



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Storia, Beni Culturali, Studi internazionali
Ciclo XXXI

TITOLO

*Fotografare un mito.
La rappresentazione fotografica della Sardegna
negli anni Cinquanta e Sessanta.*

Settore scientifico disciplinare di afferenza

M-STO/04 STORIA CONTEMPORANEA

Dottorando

Carlo Di Bella

Coordinatore Dottorato

prof. Cecilia Tasca

Tutor

prof. Luciano Marrocu

Esame finale anno accademico 2017 – 2018
Tesi discussa nella sessione d'esame Febbraio-Marzo 2019

Fotografare un mito. La rappresentazione fotografica della Sardegna negli anni Cinquanta e Sessanta.

INTRODUZIONE

Questo lavoro nasce con l'obiettivo di sistematizzare da un punto di vista storico-culturale alcuni aspetti della fotografia in Sardegna fra gli anni Cinquanta e Sessanta, per comprendere in quale modo l'opera dei *reporter* e il mercato editoriale avessero contribuito alla rappresentazione interna ed esterna dell'isola e dei sardi.

Il periodo scelto, quello del dibattito sul Piano di Rinascita e della sua prima attuazione, è particolarmente rilevante, perché caratterizzato, oltre che dalla valutazione delle direzioni di sviluppo possibili per l'economia isolana, anche da un ripensamento dell'identità locale, uno dei temi nevralgici dell'agone politico sul futuro dell'isola. In discussioni accese e ricche di sfumature i partiti presenti in consiglio regionale e gli intellettuali concordavano sul fatto che si vivesse un momento cruciale per l'autonomia. Quest'ultima era chiamata a far uscire la Sardegna dalla condizione di sottosviluppo in cui si trovava. Per comprendere come agire occorreva tuttavia avere ben chiaro il concetto di chi fossero i sardi e che cosa fosse la Sardegna e in questo non era secondaria la necessità di maturare una visione fattuale della realtà in cui fossero ben bilanciate le rappresentazioni esterne ed interne, allo scopo di trovare corretta collocazione anche alla cultura locale, pena il suo schiacciamento. Questo rischio poteva materializzarsi variamente: una scorretta

valutazione, sino alla negazione, della cultura sarda, poteva infatti approdare a una sua definizione come residuo arcaico da abbandonare, mentre la sua esaltazione sterile, al contrario, avrebbe potuto musealizzare la sardità collocandola nel monumento dell'eterno immoto da preservare.

Scrive Valeria Deplano che per Sebastiano Dessanay, comunista (socialista dopo i fatti d'Ungheria) «la questione dello sguardo dall'esterno era una parte del problema interno, perché tanti, troppi sardi abbracciavano (o addirittura alimentavano, come nel caso del pittore Biasi) queste rappresentazioni astoriche, irrazionalistiche e decadenti, arrivando al punto di riconoscersi»¹. Dalle pagine di «Autonomia Cronache», il democristiano Pietro Soddu concentrava invece la propria analisi sulla dialettica dei poteri fra Stato Centrale e Regione Autonoma, giungendo a considerazioni chiare sugli obiettivi a lungo termine della Sardegna: «Occorre dunque, costruire uno stato realmente pluralista, che realizzi una sintesi accettata, costruita anzi da tutti, non imposta per superiorità gerarchica da un ordine istituzionale il cui livello superiore derivi non da una inaccettabile visione autoritaria, ma scaturisca da una democratica e libera convergenza delle diverse volontà. Nella fase attuale, nella congiuntura storica che viviamo, così non è: la contestazione diventa lo schema necessario del rapporto»². Il sardista Michele Columbu, all'indomani di una drammatica manifestazione di pastori seguita alla siccità del 1967³, usava i toni dell'invettiva ironica nel

¹ VALERIA DEPLANO, *Ripensare la Sardegna* in LUCIANO MARROCU, FRANCESCO BACHIS, VALERIA DEPLANO (a cura di), *La Sardegna Contemporanea*, Milano, Donzelli, 2016, p. 676.

² PIETRO SODDU, *La "crisi dell'autonomia" e l'organizzazione dello Stato* in «Autonomia Cronache», n. 2, marzo 1968.

³ La stessa manifestazione che era stata fotografata da Franco Pinna, cfr. più avanti in questo stesso paragrafo.

commentare il modo in cui talvolta erano rappresentate le classi subalterne: «Il convincimento che la colpa della miseria sia di chi ce l'ha addosso, nella cristianissima e francescana Italia, è talmente radicato e diffuso che non c'è maggior vergogna della povertà, per cui ognuno si ingegna di dissimularla (salvo poi a dissimulare la ricchezza per non pagare le imposte!). Così al povero non solo tocca la scomoda vita del povero, ma anche la mortificazione, poiché egli stesso presto si persuade che ha commesso un brutto sbaglio quando ha scelto (chissà quando e come) di essere povero. E come non persuadersi? Ecco alcuni significanti titoli con cui un ricco giornale del Nord introduce certi fatti di cronaca: *Operaio meridionale si uccide cadendo da un ponteggio che cede sotto i suoi piedi; Bidello napoletano muore soffocato da un boccone di pane; Pastorello sardo (11 anni) trovato morto sulla neve per non essersi riparato dal freddo*. Dove si dimostra che i pastori sardi, fin dalla più tenera età, sono stupidissimi; i bidelli napoletani, in quanto bidelli e napoletani anziché industriali o banchieri settentrionali, sono voraci e ghiotti di pane ma non sanno mangiare; gli operai meridionali non guardano dove mettono i piedi e di conseguenza si uccidono. Quasi quasi, ben gli sta.»⁴ Con toni ovviamente più pacati e analitici, qualche anno prima, la Commissione Economica di studio per il Piano di Rinascita della Sardegna faceva un bilancio dei fattori di *dinamismo, stazionari e regressivi*⁵ dell'economia isolana. I più interessanti da citare sono qui quelli *stazionari*, perché sono descritti come variamente indirizzabili nel processo in atto, acceleratori o zavorre della trasformazione: «In tutta l'isola sono all'opera numerosi fattori *stazionari* o *inerti*. Tali fattori sono,

⁴ MICHELE COLUMBU, *Il fischio del pastore*, in «Rinascita Sarda», 25 marzo-10 aprile 1968.

