

mmc

**mondo
contemporaneo**

RIVISTA DI STORIA

FRANCOANGELI

Direzione

Giuseppe Conti, Luigi Goglia, Renato Moro, Mario Toscano

Consiglio scientifico

Elena Aga Rossi (Università de L'Aquila), Casey Blake (Columbia University New York), H. James Burgwyn (West Chester University of Pennsylvania), Alberto Cavaglion (Università di Firenze), Marina Cattaruzza (Universität Bern), Pietro Cavallo (Università di Salerno), Uoldelul Chelati Dirar (Università di Macerata), François Cochet (Université de Metz), Simona Colarizi (Sapienza Università di Roma), Giuliana Di Febo (Università Roma Tre), Anna Foa (Sapienza Università di Roma), Pasquale Iaccio (Università di Napoli Federico II), Oliver Janz (Freie Universität Berlin), Santos Juliá Díaz (Universidad Nacional de Educación a Distancia Madrid), Lutz Klinkhammer (Deutsches Historisches Institut in Rom), Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Fortunato Minniti (Università Roma Tre), Carme Molinero (Universitat Autònoma de Barcelona), Leopoldo Nuti (Università Roma Tre), Giovanni Sabbatucci (Sapienza Università di Roma), Maurizio Serra (Libera università internazionale degli studi sociali LUISS-Guido Carli Roma), Francesca Sofia (Università di Bologna), Alessandra Staderini (Università di Firenze), Bruno Tobia (Sapienza Università di Roma), Luciano Zani (Sapienza Università di Roma), Vladislav M. Zubok (Temple University Philadelphia)

Redazione

Anna Scarantino (coordinatrice), Andrea Argenio, Stefania Bartoloni, Giovanni Mario Ceci, Alessandro Volterra, Maurizio Zinni

Direzione e redazione

FrancoAngeli srl, via Savoia 80, 00198 Roma. Tel. 06.8414425 – Fax: 06.8542389
E-mail: mondocontemporaneo@yahoo.it

Coloro che desiderano inviare lavori da sottoporre alla Redazione per la pubblicazione sono pregati di tener conto delle norme redazionali riportate sul sito dell'Editore.

Ogni articolo sarà sottoposto a revisione critica con referaggio anonimo "double blind".

Grafica della copertina: Elena Pellegrini

Amministrazione, distribuzione, abbonamenti: viale Monza 106 – 20127 Milano – tel. 02.28.37.141; fax 02.26.14.1958; e-mail: riviste@francoangeli.it

Abbonamenti

Per conoscere il canone d'abbonamento corrente, consultare il nostro sito (www.francoangeli.it), cliccando sul bottone "Riviste", oppure telefonare al nostro Ufficio Riviste (02-2837141) o, ancora, inviare una e-mail (riviste@francoangeli.it) indicando chiaramente il nome della rivista. Il pagamento potrà essere effettuato tramite assegno bancario, bonifico bancario, versamento su conto corrente, o con carta di credito. *L'abbonamento verrà attivato non appena giunta la notifica dell'avvenuto pagamento del canone.*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore. Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun fascicolo dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali (www.clearedi.org); e-mail autorizzazioni@clearedi.org).

In caso di copia digitale, l'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 762 del 3 novembre 2004 – Direttore responsabile dr. Stefano Angeli – Quadrimestrale – Poste Italiane Spa – Sped. in Abb. Post. – D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, DCB Milano – Contiene meno del 45% di pubblicità – Copyright © 2013 by FrancoAngeli s.r.l. – Stampa: Digital Print Service srl – sede legale: via dell'Annunciata 27, 20121 Milano; sedi operative: via Torricelli 9, 20090 Segrate (MI) e via Merano 18, 20127 Milano

III Quadrimestre – Finito di stampare nel marzo 2013



Sommario n.3-2012

Saggi

Stefano Pisu

Luce in periferia: rappresentazioni della Sardegna negli audiovisivi del fascismo

5

Filippo Triola

Il riavvicinamento dell'Italia alla Germania tra il 1945 e il 1949

31

Laura Ciglioni

L'Italia del miracolo economico e la stampa statunitense

81

Note

Antonello Venturi

Risorgimento e Regno d'Italia nella storiografia russa tra fine Ottocento e primo Novecento: N.I. Kareev e E.V. Tarle

129

Giacomo Saban

I trattati di pace della prima guerra mondiale, il problema della cittadinanza e le leggi razziali fasciste

149

Mariella Di Maio

A ciascuno il suo Camus. Riflessioni sull'Ordre libertaire di Michel Onfray

161

LUCE IN PERIFERIA: RAPPRESENTAZIONI
 DELLA SARDEGNA NEGLI AUDIOVISIVI DEL FASCISMO

Stefano Pisu*

Recensioni

Carlotta Ferrara degli Uberti, Fare gli ebrei italiani. Autorappresentazioni di una minoranza (1861-1918) (Monica Miniati)	169
Enrico Sturani, Italia! Sveglia! Uno stivale di cartoline. Tutti i simboli della nostra patria; Id., "Un saluto da Tripoli italiana". Le cartoline della guerra di Libia 1911-1912; Id., La cultura delle quisquillie. Un cartolinaro al minbencula (Luigi Goglia)	177
Julio de la Cueva, Feliciano Montero (editor), Izquierda obrera y religión en España (1900-1939) (Joseba Louzao Villar)	180
Monica Cioli, Il fascismo e la "sua" arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento (Mariuccia Salvati)	183
Paolo Fonzi, La moneta nel grande spazio. Il progetto nazionalsocialista di integrazione monetaria europea 1939-1945 (Alessio Gagliardi)	188
Marco Gervasoni, Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni (Giacomo Santucci)	192
Sommari/Abstracts	197
Indice dell'annata	203

L'interesse della storiografia per il modo in cui si è declinato il rapporto fra centro e periferia durante il fascismo – intensificatosi fra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, ed ancora oggi vivo¹ – spinge ad indagare un aspetto fondamentale di quella dinamica, quale quello delle rappresentazioni e, nel caso specifico, di quelle audiovisive. Queste ultime svolgono un ruolo importante nelle interazioni fra centro e periferia nel momento in cui assumono il compito di negoziarne le macrorelazioni di conoscenza, di stabilire legami di riconoscibilità e visibilità: in altri termini di fungere da medium². All'interno della fabbrica del consenso³ costruita dal fascismo le rappresentazioni cinematografiche sono state fra le più fruite dalle masse, sia che esse vengano catalogate come prodotto dei media⁴, sia che vengano considerate oggetto di consumo spettacolare⁵. Il cinema, in particolare quello cosiddetto di informazione (documentari e cinegiornali), è stato anche uno degli strumenti con cui il potere ha sviluppato un discorso di rappresentazione del-

* Università degli studi di Cagliari. stefanopisu@yandex.ru

¹ Una panoramica bibliografica esaustiva dei lavori sulla dimensione locale del fascismo e sui rapporti con gli organi centrali si trova in A. Bitti, "Il fascismo nella provincia operosa: politica, economia e società nella provincia di Terni (1926-1943)", *Officina della storia*, 7, 2011, reperibile in <http://www.officinadellastoria.info>. A testimoniare l'interesse sempre vivo per l'argomento si trova anche il convegno *Il fascismo in periferia. Articolazione e gestione del potere fra centro e periferia*, tenutosi a Firenze il 24-26 novembre 2011. Per una visione anche extranazionale del rapporto centro/periferia in riferimento al fascismo e non solo si vedano P. Capuzzo, C. Giorgi (a cura di), *Centro e periferia come categorie storiografiche. Esperienze di ricerca in Italia, Spagna e Portogallo*, Carocci, Roma, 2009 e *Fascismi periferici. Nuove ricerche. L'Annale Irsifar*, FrancoAngeli, Milano, 2010.

² Sul ruolo mediale del cinema nel XX secolo si veda F. Casetti, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005, pp. 32-33.

³ Cfr. Ph.V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari, 1975.

⁴ Cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 73 (I ed. Vallecchi, Firenze, 1979).

⁵ Cfr. P. Cavallo, *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Liguori, Napoli, 2009, pp. 25-28.

la periferia e di autorappresentazione verso la periferia, affinché quest'ultima potesse accettarlo⁶. Col conforto della crescente attenzione per il documentario ed il cinegiornale come «campo d'investigazione per gli storici»⁷, risulta quindi interessante riflettere su come il medium cinematografico d'informazione, manifestatosi durante il fascismo⁸ nell'attività dell'Istituto nazionale Luce⁹, abbia narrato una realtà periferica come la Sardegna e, così facendo, si sia nel contempo autorappresentato¹⁰.

⁶ La storiografia ha sottolineato tuttavia anche una serie di ostacoli alla realizzazione dell'ideale diffusione dei filmati Luce per tutta l'Italia, quali le resistenze di una parte degli esercenti e le difficoltà di raggiungere il territorio nazionale in modo capillare ed efficace. Cfr. G. Bernagozzi, *Il mito dell'immagine*, Clueb, Bologna, 1983, p. 12; P. Cavallo, *Viva l'Italia*, cit., pp. 28-29; V. De Grazia, *The Culture of Consent. Mass Organizing in Fascist Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, trad. it. *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Laterza, Roma-Bari, 1981, p. 185.

⁷ Cfr. P. Sorlin, "Il documentario, campo d'investigazione per gli storici", in P. Iaccio (a cura di), *La storia sullo schermo. Il Novecento*, Pellegrini, Cosenza, 2004, pp. 123-131. Si veda inoltre P. Iaccio, *Cinema e storia. Percorsi e immagini*, Liguori, Napoli, 2008, pp. 57-102. Sullo statuto ambiguo del film documentario come fonte per la ricerca storica si veda anche P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher Editore, Torino, 1991, pp. 80-93. Frescani ha evidenziato un doppio ritardo della contemporaneistica italiana rispetto al cinema informativo: in generale nell'interessarsi agli audiovisivi come fonte e strumento di analisi del Novecento, ed in particolare nell'affrontare i documentari e le attualità, rispetto ai film a soggetto. Cfr. E. Frescani, "Sperimentazione o documento? Il dibattito sul film documentario in Italia negli anni Trenta", in P. Cavallo, L. Goglia, P. Iaccio (a cura di), *Cinema a passo romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori, Napoli, 2011, p. 221. Fra gli studi inerenti agli anni del fascismo si vedano: I. Perniola, "Documentari fuori regime", in O. Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1934-1939*, vol. V, Marsilio, Venezia, 2006, pp. 372-380. A. Scicolone, "Immagini a confronto: cinegiornali Luce e Pathé-Journaux raccontano la guerra di Spagna", in F. Anania, P. Melograni (a cura di), *L'Istituto Luce nel regime fascista. Un confronto tra le cinematografie europee*, Istituto Luce, Roma, 2006, pp. 81-108; G. Pettina, *Architettura e propaganda fascista nei filmati dell'Istituto Luce*, Testo & immagine, Torino, 2004; S. Rinaldi, "I cinegiornali Luce e la 'non belligeranza'", in M. Argentieri (a cura di), *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Bulzoni, Roma, 1995, pp. 19-133.

⁸ L'arco cronologico in esame copre un periodo che va dalla metà degli anni Venti (i primi documentari Luce vennero realizzati nel 1925 ed i primi cinegiornali nel 1927) fino al 1943, con la caduta del fascismo ed il trasferimento dell'Istituto a Venezia in seguito alla costituzione della Repubblica sociale italiana.

⁹ Per una ricostruzione puntuale delle origini e dell'attività del Luce si vedano E.G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2000; M. Argentieri, (a cura di), *Schermi di guerra*, cit. Sullo specifico genere documentario in Italia durante il fascismo si veda M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 59-95. Per un censimento del patrimonio documentario dell'Istituto si veda M. Pizzo, G. D'Autilia (a cura di), *Fonti d'Archivio per la storia del Luce, 1925-1945*, Istituto Luce, Roma, 2004.

