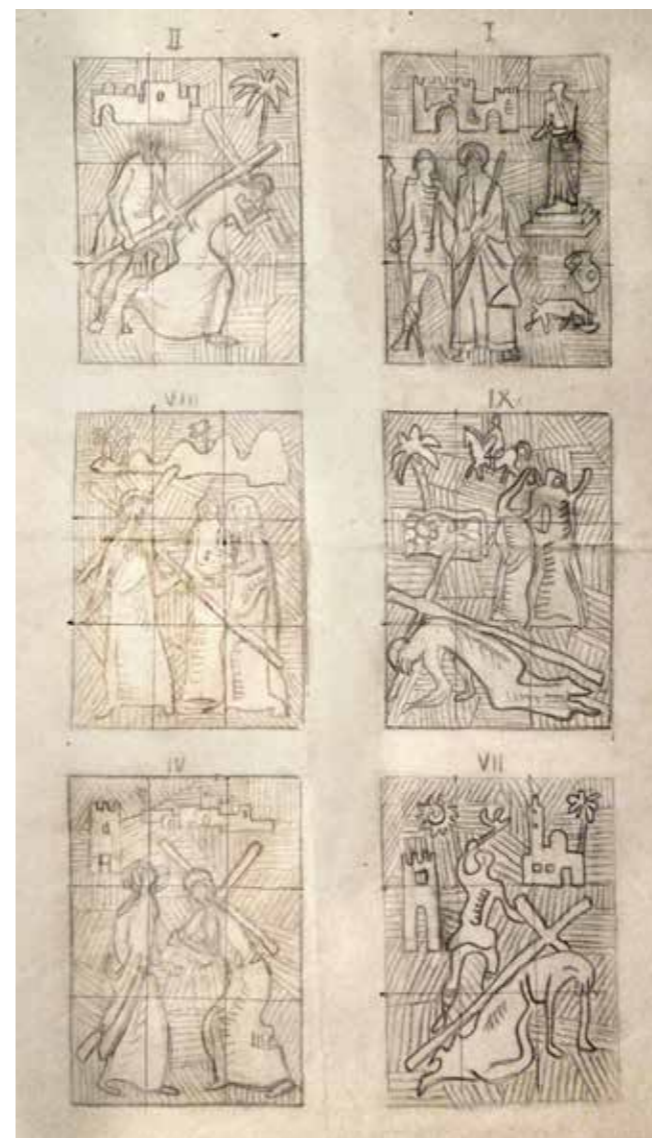
[9] タヴォラーラがデザインし、職人のバスクワレ・ティロッカが木彫を施した木箱。Cassapanca realizzata in collaborazione tra il designer Eugenio Tavolara e l'artigiano intagliatore Pasquale Tilocca.



現代を組み合わせることで介入することだったとすれば、今やその目的は「伝統の刷新」になった。それは絨毯や伝統的な織物の生産に最初に反映された。

「タヴォラーラは徐々に工夫を重ね、それらを新しい文脈に置き換えた。古代の遺物の装飾的なモチーフを引用し、写真のコラージュやデッサン [10] で新しい文脈に置き換えた。リズムやプロポーション、要素の組み合わせや異なる抑揚の構成に従って装飾の密度を減らし、現代的な家具に求められる様式に合わせた。実際にはタヴォラーラという芸術家の取り組みの結果であったが、この手順によって、典型的な風合いを強調し、維持する工芸生産の継続性が保証された。(中略) これらの製品にはタヴォラーラの名前や、工芸労働研究所で協力した他の芸術家の名前は記されなかった。(中略) サルデーニャではデザイナーの貢献を強調しなかった。何千年にもわたり、工芸品を自律的に創造することを強調したかったからだ。そこで工芸労働研究所の製品として工芸品を宣伝した。つまり、古代から地元で伝わった伝統の結果であり、デザイナーと職人が相互に取り組んだ結果とはしなかった。しかし、デザイナーの姿が消えると、それぞれの個性があった織工も同様に消えた」⁷

芸術家達と職人達との協働によって、生産の実際の改修と、今では耐え難い「サルデーニャ様式」の克服が可能となった。刷新とは、民俗の伝統を否定することではなく、古代と伝統の完全な融合を作り出すことだと芸術家タヴォラーラは気づいた。



[10] タヴォラーラがデザインした「十字架の道」のスケッチ6枚。1938年に彫刻家のバスクワレ・ティロッカと制作した14枚組の木彫レリーフはカルボニアのサン・ボンツィアーノ教会に現在も展示されている。

Bozzetti per la realizzazione di sei dei quattordici bassorilievi della Via Crucis (1938). I pannelli in legno, realizzati sul disegno di Tavolara, sono stati scolpiti da Pasquale Tilocca e sono tutt'ora esposti nella chiesa di San Ponziano a Carbonia (SU).

zionale moderno, si puntava ora al “rinnovamento della tradizione”. Se ne ha un primo riflesso nella produzione di tappeti e della tessitura tradizionale.

“Tavolara procedeva alla loro graduale rielaborazione: dopo aver prelevato i motivi decorativi di manufatti antichi, l'artista li trasportava in un nuovo contesto per mezzo di collage fotografici e di disegni [10], seguendo ritmi, proporzioni, combinazioni di elementi e cadenze compositive diverse, riducendo la densità degli ornati per renderli meglio compatibili con le linee essenziali dell'arredo moderno. Questo procedimento garantiva un senso di continuità alla produzione che, pur essendo di fatto l'esito del progetto di un artista, conservava un accentuato sapore di tipicità. [...]

I manufatti non erano proposti con il suo nome o con i nomi di altri artisti che collaboravano con l'ISOLA. [...] L'ente sardo non dava risalto all'apporto del progettista perché l'intento era quello di enfatizzare l'autonomia creativa di un artigianato che si voleva mutato nei millenni. Gli oggetti di artigianato erano pubblicizzati come prodotti ISOLA, vale a dire come frutto di un'antica tradizione dalla netta impronta locale, e non come esito di un processo di interazione fra designer e artigiano. Tuttavia, se il progettista scompariva, lo stesso accadeva alle tessitrici intese nella loro individualità.”⁷

La collaborazione fra artisti e artigiani ha permesso un effettivo rinnovamento della produzione e il superamento dell'ormai intollerabile “stile sardo”, ricordando all'artista che svecchiarsi non vuol dire rinnegare la tradizione folkloristica, ma significa realizzare una perfetta saldatura fra l'antico e il moderno.

⁷ G. ALTEA, *Il genius loci e il progettista distante. Artisti e laboratori tessili sardi nella Sardegna del secondo Novecento*. in “*Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane*”, Milano, Moshe Tabibnia, 2017, p.353.