⁵ COMMISSIONE ECONOMICA DI STUDIO PER IL PIANO DI RINASCITA DELLA SARDEGNA, *Rapporto conclusivo sugli studi per il Piano di Rinascita*, Cagliari, Fossataro, 1958, pp. 13-15.

allo stato potenziale, un elemento favorevole o una minaccia allo sviluppo. La rottura di strutture tradizionali può farli precipitare in un senso o nell'altro. La loro esatta individuazione è difficile, essi vanno correttamente esaminati caso per caso e zona per zona. Talvolta tali fattori sono correlativi alla psicologia delle popolazioni, tal'altra alla struttura amministrativa, altre volte ancora ai metodi di produzione tradizionali».⁶

La Sardegna viveva dunque gli anni Cinquanta e Sessanta come un momento cruciale per la piena realizzazione dell'autonomia raggiunta solo sulla carta con la concessione dello Statuto⁷ e tale obiettivo doveva fare i conti con questioni irrisolte di affrancamento economico-politico e di definizione chiara dell'approccio identitario dei sardi alla sfida della modernità. Considerando i presupposti enunciati, si può comprendere perché l'elaborazione dell'immagine pubblica dell'isola tramite la fotografia possa essere qui posto come problema di storia culturale, cioè come un problema di analisi dello spirito del tempo attraverso simboli⁸. Il tema è stato sviluppato tenendo conto del contesto socio-economico e dunque esaminando *in primis* il fatto che le fotografie analizzate erano indirizzate a lettori sardi, italiani ed europei più facilmente raggiunti da immagini provenienti da produzioni editoriali esterne al tessuto

⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁷ Cfr., ad esempio, FRANCESCO SODDU (a cura di), *La "cultura della Rinascita". Politica e istituzioni in Sardegna (1950-1970)*, Sassari, 1994 e LEANDRO MUONI, *Un ritratto culturale della Sardegna Autonomistica* in ALDO ACCARDO PIETRO MAURANDI LEANDRO MUONI, *L'isola della Rinascita*, Bari, Laterza, 1998, pp. 139-240.

⁸ Cfr. PETER BURKE, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp.9-12.

economico e sociale dell'isola⁹, talvolta rischiose trappole della rappresentazione creatrici di esotismi e auto-esotismi.

La maggior parte delle opere che negli ultimi anni si sono occupate di Sardegna e fotografia non trattano l'argomento in senso storico-culturale ma prediligono un'ottica illustrativa: in edizioni ottime da un punto di vista grafico e con stampe che valorizzano benissimo l'opera dei fotografi, le foto sono spesso accompagnate da saggi di storici, critici e antropologi ma l'argomento principale della pubblicazione sono le immagini stesse e non l'indagine approfondita di esse nella loro ambiguità di fonti polisemiche, «veicolo di messaggi intenzionali e non intenzionali»¹⁰. Si cerca qui di utilizzare un approccio diverso, con piena coscienza della grande difficoltà del compito, a causa dell'elusività che la fotografia come fonte storica ha mostrato nel secolo passato ma anche a causa della centralità da essa assunta nella comunicazione di massa con il crescere della carta stampata, prima, e l'esplosione poi della digitalizzazione all'inizio del nuovo millennio.

Per ciò che riguarda il primo aspetto, la possibilità della fotografia di essere duplicata infinitamente l'ha resa fonte difficile da analizzare, perché il suo significato muta a seconda del contesto in cui è inserita. Per questo motivo, al fine di collocare correttamente nel tempo le immagini

⁹ Non sono disponibili molti dati sul mercato editoriale dell'isola e sulla distribuzione dei suoi prodotti nello Stato italiano in quel periodo, ma a titolo di conferma di questa affermazione valga perlomeno il dato aggregato di un biennio sul valore aggiunto delle industrie grafiche, foto-fono cinematografiche e manifatturiere varie: in Sardegna esso ammontava appena a 0,4 miliardi di lire nel 1953 (1,9 per cento del totale della produzione manifatturiera) e a 0,5 miliardi di lire nel 1954 (2,2 per cento del totale) a fronte di un mercato italiano complessivo (Sardegna compresa) di 189 miliardi di lire nel 1953 (5,7 per cento del totale della produzione manifatturiera) e 197 miliardi di lire nel 1954 (5,6 per cento del totale). Fonte: CENTRO DEMOCRATICO DI CULTURA E DOCUMENTAZIONE (a cura di), *Bilancio e prospettive dell'economia sarda*, Roma, Edizioni di cultura e documentazione, 1957.

¹⁰ GABRIELE D'AUTILIA, *L'indizio e la prova*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2005 p. 1.

prese in considerazione, esse sono state inquadrare in rapporto alle edizioni in cui furono pubblicate. Relativamente al secondo aspetto citato, occorre considerare che la sfida qui posta allo storico non è, come in altri casi, quella di ricostruire e interpretare il passato a partire da fonti scarse, ma di cercare percorsi coerenti selezionando correttamente fonti sovrabbondanti. Il moltiplicarsi indiscriminato dell'immagine e la sua stereotipizzazione in determinati contesti hanno creato la ripetizione di formule rappresentative che hanno contribuito a una visione della Sardegna la cui staticità si è autoalimentata. La Sardegna è infatti inseribile, con qualche doveroso distinguo dovuto al fatto che non si tratta geograficamente di meridione italiano, nel meccanismo editoriale di cui Francesco Faeta ha parlato per l'Italia meridionale: «Le immagini prodotte [...] furono decine di migliaia, anche se per la ristrettezza dei mezzi e la miopia degli addetti ai lavori soltanto poche centinaia di esse comparvero sulla stampa; uno stesso esemplare di successo, spesso, innumerevoli volte. Le immagini di successo, per altro, per quel processo di meccanico conformismo che distingue i mezzi di comunicazione di massa, furono quelle che più marcatamente veicolavano gli stereotipi correnti. Un'importanza rilevante, dunque, nella costruzione delle rappresentazioni del sud, l'ebbero gli editori di giornali, riviste, libri»¹¹. La ricerca qui esposta ha avuto come fonti principali le fotografie pubblicate in quei giornali, riviste, libri, intrecciate alle biografie di alcuni degli autori che le hanno scattate, agli editori che le hanno pubblicate e ai lettori a cui dovevano essere mostrate in un periodo storico che potrebbe essere qui definito "il lungo secondo dopoguerra sardo",

¹¹ FRANCESCO FAETA, *Questioni italiane*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 105.

cruciale per riflettere sul concetto moderno di identità isolana che in Sardegna è anche oggi tema quotidiano del dibattito pubblico.

La delimitazione cronologica a cui si alludeva, parlando di “lungo secondo dopoguerra”, parte dall’approvazione dello Statuto (1948) e si conclude idealmente con la Commissione Parlamentare d’Inchiesta sul Banditismo nel 1969. Si è pensato, ragionando su questo ventennio, di provare a comprendere in quale modo la fotografia sulla Sardegna avesse descritto il periodo della gestazione del piano di Rinascita (iniziata appunto con l’approvazione dell’articolo 13 dello Statuto) e della prima percezione del parziale fallimento delle sue istanze modernizzatrici del peculiare ’68 sardo.