¹⁰ Per uno studio dalla analoga impostazione territoriale si veda A. Liguori, "Il mito di Littoria attraverso le immagini dell'Istituto Luce", *Storia e futuro*, 10, 2006, consultabile in http://www.storiaefuturo.com/it/numero_10/articoli/1_littoria-immagini-istituto-luce~145.html

1. *Fedeli alla terra e al cielo: Sardegna arca(d)ica*

Come ha giustamente sottolineato Gianni Olla, tradizione e modernità sono le due linee narrative principali che il discorso audiovisivo in epoca fascista sulla Sardegna porta avanti premendo in certi momenti sull'uno, in certi momenti sull'altro, molto spesso presentandoli entrambi¹¹. Si riscontra infatti nella produzione documentaria e di cinegiornali riguardanti l'isola¹² una continua tensione fra la rappresentazione di una Sardegna tradizionale, se non arcaica, ferma nel tempo, in cui il presente sembra inevitabilmente fare rima con il passato ed invece l'immagine di un'isola più dinamica, che si trasforma o meglio che viene trasformata e proiettata nella modernità dall'intervento del regime. Sono due visioni difficilmente separabili in modo netto perché spesso interdipendenti. Di certo sono identificabili delle tendenze – un cinegiornale sulle città di fondazione è in primo luogo una testimonianza esibita di modernità, così come la ripresa della processione di S. Efisio lo è della tradizione – ma sovente i due temi sono compresenti nelle immagini e nei commenti scritti (cartelli) e parlati (voce *off*). Focalizzandoci in particolare sulla categoria della tradizione, con cui si può interpretare in parte la rappresentazione della Sardegna nei filmati Luce, emergono poi ulteriori distinzioni su come tale categoria si traduca nei testi visivi ed audiovisivi. In particolare il concetto di tradizione così come viene riportato nei filmati Luce è declinabile almeno in tre modi differenti: tradizione come folklore e vita rurale; tradizione come piccola economia locale con forte presenza femminile; tradizione come arretratezza.

L'immagine folclorica ed agropastorale della Sardegna è nella rappresentazione dei filmati Luce quella con maggiore visibilità. È una tipologia di

¹¹ Cfr. G. Olla, *Dai Lumières a Sonétaula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cucc, Cagliari, 2008, pp. 33-47. In realtà la compresenza dell'immaginario di un'«isola selvaggia» e di «una sorta di apertura di credito verso la "modernizzazione"» è riscontrabile sin dalle origini delle riprese cinematografiche della Sardegna. *Ibid.*, pp. 15-20.

¹² Sono una settantina i filmati Luce dedicati alla Sardegna o in cui comunque l'isola viene almeno citata visivamente. Essi si compongono di documentari (sette) e servizi di cinegiornale (i restanti, di cui due lunghi). I filmati visionati ed analizzati sono stati reperiti in diverse sedi: sul sito dell'archivio Luce (www.archivioluce.com); nella stessa sede dell'Archivio storico Luce presso Cinecittà Luce a Roma (dove sono stati visionati alcuni fra i materiali non consultabili on line, mentre un'altra parte – sei filmati – è andata perduta sebbene risulti catalogata); sul sito della Sardegna digital library della Regione autonoma della Sardegna (www.sardegna.digitallibrary.it). Un'altra fonte importante sono stati i filmati presenti nella collana di dvd *Sardegna del '900. Memorie di un secolo. I filmati dell'Istituto Luce*, Carlo Delfino Editore. Sono stati inoltre visionati alcuni filmati conservati presso l'archivio della Cineteca sarda – Società Umanitaria di Cagliari. Nel presente contributo, se non specificato, la classificazione dei filmati è quella presente sul sito dell'archivio Luce.

immagine tradizionale che pare connotarsi positivamente, come sintesi di antico e di esotico. Il folclore – uomini, ma soprattutto donne, in costume tipico, processioni religiose, feste locali, danze tradizionali – attrae fortemente l'occhio dell'istanza narrante¹³, vista la frequenza con cui vengono ripresi e la varietà di situazioni in cui si incontrano questi elementi. I filmati in cui è accentuata questa visione sono collocabili fra la seconda metà degli anni Venti ed i primi anni Trenta e si distinguono per una certa omogeneità anche nell'assenza di una propaganda fascista esplicita¹⁴. Essi mostrano un'isola in cui il tempo pare essersi fermato e dove lo spazio, e chi lo abita, sembra non essersi evoluto. L'arcaismo è un tratto peculiare che ne definisce l'orizzonte visivo: le persone riprese, in particolar modo le donne, indossano quasi sempre l'abito tradizionale. Nel documentario *Costumi sardi* le prime immagini dopo le didascalie sono una casetta fra le rocce da cui esce un uomo, e poi un nuraghe. Poco più avanti vediamo di spalle due donne ed un uomo in abito tradizionale mentre escono da una grotta, dando l'impressione di uscire dalla propria dimora. Anche i cartelli delle didascalie («il nuraghe Vittorio Emanuele, testimonianza gigante delle lontanissime età del bronzo»; «armenti di buoi nelle profondità dei boschi»; «dalle nere grotte di Alghero verso il mare»; «la cappella sperduta nel monte») contribuiscono a creare un campo semantico dominato dall'indeterminatezza di una natura misteriosa e di una civiltà arcaica la cui origine si perde nella notte dei tempi. Tuttavia l'arcaismo qui non è connotato negativamente, bensì inteso in un'accezione tradizionale-folclorica che affascina e pare rapire l'occhio della cinepresa.

La rappresentazione è di una realtà non solo arcaica, ma anche arcadica. L'attività ripresa è quasi esclusivamente di carattere agropastorale. *Costumi sardi* inizia col cartello in cui sono trascritti i versi delle *Juvenilia* di Giosuè Carducci, che introducono lo spettatore in un'atmosfera in cui la natura è protagonista («Candidi soli e riso di tramonti, mormoreggiar di selve brune ai venti con sussurro di fredde acque cadenti giù per li verdi tramiti dei

¹³ Nella narratologia cinematografica l'istanza narrante è quell'entità che produce il racconto attraverso l'organizzazione e la strutturazione del materiale audiovisivo. In altri termini l'istanza narrante permette il passaggio dalla semplice rappresentazione alla narrazione. Cfr. G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Torino, 1995, pp. 16-22.

¹⁴ All'interno di questa tipologia di filmati si vedano: i documentari *Paesi e costumi sardi* [1924/31] – D048103; *Costumi sardi* [1924/1931] – M012906; *Quadri di Sardegna* [1924/1931]; i servizi di cinegiornale *Oristano. Sardegna. Il paesaggio* [02/1932] – A0920 e *Usi e costumi della vecchia Sardegna* [12/1933] – B0380. Ci sono poi i filmati dedicati specificatamente ai riti tradizionali, come: *I reali Savoia assistono alla processione di S. Efisio a Cagliari* [05/1929] – A0330; *I reali Savoia assistono ad una sfilata tradizionale a Sassari* [05/1929] – A0331; *Italia. Cagliari (Sardegna). La tradizionale processione di sant'Efisio* [12/05/1937] – B1091.

monti»), per mostrarci poi il quadretto idillico di una bambina mentre gioca con una capretta¹⁵. In *Quadri di Sardegna* l'ambientazione diventa prettamente agreste: pastori a cavallo, armenti al pascolo, carri a buoi che attraversano il bosco a fine giornata, una battuta di caccia, il riposo dei cacciatori fra i monti, una cavalcata nuziale con le coppie a cavallo che sparano in aria in segno di festa¹⁶. In *Usi e costumi della vecchia Sardegna* ancora pastori a cavallo alla guida delle greggi, per passare poi a donne che portano delle brocche in testa e che fanno il pane. Si presentano infine i balli tipici in costume¹⁷. La società sarda come viene mostrata appare semplice e serena, tutta immersa in una bucolica tranquillità in cui qualsiasi tipo di conflittualità e problematica è assente, distante dalle reali condizioni generali dell'isola ed in particolare proprio del settore agropastorale, colpito ad inizio anni Trenta dalla crisi internazionale ed a cui venivano sottratti i terreni a pascolo per aumentare la superficie cerealicola coltivabile nell'ambito della politica di bonifica integrale¹⁸. Già all'epoca tuttavia l'immagine oleografica della vita pastorale era stata messa in discussione da un servizio sulla Barbagia uscito nel settembre 1928 sulla rivista del Touring Club Italiano: «Certamente, a parlare dei pastori di Sardegna, bisogna astrarre dai vecchi clichés della idilliaca, placida, vita pastorale, dai tempi in cui la Chiesa si raffigurava in sembianza di un ovile e Cristo sotto le spoglie di un pastore, e anche da quelli di cui cantava Ovidio»¹⁹.

Un terzo aspetto è la costante visibilità dell'elemento religioso. Questa si esprime nei filmati sia nella presenza umana che in quella estetico-architettonica, ricollegandosi pure all'elemento folclorico (la processione). In *Costumi sardi* due donne ed un prete entrano nella chiesa di San Pietro di Sorres, mentre a Saccargia si snoda una mininarrazione: due donne inizialmente ferme all'ingresso della chiesa vi entrano; pregano per poi avviarsi verso l'uscita segnata da una fascio di luce che penetra nella chiesa buia; si inginocchiano e fanno il segno della croce con l'acqua benedetta, si girano contemporaneamente ed escono²⁰. In *Quadri di Sardegna* la prima

¹⁵ *Costumi sardi*, cit.

¹⁶ *Quadri di Sardegna*, cit.

¹⁷ *Usi e costumi della vecchia Sardegna*, cit.

¹⁸ Sulla crisi in Sardegna nel settore agricolo ed agropastorale fra la fine degli anni Venti e la prima metà del decennio successivo cfr. L. Marrocu, «Il ventennio fascista (1923-43)», in L. Berlinguer, A. Mattone (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sardegna*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 690-694 e G. Sotgiu, *Storia della Sardegna durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1995, pp. 181-196, 211-212.

¹⁹ M. Vinelli, «Desulo e Fonni. Rocche del costume sardo», *Le vie d'Italia*, 9, Settembre 1928.

²⁰ È significativo come attraverso le immagini di donne che pregano in chiesa si possano sintetizzare alcuni aspetti fondamentali della rappresentazione ma anche del destino della Sar-

parte è dedicata alle riprese di particolari di chiese e delle donne in preghiera del precedente filmato, intervallate da un gregge di pecore che pascola fra le rovine di una chiesa sotto gli occhi del pastore. Anche qui è centrale la rappresentazione del connubio vita agropastorale/religione, da cui è praticamente escluso lo spazio urbano. In *Usi e costumi della vecchia Sardegna* il sonoro d'ambiente (è il primo giornale audiovisivo sull'isola) interviene attraverso le litanie di una processione religiosa ed il fischietto di accompagnamento alle immagini del ballo, focalizzando ancora una volta lo sguardo, ed in questo caso l'ascolto, su religione e folclore. In *Paesi e costumi sardi* passano per strada uomini e donne in abito tradizionale ed un prete, ed in conclusione una processione religiosa che accompagna il simulacro di un santo e la tradizionale corsa a cavallo dell'Ardia di Sedilo. In *Oristano, Sardegna, Panorami e quadretti caratteristici* il filmato termina con la significativa immagine di una campana che suona.

Lo spazio di senso formatosi dall'interazione di immagini, cartelli delle didascalie ed il poco sonoro presente, è abbastanza circoscrivibile ed esprime la *sardness*, la sardità, con il trinomio arcaismo-arcadia-religione. I sardi sono ripresi spesso nel loro abbigliamento tradizionale. L'insistenza con cui quest'ultimo appare nei filmati Luce sulla Sardegna è il prodotto di diversi fattori. Da una parte occorre considerare banalmente l'attrattiva estetica esercitata sulla macchina da presa dalla specificità dell'abito. D'altra parte c'è la volontà delle popolazioni locali di mostrarsi, specie in occasioni di visite di rappresentanti del potere, con l'abito migliore, quello della festa, che era anche il segno più immediatamente visibile della propria identità²¹.

degna durante il fascismo: dopo le sopra citate immagini appartenenti al repertorio tradizionale-folclorico, un'analoga situazione verrà riproposta in un contesto diversissimo (urbano e non agreste, moderno e non tradizionale, bellico e non di pace) nel documentario *Carbonia* del 1941, quando due donne ed una bambina pregano per i minatori (la voce *off* sottolinea «sono anch'essi soldati») davanti alla statua di Santa Barbara. Cfr. *Carbonia* (regia di Fernando Cerchio), 1941 – D004101. L'ultima volta che vediamo donne sarde pregare in una chiesa sarà nelle immagini drammatiche girate nella chiesa cagliaritano di Sant'Anna sventrata dai bombardamenti americani (definiti «gangster dell'aria») del febbraio 1943, quando l'Italia non è più semplicemente in guerra, come nel caso di *Carbonia*, ma è in una guerra che sta perdendo e che di lì a qualche mese condurrà alla fine stessa del regime. Cfr. *Barbarie nemica. Testimonianze delle proditorie imprese dei terroristi nord-americani*. [10/05/1943] – C0347.

²¹ Si veda ad esempio la richiesta del podestà di Arbatax, in occasione della visita a Nuoro dei Reali nel maggio 1929, di mandarvi una delegazione del Fascio femminile locale «vestita col costume antico di questo comune, che è di bellissimo effetto, per presentare a S.A. Reale la principessa Giovanna una magnifica bambola vestita col costume antico, adornato di ori antichi e che dovrà essere presentato con poche e gentili parole da un'orfana e da una piccola italiana». *Onoranze a S.M. il Re*, in Archivio di Stato di Nuoro, Prefettura, Gabinetto, cat. 1, b. 1, f. 1, *Visita in Sardegna di S.M. il Re*, 19 aprile 1929. Si comprende come l'assolutizzazione delle «specificità sarde» sia un fenomeno non solo esterno, ma

Questa presenza costante induce a ricorrere al concetto sorliniano di «punto di fissazione», ossia «un problema o un fenomeno che, pur non essendo direttamente implicati nella finzione, appaiono con regolarità in serie di film omogenee e si manifestano con allusioni, ripetizioni, un'insistenza particolare dell'immagine o un effetto di costruzione»²². Un rapido calcolo infatti rivela come la popolazione sarda in abito tipico appaia in metà circa dei filmati (33 su 70 totali). Se è ovvia la visibilità degli abiti nei filmati che hanno come oggetto proprio le tradizioni ed il folclore – otto soltanto se si fa riferimento al titolo²³ –, meno scontata dovrebbe essere la loro presenza in altre tipologie di filmati, dove la presenza anche fuori contesto pone degli interrogativi sulla loro serialità. Ad esempio il cinegiornale autarchico *Sardegna rurale: innesti di olivi selvatici ed olivastri* del luglio 1940, che promuove l'autosufficienza italiana nella produzione di olio, si apre con immagini di pecore e pastori col tradizionale abito bianco e nero²⁴, per chiudersi con le immagini di un nuraghe²⁵. Sembra che l'istanza narrante debba in qualche modo inserire una cornice visiva ben determinata per rendere identificabile la scena dell'azione: lo spettatore – per quanto in apertura compaia in sovrapposizione «Sardegna rurale» – è così aiutato a collocare agevolmente l'azione nel suo paesaggio mentale; uno spettatore il cui immaginario sardo era stato già definito negli anni precedenti nei suoi contenuti arcaizzanti ed agropastorali. Di alcuni mesi prima è il cinegiornale *Carbonia, città nuova. Aspetti della vita quotidiana dei minatori*, dove vengono riprese alcune donne in abito tradizionale che selezionano il carbone nella laveria. Al di là dell'artificiosità delle immagini, queste ultime confermano la difficoltà per le cineprese del Luce ad abbandonare del tutto gli stereotipi visivi legati alla Sardegna, al costo di forzarne l'inserimento in un contesto altro, come quello industriale²⁶. La superficialità dello sguar-

ugualmente alimentato dagli stessi sardi. Cfr. G. Angioni, «Sardegna 1900: lo sguardo antropologico», in L. Berlinguer, A. Mattone (a cura di), *Storia d'Italia*, cit., p. 1126.

²² P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Aubier Montaigne, Paris, 1977, trad. it. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979, p. 241.

²³ Sono i due documentari *Paesi e costumi sardi*, cit. e *Quadri di Sardegna*, cit., e sei cinegiornali: *I reali Savoia assistono alla processione di S. Efsio a Cagliari*, cit.; *I reali Savoia assistono ad una sfilata tradizionale a Sassari*, cit.; *Costumi sardi*, cit.; *Oristano, Sardegna. Il paesaggio*, cit.; *Usi e costumi della vecchia Sardegna*, cit.; *Italia. Cagliari (Sardegna). La tradizionale processione di sant'Efsio*, cit.

²⁴ Uomini in «bianco e nero» è l'espressione utilizzata più volte per descrivere i pastori in D.H. Lawrence, *Sea and Sardinia*, Thomas Seltzer, New York, 1921, trad. it. *Mare e Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 2003.

²⁵ *Sardegna rurale: innesti di olivi selvatici ed olivastri*, [25/07/1940] – C0060.

²⁶ La tendenza a forzare l'utilizzo dell'abito tradizionale nei filmati sulla Sardegna sopravvivrà al fascismo, come testimonia il documentario del 1953 girato da Ubaldo Magnaghi per conto dell'Enit (Ente nazionale industrie turistiche) *Arcobaleno italico n.6 – Viaggio*

do rende impossibile qualsiasi tipo di approccio etnografico, partecipe cioè delle pratiche locali, come avviene per esempio nei filmati sonori sulla Sardegna con la coordinazione dell'etnomusicologo Gavino Gabriel e prodotti nel 1932 dalla Cines-Pittaluga²⁷.

Una certa distanza fra il centro (di cui l'istanza narrante è il delegato) e la periferia (oggetto narrato) si manifesta in un'altra occorrenza visiva alla fine degli anni Venti: la rotazione delle donne in costume davanti alla cinepresa per mostrarne il retro. In *Paesi e costumi sardi* (1924-1931) sono riprese frontalmente le figure intere di due donne: i corpi sono immobili, gli sguardi freddi ed impassibili; una di loro dopo alcuni istanti si gira meccanicamente di 180 gradi per mostrare il retro del suo abito, mentre l'altra rimane ferma²⁸. Questo si ripete in *Costanzo Ciano visita la Sardegna* del novembre 1928: l'impressione è quella della forzatura, di uno sguardo imposto, sebbene la reazione della donna di Osilo appaia più accondiscendente di quelle del precedente filmato²⁹. La scena si ripete per la terza volta nel cinegiornale *I reali Savoia assistono ad una sfilata tradizionale a Sassari* del maggio 1929, ma la cerimonia visiva non si completa: delle due donne, entrambe dal volto inespressivo, una si gira mentre l'altra accenna soltanto il movimento. Si potrebbe forse scorgere in questa occorrenza visiva un re-taglio della tendenza positivista alla classificazione che, con lo sviluppo tecnico, aveva dato vita a fine Ottocento all'antropologia visuale ed ora trovava applicazione nella variante cinematografica³⁰. Ciò che emerge è la preminenza dell'attrazione per l'esotico e per il pittoresco piuttosto che un interesse culturale per l'isola, che d'altra parte non era nemmeno fra gli

in Sardegna, dove le donne vendemmiano con il ricco, oltre che scomodo, abito festivo. Sul tentativo di soddisfare l'orizzonte di attesa dello spettatore anche nella produzione documentaristica della Sardegna del secondo dopoguerra si veda S. Pinna, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cuec, Cagliari, 2010, p. 18.

²⁷ Cfr. "Paesaggi e tipi di Sardegna. Il nuraghe"; "Usanze e canti della vecchia Sardegna. Serenata in Gallura"; "Canti e danze della vecchia Sardegna. Il sortilegio del grappolo"; "Usanze e canti della vecchia Sardegna. La vendemmia", in G. Gabriel (a cura di), *Visioni di Sardegna*, Cineteca Sarda - Società Umanitaria, Cagliari.

²⁸ Cfr. *Paesi e costumi sardi*, cit.

²⁹ Cfr. *Costanzo Ciano visita la Sardegna*, 11/1928 - A0211.

³⁰ La catalogazione visuale è vista da Triulzi come un'eredità dell'Italia liberale: «La fotografia antropologica [...] ricalca le orme e i modelli estetico-formali del paese-icona. In un'Italia postunitaria in cui trionfano positivismo ed evolucionismo, l'antropologia serve a mostrare il legame che collega i primi abitanti dell'umanità con i più evoluti rappresentanti dell'età contemporanea. I popoli "esotici" o "selvaggi", al pari dei contadini meridionali, sono visti in qualche modo come residui storici di un primitivismo diffuso che civiltà e progresso sconfiggeranno». A. Triulzi, "L'Africa come icona. Rappresentazioni dell'alterità nell'immaginario coloniale italiano di fine Ottocento", in A. Del Boca (a cura di), *Adua. Le ragioni di una sconfitta*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 266.

scopi del Luce. L'innaturalità del gesto offre l'impressione di una distanza fra il centro e la periferia, che talvolta si cerca di colmare con tentativi di comunicare il dialogo, come il saluto romano compiuto dalla popolazione quando viene ripresa durante la già citata visita di Ciano³¹.

La volontà di mettere in contatto la modernità del regime con l'aspetto tradizionale, due categorie che spesso si traducono nella combinazione nazionale-locale, trova la sua massima espressione nel filmato sulla riunione del consiglio nazionale del Pnf, tenutasi a Nuoro nel gennaio 1934. Il filmato inizia con una marce sulla note di *All'armi siam fascisti* e un totale sulla folla che segue i gerarchi. Dopo 25 secondi una dissolvenza incrociata sonora introduce una musica tradizionale che commenta immagini di persone con l'abito tradizionale in piedi o a cavallo, ma ferme. L'istanza narrante indugia per 45 secondi (la metà esatta del filmato) su queste ultime e soprattutto sui primi piani degli sguardi, la maggioranza dei quali sono impassibili. I piani ravvicinati, che hanno lo scopo di mostrare la ricchezza e la fantasia dell'abbigliamento, non possono evitare di imprimere sulla pellicola anche i volti seri e duri, in contrasto con i toni allegri della colonna sonora³². Con un ulteriore incastro sonoro riprende il tema da fanfare che ci riporta alla folla ripresa in panoramica, al balcone della Casa del fascio da cui si affacciano i gerarchi. Il tentativo dell'istanza narrante di mettere in comunicazione audiovisiva il centro e la periferia, il nazionale ed il locale, per trasmettere l'idea dell'unità della nazione italiana realizzata dal fascismo, sembra in realtà confermare la difficoltà a far dialogare i due poli. La folla acclamante i gerarchi, pronta a seguirli quando camminano o ad osservarli a testa in su quando salgono sul balcone, e le persone in abito riprese, che sono parte di quella stessa folla, sembrano appartenere a due mondi lontani e difficilmente conciliabili. Emerge involontariamente una distanza che conferma quanto dice Bernagozzi sulla definizione da parte dei filmati del Luce di una precisa modalità paternalistica di rappresentazione del mondo contadino:

Il rapporto col mondo contadino continua ad essere dettato dalla cultura delle classi privilegiate e tutto quello che può sembrare spontaneismo si riduce a coatta

³¹ *Costanzo Ciano visita la Sardegna*, cit.

³² Secondo Cardillo i documenti Luce trovano il loro valore nello svelamento non soltanto della strategia di propaganda visuale del regime, ma anche dello spirito pubblico e quindi della politica che contribuisce a determinarlo: «Il Luce sono documenti visivi di importanza straordinaria dato che nella stragrande maggioranza dei filmati si può "leggere" negli occhi, nei visi, negli atteggiamenti, nelle situazioni, nelle atmosfere. Uno spettatore attento può ben leggere i significati e il valore storico di certi sorrisi che più da consenso politico derivano da uno stomaco vuoto riempito con un rancio caldo ed un alalà». M. Cardillo, *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari "Luce"*, Edizioni Dedalo, Bari, 1983, p. 35.

esplosione «di gioia ed entusiasmo». Rispondono ad analoghe connotazioni anche le danze contadine usate come coreografia alle giornate romane di Hitler e, forse, anche i balli in *Canterini romagnoli* dove l'atteggiamento immaturo della macchina da presa oscilla fra il folclore e il pittoresco. Telaio di feste come chiara radiografia nei rapporti fra cultura popolare e cultura dominante. Da una parte «un'immagine superficiale e bizzarra»; dall'altra il recupero – distanziato ed elitario – di tutte le frange del populismo, nell'atteggiamento consolatorio di chi si concede interprete delle esigenze che esplodono «dal basso»³³.