Il periodo in esame è segnato dal susseguirsi dei viaggi di vari fotografi non isolani, chiamati a raccontare con le proprie *Rolleiflex* e *Leica* una realtà ritenuta oscillante fra arcaismo e modernizzazione. Anche in fotografia si sono potuti individuare due eventi significativi che delimitano cronologicamente un campo pressoché coincidente con gli eventi storico- politici di cui si parlava: il primo fatto notevole sono i fototesti di Federico Patellani pubblicati a partire dal 1950, che portavano all’attenzione dell’opinione pubblica italiana le criticità e le potenzialità della realtà sarda appena liberata dalla malaria; il secondo evento utilizzato come confine del percorso qui tracciato sono le fotografie realizzate da Franco Pinna nel 1967 a Cagliari, durante la già citata protesta di fronte al palazzo regionale¹², nella quale i pastori, trascinando con sé e liberando in via Roma una cinquantina di pecore agonizzanti,

¹² Cfr. sopra, in questo paragrafo.

mettevano drammaticamente in luce le contraddizioni e i fallimenti del primo piano di Rinascita¹³.

Nella vastità delle fonti, fra questi due eventi limite, sono qui approfonditi alcuni autori e pubblicazioni, alla ricerca di una panoramica di interesse generale, tramite la contestualizzazione delle fonti fotografiche nel mercato editoriale e nella realtà coeva.

Il percorso di ricerca è strutturato in tre parti: una dedicata agli autori, una a opere monografiche sull'isola e una terza che si occupa delle considerazioni conclusive. Il *trait d'union* dell'opera è l'analisi di alcune fotografie pubblicate negli anni Cinquanta e Sessanta utilizzate come sorgenti di considerazioni sull'immagine della Sardegna e sui suoi stereotipi (creati, accolti o infranti).

L'esito dell'indagine su questi luoghi comuni e sul loro intrecciarsi con l'economia isolana, le storie degli abitanti dell'isola e le scelte politiche, presenta interessanti coincidenze con temi oggi presenti all'elaborazione identitaria della Sardegna del XXI secolo: ciò è dovuto al fatto che, come si accennava, la fotografia è una fonte polisemica e, pertanto, indiziaria. L'interpretazione di una testimonianza di questo tipo genera numerose inferenze comunicative: mette cioè il destinatario del messaggio e l'emittente in condizione di *implicare* una serie di informazioni non apertamente dichiarate ma deducibili dal contesto e dal sistema di credenze condiviso¹⁴. La scelta fatta qui di osservare in prevalenza le immagini destinate alla pubblicazione (le cosiddette "fonti indirizzate")¹⁵ fa riflettere sulla misura in cui la diffusione di servizi e fotografie su carta

¹³ Per riferimenti più precisi cfr. più avanti nel testo il paragrafo dedicato all'autore.

¹⁴ Con riferimento alla funzione delle inferenze nel linguaggio cfr., ad esempio, PAUL GRICE, *Logica e Conversazione*, Bologna, il Mulino, 1993.

¹⁵ Cfr. G. D'AUTILIA, *L'indizio*, cit., p. 14-15.

stampata preveda il futuro dell'oggetto considerato, contribuendo talvolta a tracciarlo.

Un esempio per tutti sia l'analisi qui condotta sulle immagini sarde del *Touring club* e di altre pubblicazioni a vocazione turistica. La maggior parte di esse rappresentava le zone costiere del nord della Sardegna: è suggestiva l'attualità di quelle pubblicazioni alla luce della realtà oggi descritta dagli *open data*, che testimoniano come, nel 2016, il 5% dei comuni facesse registrare il 79% delle presenze turistiche e come fra questi venti comuni, solo sei si trovino a sud, in provincia di Cagliari¹⁶. Sembra insomma che le zone oggetto di particolare attenzione per i turisti degli anni Cinquanta e Sessanta siano diventate effettivamente le mete privilegiate dei visitatori negli anni successivi.

L'analisi degli stereotipi non deve, in ogni caso, far cadere nella tentazione opposta: l'esaltazione sterile dopo la delegittimazione del luogo comune in quanto tale, senza chiedere alla fonte quale fosse il fondo di verità che la classica immagine di roccia gallurese, di pastore, di bandito, di donna in abito tradizionale, mostrassero. I sardi stessi sono stati creatori, talvolta sotto forma di *frastimus*¹⁷, di espressioni formulari su di sé e sul loro mondo, mostrando autocoscienza dei limiti, delle potenzialità della propria terra e del fatto che l'identità sia forma e sostanza plastica, non monolitica.

¹⁶ Cfr. in proposito Sardinian Socio-Economic Observatory (SSEO), *Turismo in Sardegna-il 5% dei comuni fa registrare il 79% delle presenze turistiche. Quali sono i 20 comuni Sardi che ospitano più turisti?* in <http://www.sardinianobservatory.org/> e Movimenti turistici in Sardegna per macrotipologia di struttura ricettiva 2016 in <http://dati.regione.sardegna.it>.

¹⁷ Su *frastimu* è una forma di imprecazione maledicente, spesso poeticamente colorita e iperbolica. Se si volesse approfondire l'argomento, consultare ad esempio RAFFAELE CARBONI, *Irrocos e frastimos*, Dolianova, Edizioni Grafica del Parteolla, 2009

«*Ancu ti scurighit in Sòrgonu*»¹⁸, si dice ad esempio, per augurare malevolmente a qualcuno di essere colto dalla notte in un posto che gli stereotipi isolani vogliono completamente ostile agli uomini e privo di servizi, come i tanti che erano descritti nei *reportage* fotogiornalistici qui analizzati. Il mezzo sorriso con cui si pronuncia una frase del genere cela comunque da sempre la verità che i sardi stessi e qualunque visitatore accorto possono cogliere: fra il nero della Sardegna arcaica terra di banditi e il bianco dell'isola con spiagge incontaminate, ci sono infinite tonalità di grigio, che lo studioso ha il dovere di indagare e il benevolo lettore può cercare fra queste pagine.

¹⁸ Lett. «Che ti colga la notte a Sorgono», paese della Barbagia

I. ALCUNI AUTORI E I LORO VIAGGI

Indagare la Storia della Sardegna attraverso le fotografie scattate negli anni del Piano di Rinascita vuol dire innanzitutto interrogarsi sul senso dello sguardo fotografico nella costruzione dell'identità e sulla realtà da cui la rappresentazione è creata e che, contemporaneamente, genera. Come affermato da Susan Sontag, infatti «le realtà che si possono trasmettere in un momento dissociato, per quanto significanti e decisive, hanno un rapporto assai limitato con la comprensione»¹⁹. Lo scopo dello storico culturale, in tal senso, è osservare tutto ciò che questo rapporto implica e, in questo caso specifico, analizzare queste rappresentazioni dissociate ai fini di comprendere quali schemi fornissero e quali interpretazioni generassero di un mondo in via di mutamento come quello sardo degli anni Cinquanta e Sessanta.