Lo stereotipo del sardo che indossa quasi esclusivamente l'abito tradizionale fu messo peraltro in discussione dalla rivista del Touring club italiano, la quale, riferendosi alle descrizioni della letteratura di viaggio, affermava nel 1927:

Da qualche tempo si assiste, in Sardegna, alla sparizione dei tradizionali modi di abbigliamento maschile e femminile. I caratteristici, così multiformi e policromi, e che davano tanta vivezza di colore al paesaggio [...] sono oramai, quasi ovunque, in disuso. Ove il costume sardo non è morto, può dirsi agonizzante. In certi paesi esso è conservato soltanto nel fondo di un cassetto, sepolto sotto la naftalina, come un oggetto da museo, buono, tutto al più, per qualche parata, in occasione della visita di qualche ospite illustre³⁴.

Sette anni dopo la stessa testata interpretava in modo celebrativo il progressivo abbandono dell'abbigliamento tradizionale come uno dei segni esteriori del presunto processo di «prodigiosa stupenda metamorfosi» che aveva investito la Sardegna, facendola «avanzare verso i primi posti dell'Italia littoria»: «Oggi il bello, l'austero e insieme il fantasioso costume sardo è fra le cose che più rapidamente declinano; l'agonia del costume in Sardegna è incominciata da molti anni e la sua morte è segnata a non lunghissima scadenza. Pure noi siamo ancora la generazione – forse l'ultima – che lo vede portato»³⁵. Va tuttavia sottolineata la contraddizione fra queste testimonianze e la tendenza opposta a comunicare, attraverso le illustrazioni fotografiche degli articoli, un'isola la cui immagine era sostanzialmente in continuità con quella tradizionale di cui invece a parole si decretava la fine: la maggior parte degli articoli della sopra citata rivista dedicati alla Sardegna dalla metà degli anni Venti fino alla fine del decennio successivo sono illustrati soprattutto da fotografie di uomini e donne con l'abito tradizionale, per cui anche se nei testi si parlava di decadenza di queste abitudini, la comuni-

³³ G. Bernagozzi, *Il mito*, cit., p.121.

³⁴ M. Vinelli, "Abbigliamenti maschili e femminili in Sardegna", *Le vie d'Italia*, 8, 1927.

³⁵ R. Larco, "Costumi che scompaiono", *Le vie d'Italia*, 3, 1934.

cazione visuale dell'isola non poteva fare a meno di ricorrere al topos folcloristico dell'abbigliamento³⁶.

La rappresentazione esotica e stereotipata della Sardegna stimola una riflessione sulla possibilità di applicare al caso sardo il paradigma interpretativo di Said³⁷ pur in un contesto non coloniale, come han fatto altri studi³⁸, ma in cui chi narra produce comunque un discorso su di un oggetto periferico di cui percepisce l'alterità³⁹. Francesco Surdich ha individuato nell'«idealizzazione acritica e utopistica delle culture "primitive"» una delle chiavi di lettura dell'alterità culturale utilizzate dal discorso coloniale decontestualizzante e che per certi versi è applicabile anche al caso sardo:

L'immagine che delle società primitive si tesse a rappresentare in questo caso fu quella di un mondo "naturale", semplice, genuino, armonioso, scevro di corruzione e dotato di un'originaria virtù e nobiltà, che ritrovava un automatico riscontro nella stessa immagine fisica del "selvaggio", oltre che nelle caratteristiche del paesaggio che lo circondavano; una realtà contrapposta al mondo tormentato, contraddittorio e disorganico della "civiltà". [...] È il mito del "buon selvaggio", dell'esaltazione dello "stato di natura", dell'"età dell'oro", di un'umanità primitiva ed incorrotta, della riduzione del mondo indigeno ad una sorta di preistoria culturale dell'Europa, del «vecchio sogno di ritrovare dei contemporanei attardati in un Paradiso Terrestre»⁴⁰.

³⁶ Cfr. M. Vinelli, "Abbigliamenti maschili e femminili in Sardegna", cit.; M. Vinelli, "Desulo e Fonni. Rocche del costume sardo", cit.; A. Taramelli, "In Sardegna e in Corsica col Touring Club Italiano", *Le vie d'Italia*, 3, 1930; R. Larco, "Sardegna poco nota", *Le vie d'Italia*, 2, 1931; "Costumi che scompaiono", cit.; M. Menicucci, "Andare in Sardegna", *Le vie d'Italia*, 7, 1939.

³⁷ E. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978, trad. it. *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

³⁸ Si veda in proposito B. Wagner, "La questione sarda. La sfida dell'alterità", *Aut Aut*, 349, 2011, pp. 10-29. La studiosa austriaca, riflettendo sulla differenza sarda, ha affermato che rispetto ai territori coloniali «manca quella che si potrebbe definire l'"alterità" assoluta, sentita con terrore e fascino» e che, a livello fisico, «i sardi [...] non sono "riconoscibili" quanto gli indios oppure i neri». Ibid., pp. 15-16. In realtà, la riconoscibilità esteriore del sardo è a nostro avviso individuabile proprio nell'abbigliamento tradizionale sovraespuesto che, da elemento identitario diventa elemento stereotipizzatore.

³⁹ Per l'applicazione dell'approccio orientalista riferito all'Italia, ma in un contesto anche extracoloniales si veda G. Proglia (a cura di), *Orientalismi italiani*, Antares, Palermo, 2012.

⁴⁰ F. Surdich, "Dal nostro agli altri mondi: immagini e stereotipi dell'alterità", *Archivio storico italiano*, 558, 1993, pp. 921-922. Un esotismo ed un primitivismo che trasformano l'isola, almeno nei programmi, in una terra di conquista anche ideologica e politica, come farebbe intendere la relazione del prefetto della neonata provincia di Nuoro Dinale datata 28 marzo 1927: «La materia prima è ottima: sono popolazioni primitive che non sono mai state prese né da correnti né da visioni politiche, le quali nella loro generosità e verginità sentimentale, vedono, con una specie di stordimento religioso, nel Fascismo, la sintesi di tutte le loro speranze, una realtà di governo e di Partito che vuole e si propone decisamente di sollevare le popolazioni dell'isola, moralmente e materialmente per farne degli Italiani, in tutta la accezione della parola. Il popolo sardo è tutto per il fascismo e per il suo Capo, con una de-

Quest'immagine collima con la rappresentazione bucolica e conciliante dell'isola presente in diversi filmati Luce. Per la Sardegna la legittimità di applicare il paradigma interpretativo orientalista significherebbe anche considerare il nodo storiografico sul carattere endogeno o esogeno del fascismo in Sardegna⁴¹.

La tentazione di fare di quello sardo un caso specifico di sguardo orientalista del potere centrale verso la periferia è tuttavia controbilanciata da quello che Bernagozzi definisce un generale atteggiamento «borghese» ed urbano delle cineprese del Luce relativamente all'agro italiano: «è il mito della campagna, che troppo spesso assume i segni di una sagra paesana. Qui gli attori si muovono negli abiti da festa e nei costumi, secondo un canovaccio che si ferma a metà strada fra la letteratura d'appendice ed il folclore strapaesano»⁴². L'Archivio Luce ci mostra che quell'atteggiamento non fu esclusivamente riservato alla Sardegna perché quelle ricorrenze visive erano comuni anche ad altre realtà geografiche della penisola⁴³. Meno audace appare l'ipotesi che a contribuire a stereotipare l'immagine della popolazione sarda fu il peso esercitato nel regime fascista dal mito contadino. Se nei filmati prima citati parrebbe mancare una propaganda fascista diretta, in realtà l'imm-

dizione assoluta, per un movimento di anima, più che per una concezione politica, e per una realtà insopprimibile di bisogni che reclamano soddisfazione». Archivio di Stato di Nuoro, fondo Prefettura, serie Gabinetto, Relazione dei prefetti, 1927/1932, anno 1927, f. 7, 28 marzo 1927, cit. in L. Marrocu, "Il ventennio", cit., pp. 669-670.

⁴¹ È da tempo appurato il ruolo fondamentale svolto dal prefetto Gandolfo, che fu inviato da Mussolini in Sardegna per impiantare e consolidare il fascismo nell'isola, e che fece entrare nell'aprile 1923 buona parte delle forze sardiste nel gruppo dirigente del Pnf regionale, determinando la scissione del Partito sardo d'azione. Cfr. S. Sechi, *Dopoguerra e fascismo in Sardegna: il movimento autonomistico nella crisi dello Stato liberale (1918-1926)*, Einaudi, Torino, 1969. A partire da questo dato condiviso diversa è l'interpretazione data della fusione e quindi delle dinamiche del rapporto centro-periferia: per Sotgiu fu una «resa senza condizioni» da parte del movimento sardista rispetto al nuovo regime salito al potere. Cfr. G. Sotgiu, *Storia della Sardegna dalla grande guerra al fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1990, p. 227. Marrocu evidenzia che «la "fusione" non si compie certo su basi paritarie», ma nel contempo critica la visione di Sotgiu, sottolineando la presenza ex sardista ai vertici degli apparati di comando lungo tutto il periodo fascista e quindi la natura anche endogena del potere. L. Marrocu, "Il ventennio", cit., p. 634. Per una discussione sul tema cfr. M. Brigaglia, "La storiografia del fascismo in Sardegna", in L.M. Plaisant (a cura di), *La Sardegna nel regime fascista*, Cucc, Cagliari, 2000, pp. 21-22.

⁴² G. Bernagozzi, *Il mito*, cit., p. 119. Sulla rappresentazione arcadica e dominata dal "falso folclore" anche nei film a soggetto durante il fascismo cfr. P. Iaccio, *Cinema e storia*, cit., p. 49.

⁴³ «Film, generalmente di poche centinaia di metri, furono rubricati sotto la voce "costumi e manifestazioni popolari" [...]. Un filone, questo, in cui, accanto a reperti di valore etnografico, coesistono descrizioni cartolinesche, e che fu soppiantato quando la politica ruralistica del fascismo passò in seconda linea e si sancì l'ostracismo alle espressioni di un'Italia dialettale e non scalfita dal nuovo stile comportamentale fascista». M. Argentieri, *L'occhio*, cit., p. 45.

gine che ne emerge, quella di una comunità legata idillicamente alla terra (agropastorale) ed al cielo (cattolica) risponde all'inclinazione ruralista dell'ideologia fascista. Zunino ha sottolineato come il legame con la terra propagandato dal regime e favorito con una serie di provvedimenti (battaglia del grano e bonifica integrale) avesse come scopo una redditività non solo, e non tanto, economica, quanto di consenso tramite il coinvolgimento dei ceti rurali fino allora rimasti ai confini del sistema politico:

Vista più da vicino, l'ideologia rurale del fascismo rivela che quanto si chiedeva alla terra era innanzitutto un contributo alla stabilizzazione del regime grazie alla diffusione nella società italiana di alcune preclare virtù contadine. Un mondo dominato dalle permanenze, un'immensa riserva di stabilità e di solidità, di laboriosità e di tenacia: le campagne si configuravano come un fondamentale ingrediente alla costruzione del regime. [...] Era come se l'attaccamento del "popolo dei campi" alla terra dovesse automaticamente tradursi in legame dei rurali verso lo stato⁴⁴.

Mino Argentieri definisce così lo stretto legame fra l'attaccamento alla terra e la fedeltà religiosa:

Scene campestri che alludono alla sanità dell'esistenza nei campi, allo stesso modo oleografico in cui i pittori della domenica idealizzano la vita rurale. V'è in questi ritagli la primitività dei dagherrotipi, una pascoliana beatitudine, l'impressionismo elegiaco degli acquerelli a soggetto agreste e il culto fascista della ruralità è aggomitolato a una mitizzazione dei costumi campagnoli, che ha il timbro quietista di un cattolicesimo parrocchiale⁴⁵.