I protagonisti di questa narrazione posano il loro sguardo su un orizzonte che non gli appartiene: sono italiani (Patellani, Bavagnoli, De Biasi etc.), europei (Machlin, Suchintsky etc.) e se sono sardi, o sardi diventeranno per adozione, non lo sono per formazione (Pinna, Volta). La meditazione fotografica sull'isola giungeva quindi all'opinione pubblica attraverso l'occhio di osservatori esterni, con tutto ciò che questo comporta, nel bene e nel male, in termini di formazione di una rappresentazione collettiva, in un momento fondamentale per la storia della Sardegna, gli anni del lungo secondo dopoguerra sardo.

¹⁹ SUSAN SONTAG, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1970 p. 98.

1.1. Federico Patellani

Nel 1943 Federico Patellani pubblicava il saggio-manifesto della propria carriera, "Il giornalista nuova formula"²⁰, incluso in una raccolta intitolata "Fotografia" edita dal gruppo editoriale Domus.

Patellani, nonostante la giovane età, possedeva già allora un passato remoto da avvocato, un passato prossimo da pittore amatoriale e un presente da collaboratore (fotografie e articoli) per la rivista "Tempo". La sua visione della fotografia non era certamente quella di un giornalista convenzionale, né quella puramente artistica di un pittore mancato. Come intuibile dal titolo del suo breve saggio, egli cercava di cogliere le potenzialità del nuovo mezzo riflettendo sull'apporto che la fotografia poteva dare alla cronaca: «I giornalisti- si sa - non hanno mai goduto la fama di persone dedite alla più pura verità, anzi, perciò i lettori pensano che ad essere più aderente al vero è ciò che è documentato fotograficamente. E i lettori hanno ragione. Se è possibile, infatti, truccare una documentazione fotografica, è sensibilmente più facile e più consueto truccare il valore di un racconto, di ciò che è solamente scritto».²¹

Il fotoreporter riteneva insomma che la fotografia porti con sé una dose di verità intrinseca, ignota al giornalismo classico, quindi funzionale al mestiere di giornalista che ha come scopo primario la documentazione e solo secondariamente la narrazione. Ciò non vuol dire che Patellani negasse un valore estetico alla propria professione di fotoreporter (più

²⁰FEDERICO PATELLANI, «Il giornalista nuova formula» in SCOPINICH E. F. (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Editoriale Domus, 1943.

²¹ F. PATELLANI, *ibidem*, p. 128.

volte ebbe modo raccontare confronti con il proprio editore, Alberto Mondadori, che gli suggeriva la «foto utile» più che la «foto bella»²² ma è sicuramente indicativo del fatto che anche un reporter smaliziato e curioso di approfondire le basi teoriche del mestiere non avesse ancora affinato il concetto (per strumenti, cultura etc.) dell'impossibilità di una rappresentazione obiettiva della realtà, brillantemente elaborato successivamente dalla già nominata Sontag e da Roland Barthes²³, per citare solo i più noti. Patellani infatti, come si è visto, parlava di visione «truccata» assumendo come punto fermo che ove non ci fosse trucco, non ci fosse neppure difetto nella rappresentazione obiettiva.

Un punto di vista differente (e certamente meno argomentato nelle sue basi teoriche) rispetto a quello espresso pochi anni prima da Walter Benjamin nel saggio *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, nel quale il filosofo tedesco affermava che «l'intero ambito dell'autenticità sfugge alla riproducibilità tecnica e, naturalmente, non soltanto a quella tecnica».²⁴

Per comprendere quale fosse l'efficacia pratica della visione teorica di Patellani, si è considerato un campione consistente dell'opera del fotografo in Sardegna, ovvero i principali *reportage* da lui pubblicati negli anni Cinquanta e Sessanta per il settimanale «Tempo». Si sono scelti come linee guida due livelli, che servono qui ad enunciare anche la scelta metodologica utilizzata per gli altri autori: il primo, qualitativo, è l'analisi

²² Cfr. KITTY BOLOGNESI GIOVANNA CALVENZI (a cura di), *Federico Patellani. Professione Fotoreporter*, Torino, Silvana Editoriale, 2015. Per foto utile, si intende una fotografia pensata in funzione di uno scopo ulteriore rispetto a quello estetico. In questo caso si può definire "utile" una fotografia funzionale alla pubblicazione.

²³ ROLAND BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

²⁴ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2013, p.73. Prima edizione Parigi, 1936.

dei soggetti rappresentati e della tipologia di testo ad essi abbinata; il secondo, quantitativo, è un conteggio numerico dei temi comparsi fra gli scatti.

La grande inchiesta del 1950

Nel 1950, portando dunque con sé l'idea che la fotografia dovesse essere bella, ma al contempo dovesse rappresentare la realtà ed essere arricchita da opportuni testi di accompagnamento, Patellani fece da apripista ai viaggi fotogiornalistici nella Sardegna del secondo dopoguerra. Il frutto della sua permanenza nell'isola fu la pubblicazione, da parte del settimanale "Tempo", di quattro servizi fotogiornalistici, o meglio, secondo un neologismo coniato in redazione, di quattro fototesti. Come dice la parola stessa, questi ultimi erano testi informativi in cui il rapporto fra parola scritta e immagine era ripensato in maniera che i due linguaggi concorressero in egual misura a creare il racconto giornalistico e la fotografia non fosse supporto opzionale alle parole ma fonte con pari dignità²⁵. L'inchiesta sarda fu suddivisa in quattro puntate:

- Inchiesta in Sardegna/1 *Il dramma di Carbonia*²⁶
- Inchiesta in Sardegna/2 *Liandru bandito dal bel nome*²⁷

²⁵ Cfr. in particolare FEDERICO PATELLANI, *Il dramma di Carbonia* in «Tempo» n.5, 4-11 febbraio 1950 e FEDERICO PATELLANI, *Così si vive e si muore in Sardegna*, in «Tempo» n.7, 18-25 febbraio 1950 e FEDERICO PATELLANI, *I pastori ancora re dei nuraghi*, in «Tempo» n.9, 4-11 marzo 1950. Negli articoli citati è chiaramente visibile come lo spazio dedicato alle immagini sia prevalente rispetto a quello dedicato ai testi. Il fatto che testo e immagine siano considerati come una cosa sola è dichiarato anche nell'impaginazione: sotto il titolo del servizio, infatti, compare la dicitura "fototesto del nostro inviato".

²⁶ «Tempo», n.5, 4-11 febbraio 1950, pp. 10-13, 8 fotografie.

²⁷ «Tempo», n.6, 11-18 febbraio 1950, pp. 18-21, 9 fotografie.

- Inchiesta in Sardegna/3 *Così si vive e si muore in Sardegna*²⁸
- Inchiesta in Sardegna/4 *I pastori ancora re dei nuraghi*²⁹

I servizi, autonomi ma collegabili fra loro nell'ambientazione e nel taglio, erano corredati da fotografie acquisite dall'autore; immagini mai banali, accompagnate dai testi di Patellani, narratore dal linguaggio asciutto ma anche professionista di *fotoreportage* che possono essere meglio compresi seguendo le vicende della rivista.

Era risaputo che l'editore Alberto Mondadori, pur pubblicando un periodico dall'alto taglio letterario (vi scrivevano, fra gli altri, Ungaretti, Quasimodo, Montale) aveva l'ambizione di costruire uno spazio corale denso di immagini, ispirato alla rivista americana «Life». Mondadori pretendeva così che i giornalisti fossero anche fotografi e consegnava loro una Leica da usare allo scopo. Della grafica si occupava Bruno Munari, capo dell'ufficio artistico, che a Patellani fotografo-giornalista riservava un giudizio differente rispetto a quello che indirizzava ai suoi colleghi giornalisti-fotografi: «[Le fotografie] di Patellani erano di tutt'altra classe; essendo in origine un pittore, sapeva bene che cos'è un'inquadratura, cos'è un'immagine rispetto al suo spazio. I letterati non conoscevano la grammatica dell'immagine, fotografavano senza pensare all'inquadratura, tanto è vero che, quando si usavano immagini di questi, erano adattate, tagliate, inquadrare dagli impaginatori»³⁰. Con tali ottime referenze in redazione, il fotografo-giornalista Patellani partì in Sardegna non scegliendo il percorso da *Grand Tour* dei viaggiatori in

²⁸ «Tempo», n.7, 18-25 febbraio 1950, pp. 20-23, 13 fotografie.

²⁹ «Tempo», n.8, 4-11 marzo 1950, pp. 20-23, 8 fotografie.

³⁰ Cfr. ORESTE DEL BUONO, *Artisti scrittori poeti fotografi si nasce* in KITTY BOLOGNESI, GIOVANNA CALVENZI (a cura di), *Federico Patellani, professione, cit.*, pp.82-83.

cerca di esotismo e neppure il viaggio degli antropologi alla ricerca di mondi arcaici e quasi perduti. Patellani cercò di strutturare il percorso secondo il profilo professionale a lui più congeniale, quello di un giornalista d'inchiesta a suo agio nella realtà industriale, nella cronaca politica e nell'inchiesta sociale.

Emblematiche di questa esperienza in Sardegna sono due fotografie: la prima³¹, scattata a Carbonia, ritrae i bei visi imbrattati di carbone di due operai; la seconda³², una sorta di natura morta *en plein air* costruita e catturata a Castelsardo, rappresenta il cranio scarnificato di un animale, avente come sfondo il paesaggio marino. Le due immagini costituiscono utile spunto per avviare un'analisi proficua dell'intero reportage pubblicato su «Tempo». L'immagine dei due minatori può essere definita iconica perché testimonia come, con servizi come questi, Patellani facesse irrompere il problema degli operai nel fotogiornalismo del dopoguerra. Essi ci guardano in primo piano, ad altezza d'uomo. La fotografia consta di tre piani: il primo operaio, quasi svagato, ha lo sguardo rivolto lontano dall'obiettivo, verso l'alto; il secondo operaio, leggermente sfuocato, guarda dritto in faccia l'osservatore; il terzo operaio, in fondo, sembra osservare incuriosito la scena e non farne parte anche se, con composizione ineccepibile, il suo volto si colloca perfettamente fra i visi dei primi due. Alle loro spalle altri minatori e il cielo indistinto, chiazze di nuvole o fumi. Questa visione orizzontale, diretta, si scontra con quella proposta undici anni prima da Lamberti Sorrentino nella copertina del numero 1 assoluto della rivista, per la prima volta in edicola nel 1939: il fotografo, in pieno fascismo, riprendeva un minatore

³¹ Cfr. immagine 1, tratta da «Tempo», n.5, 4-11 febbraio 1950, cit.

³² Cfr. immagine 2, «Tempo», n.7, 18-25 febbraio 1950, cit.

dal basso, imponente figura intera su sfondo neutro, sporco nel viso ma robusto e monumentale nella posa celebrativa tipica della retorica di regime³³. L'operaio, in quel tipo di informazione, esisteva ma non faceva parte del contesto analizzato, si stagliava su di esso con un piglio eroico e celebrativo assente dallo sguardo indagatorio di Patellani.

Un approccio orizzontale, come si diceva, non retorico, di presa diretta nei confronti della realtà, che fa cogliere l'intenzione di portare con sé il lettore in una dimensione antiretorica, più densa di domande che di risposte. Tale atteggiamento non significa però che il giornalista non mostrasse un'idea propria del mondo rappresentato. Se la prima fotografia denota infatti il desiderio di affrontare la realtà e costituisce un'ideale introduzione al reportage, la seconda immagine citata fa da prologo a un breve articolo, apparentemente poco significativo, ma importante per la propria *vis polemica*³⁴. La foto, piuttosto insignificante da un punto di vista compositivo, rappresenta un teschio scarnificato di bue appeso su rami secchi, scheletrici, con alle spalle il mare: l'immagine metaforica della Sardegna terra depredata e scarnificata in cui nemmeno i morti trovano posto (Patellani farà riferimento alla carenza di cimiteri in alcuni paesi dell'interno). Unendo queste due foto ci si può fare un'idea generale del rapportarsi del fotografo alla realtà affrontata: la volontà di capire, di vivere il luogo indagato, l'empatia verso le persone e il mondo inquadrato dal proprio obiettivo, una competenza estetica adatta a veicolare con sapienza e rendere attraente un messaggio povero di manierismi e volto a cercare il cuore dei problemi, come si può meglio comprendere con l'analisi puntuale dei fototesti. Il primo di essi, *Inchiesta*

³³ Cfr. immagine 3, «Tempo», n.1, 1 giugno 1939.

³⁴ Cfr. «Tempo», n.7, cit. e immagine 2.