Lo stesso Luce nacque d'altronde con finalità didattiche ed educative che dovevano essere funzionali alla politica agraria del regime: nel 1925, nei primi mesi cioè della sua esistenza, vennero infatti girati i due documentari *La battaglia del grano* e *La foresta fonte della ricchezza*⁴⁶, ma poi questa stessa finalità passò in secondo piano rispetto all'urgenza meramente propagandistica tesa a mostrare le realizzazioni e la trasformazione della

⁴⁴ P.G. Zunino, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Il Mulino, Bologna, 1985, pp. 39-40, 305. Sul «ritorno alle tradizioni» come «opportunità di creare una cultura di massa italiana e fascista che celebrasse l'ordine, la gerarchia e l'irregimentazione» cfr. anche R. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley, 2001, trad. it., *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna, 2004, p.12. Sull'ambivalenza della politica fascista verso le campagne cfr. V. De Grazia, *Consenso e cultura*, pp. 109-145.

⁴⁵ M. Argentieri, *L'occhio*, cit., p. 146.

⁴⁶ Cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1979, pp. 237-238. In questo contesto si comprendono i numerosissimi articoli di argomento rurale e agricolo apparsi sulla *Rivista internazionale del cinema educativo*, proprio negli anni della grande operazione bonificatrice dell'Agro Pontino. Ibid., p. 246.

terra⁴⁷. Focalizzare l'obbiettivo della macchina da presa sul trionfo arcaico-arcadico-religioso, sul sardo fedele alla terra ed a Dio, significava indirettamente aderire ad uno dei cardini dell'ideologia fascista⁴⁸.

2. Economia al femminile fra tradizione locale e autarchia nazionale

L'immagine principalmente arcaica ed arcadica della Sardegna, così come ce la offre la produzione fra la fine degli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta, pur con alcuni momenti appannaggio della modernità, legati spesso alle visite ufficiali⁴⁹, pare subire un'inversione di tendenza nel periodo successivo, per cui anche quando prenderà quota la rappresentazio-

⁴⁷ M. Argentieri, *L'occhio*, cit., pp. 40-42. L'inclinazione ruralista del regime, che fosse educativa o propagandistica, si esprimeva non solo nel cinema di informazione ma anche in quello di finzione. Vedi G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. I. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari, 2004, pp.158-161, 216-220, M. Bonomo, *Autoritratto rurale del fascismo italiano. Cinema, radio e mondo contadino*, Argo Software, Ragusa, 2007. D. Toschi, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Vita e Pensiero, Milano, 2009.

⁴⁸ Il ruralismo è un aspetto dell'ideologia fascista ancora presente nei filmati degli anni Quaranta. In un documentario del 1940 si affermava come la costruzione di fabbricati rurali e l'organizzazione delle aziende avrebbero permesso di «fissare permanentemente il lavoratore della terra e conseguire quel sano ripopolamento delle campagne voluto dal Duce». *Granicoltura in Sardegna*, 1940 – D062708. Sui rapporti fra ruralismo fascista, religione e cinema a soggetto si veda l'analisi di Pierre Sorlin sul film *1860* di Alessandro Blasetti. Cfr. P. Sorlin, *The film in History. Restaging the Past*, Basil Blackwell, Oxford, 1980, trad. it. *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze, 1984, pp. 103-112.

⁴⁹ La rappresentazione delle visite ufficiali delle autorità (membri del governo, del partito o della famiglia reale) è fondamentale nel rapporto centro-periferia perché da essa lo spettatore avrebbe dovuto ricavare diverse impressioni: l'interesse per la periferia da parte del centro, attraverso la partecipazione delle autorità ad eventi locali; il pieno sostegno della periferia nei confronti del rappresentante del centro che effettua la visita, attraverso la ripresa delle folle che acclamano l'ospite; l'impegno tangibile e visibile del regime in quella periferia, attraverso l'inaugurazione di opere pubbliche. Cfr. *Costanzo Ciano visita la Sardegna*, cit.; *L'arrivo dei reali Savoia in Sardegna*, 05/1929 – A0326; *I reali Savoia inaugurano l'ippodromo di Poetto a Cagliari*, 05/1929 – A0327; *A Cagliari i reali e le principesse passano in rivista gli ex combattenti e assistono al concorso ginnico dell'ONB*, 05/1929 – A0328; *Vittorio Emanuele III visita il villaggio Terralba-Mussolini in Sardegna*, 05/1929 – A0329; *I reali Savoia a Nuoro*, 05/1929 – A0332; *Italia, Cagliari. "Visita del Principe di Piemonte in Sardegna. Arrivo a Cagliari e inaugurazione dell'azienda agraria dedicata a Maria Pia di Savoia"*, 09/1934 – B0559; *Opere del regime. Inaugurazione della III diga dell'acquedotto comunale di Cagliari, per la formazione del terzo lago artificiale per l'alimentazione idrica della città, nella valle del Rio Bauvilixi*, 11/1934 – B0572; *Italia, Cagliari. Mussolini a Cagliari*, 12/05/1935 – B0695; *Viaggio di S.E. Terruzzi [sic] in Sardegna*, 1930, in *Sardegna del '900. Memorie di un secolo. I filmati dell'Istituto Luce*, Carlo Delfino Editore, dvd 3, La Storia.

ne dinamica della Sardegna (in particolare con le città di fondazione agraria e mineraria) non verranno comunque abbandonati quei motivi tradizionali⁵⁰: sia attraverso la visibilità degli aspetti folclorici all'interno di quei filmati – come abbiamo visto a far da cornice visiva riconoscibile all'azione – sia con la rappresentazione di alcuni esempi di attività artigianale e di piccola industriale locale. Sono filmati su attività non strettamente agropastorali realizzati soprattutto nella seconda metà degli anni Trenta – si ricordi come nel 1937 si fossero svolte le "Celebrazioni sarde"⁵¹ – e collegabili alla campagna autarchica lanciata dal regime in tutto il settore produttivo in risposta alle sanzioni per l'invasione etiopica⁵² e che si sostituisce come imperativo visivo alla più ristretta propaganda ruralista: il riferimento è ai documentari *Nei paesi dell'orbace* (1932-37); *L'industria dei pupazzi sardi*, *La lavorazione dei cestini a Castelsardo*, *La produzione di sughero in Gallura*, del 1936, *Innesti di olivi selvatici ed olivastri*.

Ad accomunare questi filmati è innanzitutto l'atmosfera del lavoro idilliaca, come sappiamo già presente nei filmati di ambientazione agreste. Se però nei filmati fra anni Venti e primi anni Trenta erano le sole immagini a produrre quella sensazione di idillio perché il sonoro ancora non era adottato, qui invece le potenzialità suggestive della colonna sonora dai motivi rassicuranti, ludici e fiabeschi, contribuiscono a costruire l'idea di un'isola priva di conflittualità che condivide, nella sua dimensione locale e periferica, gli obbiettivi di fondo posti a livello nazionale dal regime. Il messaggio lanciato da questi filmati è al confine fra la valorizzazione della tradizione e lo sfruttamento di questa attività a fini di sviluppo.

Risulta significativo il ruolo attivo delle donne nel lavoro. I cinegiornali ed i documentari ci trasmettono un'immagine della donna sarda in controtendenza rispetto a quella preminente dell'"angelo del focolare", segnalata dagli studi di riferimento sulla produzione audiovisiva del Luce⁵³. Le donne sarde hanno due caratteristiche principali nei filmati del Luce: sono molto spesso

⁵⁰ La coesistenza di fondo di entrambe le linee narrative si manifesta chiaramente nel 1935, quando uscirono due cinegiornali ambientati a Nuoro: *Nuova edilizia pubblica a Nuoro*, 05/06/1935 – B0691, emblema della modernizzazione dell'isola propagandata dal regime; *Mostra sindacale d'arte*, 05/06/1935 – B0690, in cui dalle immagini del nuovo palazzo del genio civile, sempre a Nuoro, dove era allestita l'esposizione, si passa ai balli tradizionali.

⁵¹ Cfr. G. Sotgiu, *Storia della Sardegna durante il fascismo*, cit., p. 144.

⁵² *Ibid.*, pp. 194-195.

⁵³ Per Bernagozzi la rappresentazione della donna "angelo del focolare" è stata l'unica almeno fino alla costituzione della Repubblica di Salò. Cfr. G. Bernagozzi, *Il mito*, cit., pp. 67-76. Argentieri segnala la presenza delle donne anche nelle vesti di lavoratrici ma in cui il lavoro è comunque un'attività secondaria ed integrativa rispetto a quella domestica. Cfr. M. Argentieri, *L'occhio*, cit., pp. 150-156. Per uno studio specifico vedi G. Annabella, *Donne senza qualità. Immagini femminili nell'Archivio storico dell'Istituto Luce*, FrancoAngeli, Milano, 2010.

con l'abito tradizionale, come abbiamo già detto, e contribuiscono così alla creazione di quell'immaginario tradizionale-folclorico; il secondo tratto dominante è l'impegno lavorativo che supera la condizione materna e meramente domestica della donna. Molto raramente vediamo donne con bambini o donne impegnate in faccende domestiche. Questo tipo di proiezione rivela una concezione familiare matriarcale, tipica della società agropastorale, che l'occhio della cinepresa pare cogliere. È una concezione che si trova agli antipodi di quella generale italiana borghese, maschilista e patriarcale, ripresa e rafforzata dal regime mussoliniano, sebbene la storiografia abbia rilevato la natura più complessa della politica fascista sulle donne⁵⁴. Nel documentario sulla produzione dell'orbace la didascalia dice che quest'attività «impiega 3.000 artigiane» e ce le mostra protagoniste in quasi tutte le fasi di realizzazione del tessuto⁵⁵. Nel filmato sulla produzione delle statuette di legno le donne effettuano la decorazione a smalto e realizzano i vestitini⁵⁶. A Castelsardo la realizzazione dei cestini «occupa tutta la manodopera femminile del paese»⁵⁷. Nel filmato sulla lavorazione del sughero gruppi di sole donne sono riprese nella realizzazione dei turaccioli e della lana di sughero⁵⁸. In *Granicoltura in Sardegna* le vediamo effettuare i pesanti lavori di dissodamento manuale del terreno⁵⁹. Lo scarto fra l'immagine dominante della donna veicolata dal fascismo e quella offerta delle donne sarde è confermato peraltro fra le pagine della rivista del Touring Club: qui le donne sono raramente madri o mogli, mentre vengono molto spesso immortalate da sole o in gruppo⁶⁰.

3. Una segregazione audiovisiva?

In netto contrasto con questi filmati in cui si evidenziano le risorse naturali e la capacità delle persone di lavorarle, con un ampio spazio di visibilità

⁵⁴ Victoria De Grazia ha messo in luce l'atteggiamento contraddittorio del regime rispetto alle donne, in bilico fra la condanna di qualsiasi forma di emancipazione femminile ed eguaglianza sessuale, da un lato, ed il coinvolgimento di tutte le risorse – anche umane – disponibili per accrescere la forza economica della nazione, dall'altro. Cfr. V. De Grazia, *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley, 1992, trad. it. *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993.

⁵⁵ *Nei paesi dell'orbace*, [1932/1937] – D034808.

⁵⁶ *L'industria dei pupazzi sardi*, 04/1936 – B0860.

⁵⁷ *La lavorazione dei cestini a Castelsardo*, 08/04/1936 – B0864.

⁵⁸ *La produzione di sughero in Gallura*, 16/09/1936 – B0957.

⁵⁹ *Granicoltura in Sardegna*, cit.