*in Sardegna/1 Il dramma di Carbonia*³⁵, consta di otto immagini e occupa 4 pagine. La presentazione testuale e quella delle immagini si integrano: il giornalista mostra di interagire con le persone nell'uso di pochi virgolettati (le opinioni del portiere dell'albergo, della gente di Carbonia) ma sviluppa il tema principale del testo non nel raccontare le vicende dei singoli bensì dilungandosi sulle difficoltà della Carbosarda, che mettono in dubbio l'esistenza stessa della cittadina. Il contesto paradossale in cui il giornalista si imbatte è quello di un comune pullulante di abitanti³⁶ ma con un sistema economico in crisi e vincolato a una macchina statale-amministrativa che non ha ancora deciso quale dovrà essere la sorte della città: «Il padrone di Carbonia è il governo, ma è un padrone malcontento della sua proprietà, un padrone suo malgrado, assai poco interessato alla faccenda e assolutamente incapace, almeno a quanto sembra, di affrontare decisamente il problema».³⁷ Mentre nel testo si dipana la questione politico-economica, le immagini affrontano il problema sociale. Delle otto foto presenti, infatti, cinque mostrano ritratti di uomini, donne e bambini, calati nella realtà industriale in cui essi vivono (otto immagini su otto sono ambientate in contesti urbani o industriali e tutte le foto che abbiano tema lavorativo, quattro su otto, mostrano il lavoro in miniera)³⁸.

Il secondo reportage, *inchiesta in Sardegna/2 Liandru bandito dal bel nome*, è fondamentalmente un'inchiesta di cronaca nera: Patellani si

³⁵ «Tempo», n.5, 4-11 febbraio 1950, pp. 10-13, 8 fotografie.

³⁶ Nel 1950 Carbonia tocca il record di 47.850 abitanti residenti di cui 10.900 operai. A tal proposito cfr. IGNAZIO DELOGU, *Carbonia, storia di una città*, Tema, Cagliari, 2003 p.247.

³⁷ «Tempo», n.5, cit.

³⁸ Cfr. Scheda di catalogazione tematica 1. Più in generale, per l'analisi dei periodici si è usato come riferimento metodologico, fra gli altri, ARTURO CARLO QUINTAVALLE (introduzione di), *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, Parma, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, 1972.

spinge nell'interno, fra Fonni, Orgosolo e Tonara, dove sono stati uccisi i due possidenti terrieri Vincenzo e Antonello Arangino. Il lettore potrebbe essere inizialmente fuorviato dalla parte testuale, infatti il titolo fa intendere che l'articolo sia incentrato sulla figura del bandito Liandru, di Orgosolo. In realtà, colonna portante della narrazione è l'omicidio dei possidenti, collocato sullo sfondo di una Barbagia ferma nel tempo, secondo il luogo comune eterno e immutabile che ha fatto strada fino a oggi: «Nella gente di Carbonia si legge lo scontento d'oggi; qui invece pare di leggere una dolorosa e contenuta scontentezza di secoli». ³⁹ La «scontentezza di secoli» fa il paio con un'altra espressione formulare in cui l'autore cade quando afferma di trovarsi nella «terra dei banditi»⁴⁰. Patellani però conduce sapientemente l'articolo e, se si superano i pochi stereotipi a cui ricorre forse anche a causa di esigenze editoriali, articola un'analisi complessa, in cui cerca di individuare le radici sociali del banditismo, andando contro le semplificazioni del ministro Scelba che poco tempo prima aveva ottusamente dichiarato come l'emergenza fosse unicamente un problema legato alla morfologia del territorio. In polemica con queste mistificazioni, il giornalista parte invece dall'assunto che il banditismo sia innanzitutto un problema di convivenza umana e di organizzazione della comunità e tesse poi un vero e proprio racconto di cronaca che parla di ragioni culturali, protezioni politiche da parte dei possidenti locali e faide legate alla gestione dell'abigeato: il fatto di banditismo diventa insomma pretesto per un'analisi articolata del fenomeno e delle persone che vi sono coinvolte. Alla lucida disamina testuale, ancora una volta, si affiancano le fotografie, che si concentrano

³⁹ «Tempo», n.6, 11-18 febbraio 1950, pp. 18-21, 9 fotografie.

⁴⁰ Ibidem..

su aspetti diversi: un approccio emozionale e crudo insieme, fatto di anziane prefiche piangenti⁴¹, di campisanti di campagna, di cupe confraternite religiose al corteo funebre. L'analisi quantitativa delle immagini conferma quanto rilevato⁴²: delle nove fotografie proposte, sette fanno riferimento in maniera diretta o indiretta all'episodio di cronaca nera, quattro sono immagini del funerale (con una caratterizzazione, in parte, etnografica, vista la scelta dei soggetti immortalati). Il fotografo comunque non intende rappresentare una "società del malessere" fatta di uomini alla macchia, infatti nelle fotografie è equilibrata la presenza di persone di sesso femminile (quattro immagini) e di sesso maschile (cinque immagini) e compaiono anche i bambini. Il contesto è prevalentemente «urbano», nell'accezione che questo aggettivo può avere in Barbagia: l'inchiesta si svolge in paese, fra gli abitanti di Fonni, Tonara e Aritzo, a confermare ancora una volta la volontà di approfondire la narrazione da un punto di vista sociale.

Il reportage n.3/*Così si vive e si muore in Sardegna*⁴³, ha struttura composita: la prima introduzione racconta i mali storici dell'isola, paragonata ad un banditore zoppicante, inabile ad altri lavori, che suona la propria trombetta d'ottone verso lo stato italiano che non l'ascolta, ormai abituato a quel suono. Anche qui si fa riferimento, semplificando eccessivamente, ad un immobilismo millenario, ma si individuano semplici e ovvi motivi legati alle storture della democrazia rappresentativa e al problema, annoso per l'isola, della subalternità politica. Ci si riferisce in particolare alla difficoltà di far valere in

⁴¹ Ibidem, p. 19-20.

⁴² Cfr. scheda di catalogazione tematica 1, cit.

⁴³ «Tempo», n.7, 18-25 febbraio 1950, Cit. p. 21.

parlamento l'autonomia, anche tramite un paragone con la Sicilia: «Non pensano gli amici sardi che la Sicilia è ben più popolosa e a Roma conta cento voci tra deputati e senatori, mentre la Sardegna ne ha venti; così che i voti siciliani quasi sempre sono indispensabili a chi governa per fare maggioranza- e meritano considerazione- mentre i voti sardi influiscono meno».