⁶⁰ Si vedano gli articoli apparsi su *Le vie d'Italia*: “Abbigliamenti maschili e femminili in Sardegna”, cit.; “Desulo e Fonni rocche del costume sardo”, cit.; “In Sardegna e in Corsica col Touring Club Italiano”; “Sardegna poco nota”, cit.; “Costumi che muoiono”, 3, 1934.

concesso alle donne, si propone spesso in filigrana, ma anche apertamente, un discorso sullo stato di atavica arretratezza e d'incapacità per l'isola di progredire con le proprie forze. Si giustifica così la necessità dell'intervento del regime, che si autolegittima, facendosi carico di quel progetto di redenzione e bonifica della terra che, avviato nell'Italia liberale, col fascismo diventa parte di «un ambizioso progetto totalitario di rigenerazione dell'Italia e degli italiani»⁶¹. Ci sono alcuni aspetti grafici, sonori e visivi che fanno sospettare un atteggiamento paracoloniaie. È significativa ad esempio la ricorrenza dell'espressione «isola fedelissima», in concomitanza con la visita della famiglia reale nel 1929 e dieci anni dopo, dei principi di Piemonte⁶². L'anno precedente l'aggettivo era stato usato dallo speaker del filmato sull'inaugurazione di Carbonia da parte dello stesso Mussolini nel dicembre 1938. Cosa sottintende l'uso dell'aggettivo «fedelissima»? Se l'utilizzo di questo termine riferito ai reali conduce al rapporto storico fra i Savoia e la Sardegna, la traslazione dell'aggettivo nell'ambito della visita di Mussolini – cioè del massimo rappresentante del centro – nella periferia, nella frontiera, tramite un testo che è espressione del centro stesso, produce un senso di subordinazione accettata. A confermare indirettamente lo scivolamento nel rapporto centro-periferia fra il potere e la Sardegna si veda anche il lungo cinegiornale sulla visita di Mussolini in Sardegna nel maggio 1942. Il documentario inizia con l'arrivo di Mussolini «nell'isola sabauda e garibaldina», ma finisce con la partenza di Mussolini in aereo da Carbonia, nella città «voluta e fondata da lui». Il filmato insinua così un passaggio di consegne che rappresenta anche il mutamento istituzionale, dall'ormai sorpassato Regno di Sardegna al nuovo Impero, di cui il duce è chiamato «fondatore»⁶³.

Il confronto è una della modalità adottate per mostrare questo stato di arretratezza (che coesiste negli stessi anni con la valorizzazione delle esperienze produttive regionali) e persuadere così lo spettatore della necessità dell'intervento del regime. È una strategia anche della narrazione orientalista già individuata da Said, sebbene egli stesso si mostri incerto sul fatto che l'«atteggiamento comparativo sia in primo luogo frutto di un'esigenza metodologica, o se invece nasconda pregiudizi etnocentrici e razzisti»⁶⁴. Il metodo comparativo contraddistingue la propaganda audiovisiva delle città di fondazione e si declina nei filmati sia dal punto di vista temporale che spaziale. Il

⁶¹ R. Ben-Ghiat, *La cultura*, cit., p. 13.

⁶² Cfr. *L'arrivo dei reali Savoia in Sardegna*, cit.; *A Cagliari i reali e le principesse passano in rivista gli ex combattenti e assistono al concorso ginnico dell'ONB*, cit.; *Italia. Sassari. Il viaggio del Principe di Piemonte*, 14/06/1939 – B1531.

⁶³ Cfr. *Il Duce in Sardegna. Momenti ed episodi della visita del Duce in Sardegna*, 28/05/1942 – C0250.

⁶⁴ E. Said, *Orientalismo*, cit., p. 159.

confronto temporale è quello fra il passato ed il presente, fra il vecchio ed il nuovo, per dirla con Ejzenštejn. Già nel documentario muto *Verso la terra* (1924-1931), quando sono ripresi i lavori di bonifica della piana di Terralba, si introduce il passaggio alla modernità nelle tecniche di lavoro («[il terreno] non più lavorato col classico aratro sardo [...] è ora sottoposto ad un'aratura razionale»)⁶⁵, un successo che sarà smentito poi dai dati statistici sulla resa dei terreni⁶⁶. Nel documentario *Fertilia di Sardegna* del 1935 di Gino Rovesti, dopo alcune panoramiche sul paesaggio monotono ed acquitrinoso si giunge ad una tipica capanna di pastori, con un cavallo vicino ad un uomo seduto al suo ingresso che sfama un gatto, mentre la voce *off* commenta: «il quadro è quello della più autentica desolazione. Scarsissimi gli abitanti e tutti dediti all'allevamento ed alla pastorizia – viene inquadrato un gregge di pecore –, le sole attività che la regione consenta»⁶⁷. Il passaggio al “nuovo” è introdotto da un montaggio con un effetto grafico che visualizza l'esplosione delle cariche di dinamite per dissodare il terreno e dalla colonna sonora la quale, da triste e contemplativa, si fa incalzante. La bonifica restituisce la vita e la fertilità alla terra per «assicurare i mezzi di sussistenza ai coloni e agli isolani che dovranno popolare quelle zone»⁶⁸. I coloni precedono sempre i sardi nelle parole dello speaker. Anche poco dopo infatti la voce *off* riporta così la capacità di adattamento degli abitanti della nuova zona: «i coloni giunti dal Veneto, dalla Lombardia, dall'Emilia e dalle Marche, oltre che dall'isola stessa, si sono rapidamente ambientati»⁶⁹. Sono indizi di una sottovalutazione dell'elemento autoctono, dietro cui, se è difficile accertare un atteggiamento discriminatorio, è netta invece la volontà di degradare la terra ed i suoi abitanti per legittimare la bontà dell'intervento.

In *Bonifica della Nurra* l'elemento sardo come partecipante al processo di bonifica e di miglioramento delle condizioni di vita non viene specificato per cui sono solo «i coloni d'Italia [che] restituiscono alla fertilità e alla vita»⁷⁰. I sardi vengono citati solamente come abitanti prima della bonifica della zona «dove viveva miseramente una popolazione che non arrivava ai 2.000 abitanti»⁷¹. Le immagini sono ancora una volta quelle disordinate della capanna del

⁶⁵ *Verso la terra*, [1924-1931] – M003501.

⁶⁶ La storiografia è concorde nell'affermare che la situazione fondiaria non era mutata sostanzialmente: da un lato la grande proprietà rimaneva concentrata in un numero limitato di famiglie, e dall'altro era aumentata la superficie coltivabile ma non la resa – obiettivo della “battaglia del grano” – per l'assenza di un reale ammodernamento. Cfr. G. Sotgiu, *Storia della Sardegna durante il fascismo*, cit., p. 211; L. Marrocu, “Il ventennio”, cit., p. 691.

⁶⁷ *Fertilia di Sardegna* (regia di Gino Rovesti), 1935/1936, D062805.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Bonifica della Nurra*, 18/03/1936 – B0853.

⁷¹ *Ibid.*

pastore (che si configura come spazio emblematico dell'arretratezza), cui si contrappongono successivamente i volumi squadrati dei fabbricati rurali ordinati razionalmente ed in generale della nuova civiltà agraria⁷².

Il confronto diventa geografico-spaziale quando il successo del processo di bonifica della terra si misura con la possibilità di paragonare il raccolto a quello delle «migliori terre dell'alta Italia», come accade in *Mussolinia, Sardegna. I lavori di bonifica nelle campagne sarde*, del novembre 1936 ed in *Mussolinia, rigogliosa produzione agricola*, del 1939. In *Risultati della bonifica*, ancora del 1939, i coloni di Mussolinia sono descritti come gli unici protagonisti della crescita produttiva. Il commento non precisa se il riferimento sia ai coloni interni, provenienti cioè dall'isola, oppure a quelli continentali. Tuttavia la separazione fra i coloni di Mussolinia ed i locali è suggerita nel contrasto stridente fra il dinamismo produttivo della vita colonica (nei campi, al mercato, nel dopolavoro) e l'immobilismo delle ultimissime inquadrature dove sono riprese delle persone in abito tradizionale⁷³. Se l'inserimento di queste immagini serve, come abbiamo visto per altri filmati, per dare delle coordinate allo spettatore, affinché possa collocare agilmente l'azione, allora questo rivela due cose: in primo luogo che nell'immaginario del pubblico l'isola era ancora identificabile principalmente attraverso l'elemento folclorico-tradizionale, benché i filmati propagandistici di quegli anni tentassero di sostituirgli la modernità delle città di fondazione di cui le cineprese del Luce riconoscevano la distanza dall'immaginario tradizionale di fine anni Venti e di inizio Trenta. L'istanza narrante si atteneva così al principio fondamentale della costruzione dei «testi persuasivi», ossia alla considerazione delle conoscenze, oltre che dei gusti e dei valori, dell'interlocutore (nel nostro caso il pubblico)⁷⁴. Inoltre, si scorge in questo inserimento uno di quelli che Marc Ferro chiama i lapsus delle immagini⁷⁵: il servizio sembra suggerire involontariamente come agli “indigeni” sardi, connotati con l'abito tradizionale, nel processo di moderniz-

⁷² La fondazione di Fertilia servì non per risolvere i problemi occupazionali della Sardegna, ma per allentare la pressione sociale nelle campagne ferraresi, dovuta ad una forte presenza bracciantile senza lavoro. Cfr. L. Nuti, R. Martinelli, “Città nuove in Sardegna durante il periodo fascista”, *Storia urbana*, 6, 1978, p. 302.

⁷³ Anche lo scenario zootecnico cambia: colonne di carri a buoi che portano i sacchi di grano ai silos e mandrie bovine sostituiscono le greggi di pecore. Cfr. *Mussolinia, Sardegna. I lavori di bonifica nelle campagne sarde; Mussolinia, rigogliosa produzione agricola; Granicoltura in Sardegna*. Sul mutamento del paesaggio a Mussolinia rispetto al tipico paesaggio sardo cfr. L. Marrocu, *Il ventennio*, cit., p. 676.

⁷⁴ Cfr. D. Gargani, A. Pagliarulo, “La costruzione semiotica delle ideologie: il caso dei cinegiornali LUCE ed INCOM”, *Esercizi filosofici*, 6, 2011, p. 287.

⁷⁵ M. Ferro, *Cinéma et histoire*, Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1977, trad. it., *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 103.

zazione della Sardegna così propagandato dal regime, venisse assegnato un ruolo marginale, da mere comparse, o ancor peggio da spettatori, così come sembra essere soltanto il pubblico del filmato su Mussolinia. In realtà, si è ormai dimostrato come nel 1936 proprio in quel nuovo centro la seconda ondata di coloni prevedesse un terzo circa di famiglie sarde – di cui si riconosceva un certo grado di adattamento⁷⁶ –, mettendo in discussione una parte della storiografia che aveva dichiarato fallimentare il tentativo di migrazione colonica interna⁷⁷. Le immagini suscitano comunque delle domande su un aspetto storiografico importante, quale l'effettività incidenza dell'azione del regime sul miglioramento delle condizioni dell'isola e dei suoi abitanti. Questa Sardegna nuova, altra, come la vediamo in particolare nella seconda metà degli anni Trenta con il completamento delle città di fondazione, sembra dai documenti audiovisivi una vetrina circoscritta piuttosto che un esempio di trasformazione profonda dell'isola⁷⁸.

L'esempio più chiaro del mutamento di prospettiva fra i primi filmati e l'ultima fase della produzione audiovisiva Luce sull'isola è l'incipit del documentario *Carbonia* di Fernando Cerchio del 1941. La natura matrigna si esprime nelle sue forze primordiali (terra, acqua, aria e fuoco concretizzati in rocce che si muovono, pioggia, vento e fulmini). Una sorta di genesi che però non crea affatto un Eden, come era stata la Sardegna nei filmati bucolici a cavallo fra anni Venti e Trenta, bensì una regione inabitata ed inabitabile in cui risuona un canto. Il prologo prosegue, quasi fosse la trasposizione audiovisiva di alcune fra le pagine più pseudoscientifiche e razziste di Alfredo Niceforo sulla Sardegna. Così uno dei filmati più "moderni" sulla Sardegna del ventennio (sia perché realizzato nel 1941, sia perché mostrava il più giovane ed avanzato comune d'Italia, la "città nuova") parte sintetizzando in modo inquietante col sonoro e le immagini tesi che evidentemente non erano affatto superate. Il canto che emerge dai rumori naturali pare tradurre l'osservazione dell'antropologo lombrosiano circa le tradizioni musicali e coreiche dell'isola:

⁷⁶ L'inserimento di un così folto gruppo di famiglie sarde da parte della Società bonifiche sarde fu dovuto a ragioni politiche (soddisfare le richieste dell'Unione provinciale dei sindacati fascisti dell'agricoltura della provincia di Cagliari) ed utilitaristiche: consegnare i poteri a dei sardi, visto il buon lavoro svolto dalle famiglie isolate già presenti e la loro integrazione con i coloni continentali, significava contenere notevolmente le spese di viaggio. Cfr. A. Pes, "Mussolinia di Sardegna: l'identità comunitaria di un'élite rurale", in C. Dau Novelli (a cura di), *Alle origini della rinascita. Classi dirigenti e bonifiche nella Sardegna contemporanea*, AM&D Edizioni, Cagliari, 2007, pp. 244-245.

⁷⁷ Cfr. G. Pisu, *Società Bonifiche Sarde 1918-1939. La bonifica integrale della piana di Terralba*, FrancoAngeli, Milano, 1995, pp. 382-383.

⁷⁸ Cfr. G. Sotgiu, *Storia della Sardegna durante il fascismo*, cit., pp. 230-231. Secondo Marrocu «tra il modello rappresentato da Mussolinia e Fertilia e l'ambiente sardo circostante rimane come un fossato che il tempo allarga piuttosto che colmare». L. Marrocu, "Il ventennio", cit., p. 686.

E se si ponga mente al canto e al ballo sardo si trovano anche in essi le forme del selvaggio e del primitivo. Le cantilene che abbiamo sentito echeggiare nelle gole delle montagne nuoresi e dell'aspra Ogliastra, sono un canto aritmico che ha grandi somiglianze col canto selvaggio. Quel canto è una oppressione; penetra nel cervello, lima, ronza, perfora, acutamente, con tenacia, con insistenza⁷⁹.

Il canto non produce quindi l'atmosfera idilliaca dei filmati inizialmente esaminati: la tradizione non è qui natura o arcaismo da contemplare, bensì arretratezza. I toni non sono più quelli elegiaci dell'esaltazione della vita semplice: la terra è una landa desolata e malsana, come peraltro suggerisce l'indugiare per ben venti secondi dell'istanza narrante con una panoramica orizzontale su un terreno paludoso e stagnante, in quella che appare un'evidente citazione visiva del discorso di inaugurazione della città pronunciato da Mussolini e ripreso in seguito dal filmato: «una landa quasi completamente deserta: non un uomo, non una casa, non una goccia d'acqua; solitudine e malaria»⁸⁰. La figura intera del pastore addormentato pare voler visualizzare la tesi niceforiana sulla fissità del pastore della cosiddetta «zona delinquente»⁸¹:

Quegli uomini si sono così atrofizzati nelle usanze dei tempi passati, che tenacemente indossano il costume del loro paese e vestono di lunghe pelli di capre. [...] come molluschi avviticchiati alla scogliera ove nacquero e ove moriranno, essi non vogliono mutare; mentre tutti mutano intorno a loro, essi rimangono fossilizzati negli usi e nei costumi del passato⁸².

Le immagini rappresentano così una società immobile ed immutabile che necessita di essere risvegliata, per quanto poco più di quarant'anni prima ancora Niceforo avesse teorizzato l'incapacità ereditaria o il rifiuto per i sardi⁸³ di civilizzarsi:

Una popolazione ribelle ad ogni idea di mutamenti, una popolazione che aveva del selvaggio nelle vene, che non fu mai d'accordo né coi Cartaginesi [...] né cogli Italiani di oggi. Altri chiamerà ciò robustezza e vigoria, noi chiamiamo ciò non adattabilità della razza, impossibilità di progredire, di evolversi. È una popola-

⁷⁹ A. Niceforo, *La delinquenza in Sardegna*, Edizioni Della Torre, Cagliari, 1977 (1 ed. 1897), p. 51.

⁸⁰ Queste parole sono poi citate dalla voce *off*: «l'insospitale landa infestata dalla malaria va ridestandosi alla vita». *Carbonia*, cit. Di «lande malsane» aveva parlato anche Niceforo, sebbene in riferimento al centro della Sardegna. A. Niceforo, *La delinquenza*, cit., p. 275.

⁸¹ Per «zona delinquente» Niceforo intende il Nuorese, l'alta Ogliastra e l'area di Villacidro. *Ibid.*, p. 31.

⁸² *Ibid.*, p. 54.

⁸³ Niceforo parla soprattutto degli abitanti della zona delinquente ma lo stesso titolo dell'opera fa scivolare facilmente il giudizio sull'intera isola.

zione cristallizzata [...] è popolazione che non può o non vuole prender parte alla grande e meravigliosa costruzione della civiltà attuale⁸⁴.

Secondo Birgit Wagner in queste parole è percepibile uno dei classici topoi ambivalenti del discorso orientalista, ossia la «staticità culturale»⁸⁵. Da un lato questa può suscitare nei popoli proiettati verso la civiltà forme di nostalgia per la tranquillità della vita premoderna, così come citato da Surdich in precedenza in riferimento ai filmati «idilliaci». Dall'altro la staticità culturale connota negativamente le comunità rappresentate come immutabili, alle quali si appone il marchio oggettivante dell'«eterna infantilità ed irresponsabilità», come la studiosa austriaca sostiene avvenga nel caso di Niceforo rispetto alla Sardegna⁸⁶. C'era forse anche il retaggio niceforiano, oltre che l'esperienza diretta di quasi due anni di amministrazione, quando il prefetto di Nuoro Ottavio Dinale, dopo le prime citate valutazioni ottimistiche sulla possibilità di impiantare il fascismo in quel territorio, descriveva così nel dicembre 1928 l'ambiente della provincia sotto la sua giurisdizione:

Un ambiente privo di qualsiasi attrezzatura culturale, economica e tecnica; dove la storia e l'economia, la psicologia pastorale e la solitudine sterminata della macchia e della foresta hanno determinato, oltretutto una caratteristica delinquenza, quella pigrizia materiale e spirituale, quella indolenza e quella mancanza di iniziative che sono così ben caratterizzate dal lentissimo ritmo della monotona canzone popolare e dallo sguardo del vagante pastore fisso al cielo, dal quale attende la pioggia per il pascolo [...], aspettazione mussulmana a cui è forte attenuante l'abbandono in cui fu lasciata l'isola e l'angosciosa mancanza di tutto, anche dei primi elementi di vivere civile⁸⁷.

Ritornando alle immagini di *Carbonia*, si intravede poi la luce uscire dalle nubi, una nuova alba⁸⁸ e lo squillo di tromba che dà la carica. È l'irruzione della modernità subito intuibile dalla grafica sulla progettazione urbana e la trasformazione del territorio. La Carbonia del filmato si caratterizza per una sua alterità rispetto alla Sardegna, o almeno alla Sardegna che il Luce aveva narrato nei cinegiornali e documentari muti o dei primissimi

⁸⁴ Ibid., p. 58.

⁸⁵ B. Wagner, «La questione sarda», cit., p. 19.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Archivio Centrale dello Stato, Polizia politica, Fascicoli personali, b. 1388, relazione prefetto, 28 dicembre 1928, citato in L. Marrocu, «Il ventennio», cit., p. 670.

⁸⁸ Anche in questo caso c'è una corrispondenza evidente con l'immagine dell'alba, portatrice di luce, ragione e progresso, utilizzata da Niceforo: «Portano questi esseri nell'animo tutta la triste eredità di un passato scomparso e non intravedono neppure l'alba dello splendido meriggio che illumina oggi le società normali e completamente sviluppate». A. Niceforo, *La delinquenza*, cit., p. 49.

anni del sonoro⁸⁹. Quella Sardegna sembra non esserci più se non, con una connotazione negativa, nella colonna sonora iniziale e nelle immagini delle forze brute della natura e del pastore⁹⁰. Anche la voce *off* a proposito della forza lavoro e della sua provenienza geografica ne afferma ambigualmente l'alterità: «operai provenienti da ogni regione d'Italia... braccia valide che qui trovano sempre in maggior numero un indirizzo preciso e l'orgoglio del proprio lavoro»⁹¹. La storiografia ha invece affermato la netta preponderanza nella popolazione di Carbonia di sardi giunti dalle zone più povere della regione sulla spinta della disoccupazione generale e della propaganda che presentava la nuova città come un Eden del lavoro⁹². La reticenza e la mistificazione sulle effettive origini della stragrande maggioranza della popolazione di Carbonia, così come quella sopra esaminata su Mussolinia, spinge ad interrogarsi sulle sue ragioni: un'imprecisione inconsapevole, l'esaltazione della composizione nazionale dell'opera del regime, o ancor peggio, la sottovalutazione dell'elemento locale, già in altri filmati messo a margine della modernità della Sardegna? Il contrasto che negli altri filmati sulle città di fondazione è presentato velatamente, qui è invece la situazione di partenza il cui equilibrio viene rotto dallo squillo di tromba del fascismo che fa progredire la narrazione del filmato.

4. Epilogo

L'evoluzione dell'immagine agropastorale del sardo dagli anni Venti fino a *Carbonia* è ascrivibile alla ridefinizione delle priorità del regime. Questo è percepibile in particolare nel passaggio dalla celebrazione degli aspetti folclorici e tradizionali – frutto soprattutto della mitologia ruralista degli anni

⁸⁹ Negli anni Trenta ed all'inizio del decennio successivo c'erano stati comunque quattro cinegiornali sull'industria estrattiva metallifera: *Iglesias, Sardegna. Miniere di zinco, piombo e argento*, 04/1932 – A0951; *Italia. Iglesias. La miniera di piombo argentifero di Montepioni in Sardegna*, 11/1934 – B0577; *Italia. Cagliari. La mostra delle industrie estrattive della Sardegna*, 13/10/1937 – B1183; *Autarchia italiana. Sardegna – Stabilimento per la distillazione del carbone*, 15/04/1940 – C0014.

⁹⁰ A confermare la distanza della Carbonia del filmato dalla rappresentazione dominante della Sardegna fino alla metà degli anni Trenta c'è anche l'immagine della donna: nel documentario di Cerchio la figura femminile è molto più vicina a quella tradizionale, come dimostrano da un lato la scritta sulla lavagna «La mamma è l'angelo della famiglia» nelle riprese effettuate a scuola, e dall'altro le donne che insegnano alla bambina il segno della croce davanti alla statua di Santa Barbara. Cfr. *Carbonia*, cit.

⁹¹ Ibid.

⁹² Secondo Sotgiu i sardi erano quasi il 90%. Cfr. G. Sotgiu, *Storia della Sardegna durante il fascismo*, cit., p. 204. Per Marrocu la popolazione autoctona costituiva almeno l'80% dei residenti del neonato centro. Cfr. L. Marrocu, «Il ventennio», cit., p. 702.

Venti, che concedeva larga visibilità all'esotismo locale – al cambio di segno dalla seconda metà degli anni Trenta: l'Italia diventava allora una potenza imperiale ed ufficialmente razzista e la missione "civilizzatrice" si poteva facilmente trasferire anche negli spazi nazionali periferici, ancor più in quelle aree oggetto già in età liberale di discorsi discriminatori⁹³. La modernità in Sardegna durante il fascismo è rappresentata dal Luce come un fenomeno esogeno. I luoghi moderni, i luoghi nuovi sono spazi "non sardi", in cui i sardi, così come erano stati rappresentati precedentemente, o vengono citati come termine di paragone negativo, o messi in secondo piano dopo i coloni, oppure sono meri spettatori statici del processo di sviluppo. La modernizzazione del fascismo in Sardegna, legata soprattutto al tema delle città di fondazione⁹⁴, si esprime nei filmati Luce attraverso delle antinomie (vecchio/nuovo, Sud/Nord, indigeno/colono, immobilismo/dinamismo, sterile/produttivo). È una strategia retorica analoga a quella utilizzata nelle formazioni discorsive coloniali, anche se in questo caso ruota attorno al tema della produttività ed è funzionale all'opera di costruzione delle città nuove da parte del regime. Queste antinomie sono espresse sul grande schermo con gli elementi del linguaggio cinematografico, in particolare il montaggio delle inquadrature e quello audiovisivo. Lo specifico codice permette l'applicazione in quei testi delle regole generali della propaganda politica *tout court*. È il caso in particolare del principio della semplificazione⁹⁵, che è in grado di po-

⁹³ Tuttavia, ribadiamo, non mancano esempi che potrebbero smentire una lettura troppo rigida di quelle che sono delle tendenze di fondo. Esistono infatti esempi di filmati sulle tradizioni folcloriche ed artigianali anche durante il fascismo imperiale e razzista. Si veda ad esempio *Artigianato, feste folkloriche e tradizioni nella provincia di Oristano* del 1940, in cui si mostra l'Ardia di Sedilo, i balli in costume e non e le opere dei vasi locali. Si vedano ancora i filmati sulle visite dei principi di Piemonte *Cagliari, la visita dei principi di Piemonte*, 07/06/1939 – B1524 e *Italia, Sassari. Il viaggio del principe di Piemonte*, cit.