Dopo questa breve introduzione testuale ricca di spunti, l'articolo presenta una struttura composita: le tre pagine successive sono realizzate con brevi fototesti e gli articoli che corredano le immagini si presentano come lunghe didascalie, volte a fornire, attraverso l'interazione fra scritto e fotografia (con questa in una posizione gerarchicamente superiore), una panoramica generale dell'isola⁴⁴. La parola scritta, in questo servizio, può essere presa in considerazione solamente come completamento ideale dell'informazione principale veicolata dall'immagine, mentre la comunicazione visuale, che anche qui assurge a nucleo ineludibile di significato⁴⁵ può essere schematizzata in un ventaglio di temi nuovamente orientato all'indagine sociale: in dieci casi nelle immagini sono presenti persone anche se è netta la prevalenza maschile (sette immagini) su quella femminile (due) e dei bambini (un solo caso). Il tema del lavoro è presente in cinque scatti e i contesti rurali (sette immagini) prevalgono su quelli urbani-paesani-cittadini (quattro). La descrizione del territorio non è vedutistica o romanticamente orientata, come talvolta capitava in rappresentazioni coeve, alla contemplazione del sublime in una terra spopolata, ma mostra uomini e donne che vivono e lavorano. La ricerca sembra voler individuare tipicità

⁴⁴ Cfr. immagine 4, «Tempo», n.7, cit. p. 22.

⁴⁵ Cfr. scheda di catalogazione tematica 1, cit.

locali e l'analisi indugia sul luogo descrivendo ciò che manca (strade, garage, persino cimiteri) e delineando con lucidità i problemi. Si tratta insomma di un viaggio visivo fra i temi di dibattito nel dopoguerra sardo segnato dalle discussioni sul Piano di Rinascita. L'interessamento del reporter pare genuino e con esso la volontà di aiutare l'isola ad uscire dall'arretratezza in cui essa si trova. Le opinioni poggiano su cifre e sono argomentate con episodi vissuti dall'autore o raccontati, le fotografie (che spesso paiono costruite o in posa) non prescindono dalla presenza umana e ne indagano i dolori e le debolezze fra giornalismo di denuncia e racconto esotico: le *domus de janas* «ancora abitate» che punteggiano le *giare* sarde «del tutto simili alle ambe abissine», l'anfiteatro di Cagliari in rovina dove i senzatetto abitano in compagnia di un lebbroso che «si è costruito il suo *buen retiro*» e «provino i ministri a viaggiare nelle strade interne», per arrivare a «Nuoro, capoluogo di provincia senza un garage» oppure, se preferiscono il treno, a raggiungere il centro barbaricino con le «locomotive più vecchie d'Italia». La denuncia si perde tuttavia nel vuoto, non ci si chiede quale modernità la Sardegna debba scegliere e se sarà in grado di sceglierne una, non c'è traccia del fermento culturale che in quell'anno riuniva nel Congresso del Popolo Sardo le Camere del Lavoro di Nuoro, Cagliari e Sassari⁴⁶ alla ricerca di uno sviluppo duraturo per la Sardegna. L'ultimo fototesto⁴⁷, a chiusura di questo reportage numero 3, fa un cenno a Fertilia, città di fondazione fascista ripopolata dai profughi giuliani e istriani in fuga dopo la perdita dei territori assegnati alla Jugoslavia in seguito alla sconfitta bellica. Lo scopo dell'autore sembra essere la trasmissione di un barlume di speranza, ma l'idea di

⁴⁶ Per un approfondimento cfr. FRANCESCO SODDU (a cura di), *La "cultura della Rinascita". Politica e istituzioni in Sardegna (1950-1970)*, Sassari, 1994, Soter editrice.

⁴⁷ *La casa delle fate è tuttora abitata* in «Tempo», n.7, 18-25 febbraio 1950, Cit. p. 23.

modernizzazione proposta come vincente è il modello antico e culturalmente problematico delle colonie di popolamento, sul quale lo stesso autore avanza dubbi sulle lacerazioni e difficoltà onnipresenti in modelli di sviluppo che prevedano l'emigrazione più o meno coatta⁴⁸.

Si giunge così all'ultimo articolo, *Inchiesta in Sardegna/4 I pastori ancora re dei nuraghi*⁴⁹. L'approccio è ammiccante come un articolo di costume. Patellani fa mettere in posa la *Miss Sardegna* di quell'anno, Teresa Fiori, al nuraghe Accas di Narbolia: dal parallelismo quasi ovvio fra la reginetta di bellezza e i re pastori della classica interpretazione sulla società nuragica si passa ad un'analisi seria dell'economia sarda. Ci si approda dopo un rapido interrogarsi sulle potenzialità turistiche dell'isola, su cui l'autore non emette un giudizio lusinghiero: «È arduo convincere la gente del luogo che il numero degli innamorati del camping è limitato e sino ad oggi, d'altronde, senza strade e alberghi, senza trattorie e impianti sanitari, la Sardegna non è turisticamente che un sito stupendo e primitivo adatto al campeggio. Persino lungo le strade più battute l'automobilista poco previdente può restare senza carburante perché difettano i distributori e alle case cantoniere (dove dovrebbe trovarsi un poco di benzina dato che sono sovente le sole oasi di vita in un paese senza abitati), la buona donna vi dice, mostrandovi in un canto i canestri vuoti: "Non la teniamo perché, sa, fa paura ad averne con i bambini in

⁴⁸ Va riconosciuto a Patellani un certo equilibrio nella presentazione della vicenda, che, a livello nazionale, nella cinematografia, aveva toccato vertici propagandistici degni della retorica fascista in filmati come *Giuliani e Istriani in Sardegna* (regia di Enrico Moretti), Istituto Luce, 1949, reperibile sul web a questo link <https://www.youtube.com/watch?v=XWk8yCNkh9w>.

⁴⁹ «Tempo», n.8, 4-11 marzo 1950, pp. 20-23, 8 fotografie.

casa”, e nel tono del suo parlare c’è la convinzione che il bambino sardo nasca incendiario»⁵⁰.

Ironia della sorte, alla fine degli anni Cinquanta, Patellani sarebbe stato inviato dall’Eni per un servizio sulle stazioni di servizio Agip in Sardegna⁵¹ e più di trent’anni dopo uno dei più importanti intellettuali sardi, Francesco Masala, avrebbe dedicato un romanzo⁵² al «Dio Petrolio», emblema del miraggio dell’industria chimica perno del Piano di Rinascita. La Sardegna descritta in quel momento da Patellani tuttavia è ancora agricola e «primitiva» e l’autore si concentra sull’analisi dei problemi storici della pastorizia, punta di diamante del comparto agroalimentare isolano. Il *fotoreporter*, avvalorando quanto dice con il corredo di cifre e fatti, comprende che la sofferenza dei lavoratori e la scarsa produttività sono essenzialmente generate dall’arretratezza del lavoro e dall’ingiustizia sociale, dal problema del latifondo, dalla natura servile e incerta del lavoro del pastore, dall’odioso ricatto monopolistico dell’industria casearia. L’analisi tematica delle immagini, questa volta, è pienamente aderente al tema portante del testo: otto immagini su otto sono scattate in contesti rurali-naturalistici, quasi tutte le illustrazioni che presentano persone mostrano soggetti maschili (sei su sette), le fotografie di contesti lavorativi sono tutte legate al mondo rurale e alle attività dei pastori nei nuraghi convertiti a ovili. Le scene sono ambientate

⁵⁰ Iniziava in questo periodo la critica diffusa che si fosse progettato o si stesse progettando un sistema turistico non diversificato, orientato solamente al lusso, ma privo delle infrastrutture necessarie a consentire la costruzione di un modello integrato che costituisse uno dei volani dell’economia. Cfr. GIAN ADOLFO SOLINAS, *Un paradiso di vacanze*, SASSARI, Edes, 1997 in particolare pp.29-40.