⁹⁴ Gli altri filmati sul processo di modernizzazione sono suddivisibili dal punto di vista tematico. Si trovano i cinegiornali legati ai lavori di sistemazione delle acque, come *Industrie elettriche della Sardegna: l'impianto del Tirso*. 1924/31 (è presente nel catalogo dell'Archivio Luce ma non è materialmente reperibile); *La diga di S. Vittoria per l'irrigazione di Terralba (Sardegna)*, 1929 – D047309; *Cagliari. Opere del regime. Inaugurazione della III diga dell'acquedotto comunale di Cagliari, per la formazione del terzo lago artificiale per l'alimentazione idrica della città, nella valle del Rio Bauvillixi*, cit. Un altro filone è quello dei servizi di cinegiornale sull'inaugurazione di opere urbane come: *I reali Savoia inaugurano l'ippodromo di Poetto a Cagliari*, cit.; *A Sassari s'inaugura una nuova linea ferroviaria*, 11/1931 – A0883; *Italia. Cagliari. Visita del Principe di Piemonte in Sardegna. Arrivo a Cagliari e inaugurazione dell'azienda agraria dedicata a Maria Pia di Savoia ad Alghero*, cit.; *Italia. Nuoro. Nuova edilizia pubblica a Nuoro*, cit.; *Italia. Cagliari. Inaugurazione di un nuovo sanatorio*, 16/06/1937 – B1114.

⁹⁵ Sulle regole della propaganda politica si veda J.M. Domenach, *La propagande politique*, PUF, Paris, 1950, pp. 44-83. Sul loro utilizzo per lo studio del cinema di propaganda si veda J. Bimbenet, *Film et histoire*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 264.

tenziare l'efficacia ideologica del messaggio veicolato, prescindendo dal suo statuto di verità, come afferma Zunino:

Il simbolismo ideologico fonda gran parte della sua forza non su di un nucleo di verità, ma, piuttosto sulla sua capacità di semplificare la realtà. Mentre la verità è complessità e la complessità conduce alla frammentazione e alla tensione paralizzante, dai simboli ideologici, invece, discende una chiarezza, una linearità e una presunzione di certezza che predispongono all'azione e alla mobilitazione⁹⁶.

La semplificazione restituisce qui l'immagine di un'improduttività sarda strutturale allorché si tratta di celebrare la modernità delle opere di risonanza nazionale del regime, il quale accorda invece visibilità alle attività tradizionali di dimensione locale: in questo senso sembra che la popolazione periferica sarda venga segregata, quando non occultata, o ancora presa come termine negativo di paragone (anche facendo leva sulla letteratura pseudoscientifica diffusasi a fine Ottocento), per esaltare il concetto centrale dello Stato fascista e della nazione italiana.

Emblematico a questo riguardo è l'incipit del servizio di cinegiornale del novembre 1931 sull'inaugurazione della linea ferroviaria Sassari/Tempio⁹⁷. Subito dopo la cerimonia del taglio del nastro compiuta dal sottosegretario ai Lavori pubblici Leoni e dalle autorità locali elegantemente vestite, un ragazzino con un cappotto ed un berretto entra nel campo visivo per due secondi circa. Il giovane non rivolge lo sguardo verso la cinepresa ma verso i protagonisti del filmato: pare più incuriosito dalla cerimonia che dall'occhio meccanico che la riprende. La sua presenza dura così poco perché quasi subito un braccio lo afferra con decisione alla spalla e lo porta via dall'inquadratura. Siamo davanti all'irruzione della realtà, la cui lama è molto più affilata di quella delle forbici usate da Leoni: l'ingresso in campo del ragazzino, anche se breve, squarcia il velo della rappresentazione liturgica del potere⁹⁸, ne compromette l'aura sacrale, mette in corto circuito l'impianto dell'immagine ufficiale⁹⁹. D'altra parte quel braccio che interviene a normalizzare l'inquadratura pare confermare l'idea dell'esclusione dell'elemento locale dalla comunicazione visiva del processo di moderniz-

⁹⁶ P.G. Zunino, *L'ideologia del fascismo*, cit., p. 40.

⁹⁷ Cfr. *A Sassari s'inaugura una nuova linea ferroviaria*, cit.

⁹⁸ Sul carattere rituale e sacrale dell'esperienza totalitaria fascista cfr. i fondamentali lavori di Emilio Gentile: *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari, 1993; *Le religioni della politica: fra democrazie e totalitarismi*, Laterza, Roma-Bari, 2001.

⁹⁹ Bernagozzi rileva la potenzialità delle immagini del Luce di fare intravedere, oltre la patina della propaganda, sprazzi di vita quotidiana non codificata. Cfr. G. Bernagozzi, *Il mito*, cit., p. 2.

zazione svolto dal regime nell'isola. Se nei filmati Luce fino a metà degli anni Trenta c'erano stati tentativi, non sempre riusciti, di comunicare una certa vicinanza fra centro e periferia, nei filmati sulle città di fondazione il potere non vi appare più interessato e ne prende quasi le distanze.

Durante la guerra, nel maggio 1942, fu girato il lungo cinegiornale già citato sulla visita di Mussolini nell'isola in cui la voce *off*, citando il duce, esalta «l'indomita fierezza del popolo sardo ferreamente teso con tutto il popolo italiano verso la vittoria»¹⁰⁰. L'immagine che il filmato vuole trasmettere di un'unità di intenti fra l'isola ed il duce in quel momento del conflitto è stata smentita da tempo attraverso l'esame delle relazioni dell'Ispettorato generale della Pubblica sicurezza¹⁰¹. Ma a gettare un'ombra di dubbio sul buon andamento del conflitto, e più in generale sulla reale sintonia fra il capo del governo e la popolazione, sono ancora una volta le immagini, anche in questo caso pochi fotogrammi. Mussolini ispeziona un'unità dell'esercito a Cagliari: i soldati marciano a passo romano portando davanti una bandiera nazionale fortemente lacerata. La voce *off* tace: la colonna sonora è formata dal ritmo dei passi e da una marcetta militare, mentre lo sguardo della cinepresa si sposta verso l'alto ad inquadrare il solo drappo logoro che si staglia contro il cielo annuvolato, escludendo così dal campo i soldati. Doveva forse essere un momento solenne per celebrare qualche battaglia di cui il vessillo consunto è testimone. Tuttavia il progressivo prevalere, nell'inquadratura, della bandiera strappata, su cui lo speaker ammutolito non offre nessuna spiegazione, appare come un lapsus emblematico che confessa visivamente la lacerazione montante fra il centro ventennale del potere e la popolazione italiana¹⁰², in questo caso isolana.

¹⁰⁰ *Il Duce in Sardegna. Momenti ed episodi della visita del Duce in Sardegna*, cit. L'espressione «indomita fierezza» riprende nell'occasione bellica il mito combattente della Brigata Sassari. In realtà già qualche anno prima c'erano stati almeno due filmati in cui per la Sardegna venivano utilizzati gli attributi «eroica» e «guerriera», gli unici ad essere espressi direttamente dallo speaker del Luce nei confronti dell'isola, oltre al già citato «fedelissima». Cfr. *Italia, Carbonia. Mussolini arriva in Sardegna per inaugurare la città mineraria di Carbonia*, 21/12/1938 – B1431; *Sassari, Sardegna. La consegna dei diplomi dei corsi di preparazione politica*, 13/10/1937 – B1182.

¹⁰¹ Cfr. L. Marrocu, «Il ventennio», cit., pp. 710-711. Vedi anche Id., «Aspetti dello spirito pubblico in Sardegna durante la seconda guerra mondiale (1939-1943)», *Archivio sardo del movimento operaio contadino e autonomistico*, 3, 1974, pp. 48-86.

¹⁰² Sul precipitare degli umori della popolazione italiana già a partire dall'inverno 1941-42, che preluse al crollo del fronte interno nell'estate-autunno del 1942 ed agli scioperi operai del marzo 1943 cfr. S. Colarizi, *L'opinione degli italiani sotto il regime, 1929-1943*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 375-393.

IL RIAVVICINAMENTO DELL'ITALIA ALLA GERMANIA TRA IL 1945 E IL 1949

Filippo Triola*

Premessa

Sono note le ragioni che, secondo lo storico tedesco Hans-Peter Schwarz, spinsero Adenauer a compiere a Roma la sua prima visita di Stato all'estero nel giugno del 1951: «Perché – scrive Schwarz – questa prima visita di Stato ufficiale del Cancelliere federale viene fatta proprio in Italia? La risposta è semplice e un po' deprimente. Perché al momento solo in Italia egli è il benvenuto senza riserve»¹.

Meno noto è che quella visita rappresentava l'esito di una politica di riavvicinamento dell'Italia alla Germania iniziata poco tempo dopo la fine della seconda guerra mondiale.

La storia delle concrete interazioni politico-diplomatiche tra l'Italia e le prime istituzioni economico-politiche tedesche occidentali rinate sotto il controllo alleato dopo il 1945 (come nel caso dei *Länder*) o istituite direttamente dagli occupanti anglo-americani nella seconda metà degli anni Quaranta costituisce il tema di questo studio. All'interno del panorama storiografico italiano la storia delle relazioni fra Italia e Germania nei primi anni del secondo dopoguerra ha visto lo sviluppo di ricerche riguardanti maggiormente i parallelismi di processi politici o economici, piuttosto che il loro intreccio: si tratta quindi per lo più di analisi disgiunte di singoli sviluppi, da cui lasciar emergere analogie e differenze tra i due paesi². Negli

* Università di Bologna. filippo.triola@gmail.com

¹ «Warum führt dieser erste offizielle Staatsbesuch des Bundeskanzlers ausgerechnet nach Italien? Die Antwort ist einfach und ein klein wenig deprimierend. Weil er derzeit nur in Italien uneingeschränkt willkommen ist». Cfr. H.-P. Schwarz, *Adenauer. Der Aufstieg: 1876-1952*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart, 1986, p. 866.

² I primi percorsi di ricerca sui parallelismi degli sviluppi politici, istituzionali, sociali ed economici tra Italia e Repubblica federale dopo la seconda guerra mondiale sono presenti in U. Corsini, K. Reppen (a cura di), *Konrad Adenauer e Alcide De Gasperi: due esperienze di rifondazione della democrazia*, Il Mulino, Bologna, 1984. All'inizio degli anni Novanta furono pubblicati gli atti di un importante convegno italo-tedesco svoltosi a Milano, incentrato sulle analogie e sulle divergenze tra la formazione della repubblica italiana e quella tedesca

mc mondo contemporaneo

In questo numero:

Saggi

Stefano Pisu

Luce in periferia: rappresentazioni della Sardegna negli audiovisivi del fascismo

Filippo Triola

Il riavvicinamento dell'Italia alla Germania tra il 1945 e il 1949

Laura Ciglioni

L'Italia del miracolo economico e la stampa statunitense

Note

Antonello Venturi

Risorgimento e Regno d'Italia nella storiografia russa tra fine Ottocento e primo Novecento: N.I. Kareev e E.V. Tarle

Giacomo Saban

I trattati di pace della prima guerra mondiale, il problema della cittadinanza e le leggi razziali fasciste

Mariella Di Maio

A ciascuno il suo Camus. Riflessioni sull'*Ordre libertaire* di Michel Onfray

Recensioni

Sommari/Abstracts

Indice dell'annata

 **FrancoAngeli**
La passione per le conoscenze

€ 23,00 (i.i.)

(R95.2012.3)

ISSN 1825-8905