⁵¹ Cfr. Immagine 5 tratta da FEDERICO PATELLANI, *Un fotoreporter in Sardegna: 1950-1966*, Nuoro, Imago Multimedia, 2007.

⁵² FRANCESCO MASALA, *Il dio Petrolio*, Cagliari, Castello, 1986.

in siti di interesse archeologico (sette immagini su otto mostrano i nuraghi), ma il soggetto dell'inchiesta sono le condizioni dei pastori. La campagna sarda, per Patellani, è luogo primitivo con una pastorizia da modernizzare a favore di questi "re-pastori" contemporanei ignari dell'importanza delle strade e della necessità di affrancarsi da una situazione di semischiavitù, come il giornalista che li racconta è ignaro del fatto che di lì a pochi anni fotograferà nuovamente i nuraghi, assurti ad attrazione turistica nonostante il suo scetticismo, per il numero speciale di «Tempo» pubblicato in occasione del venticinquennale della rivista.

Le immagini per l'«Illustrazione italiana» del 1952

Nel 1952 Federico Patellani divenne *free lance*. Le sue immagini perciò non erano più esclusiva della rivista «Tempo», ma iniziarono a comparire in altri periodici. È questo il caso di un reportage pubblicato nel 1952 su «L'illustrazione italiana»⁵³.

Il servizio, intitolato *Viaggio in Sardegna*, è firmato da Carlo Levi, esponente autorevole di quella letteratura meridionalista che, secondo Uliano Lucas, narra «viaggi nel Sud che sono spesso più un percorso a ritroso nel tempo e nella memoria che nelle concrete realtà del Meridione» influenzando in qualche modo anche la fotografia⁵⁴. Nel valutare l'impatto delle immagini sul lettore, non si può fare a meno di

⁵³ CARLO LEVI, *Viaggio in Sardegna*, «L'illustrazione Italiana», n.6, giugno 1952, pp. 33-40, 9 foto inedite (a cui se ne aggiungono quattro qui ristampate e già pubblicate su «Tempo» nel 1950).

⁵⁴ ULIANO LUCAS, TATIANA AGLIANI, *La realtà e lo sguardo, storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 249-250.

registrare innanzitutto la stridente differenza di tono e di impostazione tra i testi dei due autori: articoli d'inchiesta e approfondimento quelli di Patellani nel 1950, racconti suggestivi e sognanti quelli di Levi del 1952. Carlo Levi, proiettato in una dimensione da "Indias de por acà"⁵⁵ non priva di elementi orientalisti⁵⁶, traccia un percorso nell'isola in cui la memoria e le emozioni personali (con il loro inevitabile portato culturale), sono preminenti rispetto all'indagine. Dalle prime righe, il lettore, si trova immerso in una terra rocciosa, in cui si odono lontane nenie cantate da lontano; poi il percorso prosegue a Cagliari, città presentata come «bellissima, aspra e pietrosa», attorniata da una pianura «africana» e abbellita dalla statua del re Carlo Felice, «tenerissimo re che viene ancora scambiato, mi raccontano, per una immagine sacra dai pastori e dalle donne della montagna»⁵⁷.

Appare chiaro come fosse lontana dall'autore l'idea di approfondire storicamente nella sua complessità l'opera del "tenerissimo" *Carlo Feroce*, così era chiamato dai piemontesi, e il perché i pastori e le donne fossero evidentemente analfabeti, non essendo in grado di leggere l'iscrizione posta sul basamento della statua nel quale era scritto chi fosse il personaggio che omaggiavano. Il monumento, voluto nel 1827 da ciò che rimaneva dei parlamenti sardi di antico regime, non sarebbe stato certamente gradito qualche anno prima, nel 1812, quando i patrioti

⁵⁵ L'espressione "Indias de por acà" o "Indie di quaggiù", veniva usata nel XV secolo dai gesuiti per descrivere le loro missioni di evangelizzazione nel sud Italia, che veniva così definito per somiglianza con le colonie d'oltremare. Sull'argomento cfr. EMANUELE COLOMBO, *Le Indie di quaggiù* in «Popoli», gennaio 2009, pp. 48-49.

⁵⁶ Cfr. MARIELLA PANDOLFI, *Two Italies, rhetorical figures of a failed nationhood* in SCHNEIDER JANE (a cura di), *Italy's "Southern Question", Orientalism in One Country*, BERG, Oxford, New York, 1998, pp. 286 e seguenti.

⁵⁷ CARLO LEVI, *Viaggio*, cit., pag. 33.

dell'episodio storico noto come "congiura di Palabanda", nel pieno di una orribile carestia, avevano progettato di cacciare tutti i piemontesi viceré Carlo Felice compreso⁵⁸. Levi passava oltre con leggerezza, limitandosi a sottolineare che il suo viaggio avrebbe seguito «il gesto protettore della mano del re» lungo la strada che ne portava il nome che egli si «compiacque» di donare a quella che, infine, viene chiamata una «colonia in mezzo al mare»⁵⁹.

La scelta delle immagini è conseguente ai temi affrontati nel testo e così pure l'impaginazione scelta. Tutte le fotografie fanno parte della serie di scatti acquisiti nel viaggio⁶⁰ fotogiornalistico di Patellani di cui si è parlato, ma il loro ruolo è differente: oltre a non avere un rapporto di contemporaneità con lo scritto, esse non hanno neppure pari importanza gerarchica nel veicolare l'informazione. Infatti, l'immagine, benché pertinente, costituisce qui un mero decoro al testo, già di per sé autosufficientemente descrittivo e pregno di elementi visivi. Delle quattordici foto pubblicate, nove sono inedite rispetto alle pubblicazioni precedenti e solo di queste si è tenuto conto a fini statistici per l'analisi quantitativa dei temi presenti. Alcune fotografie già pubblicate nel reportage precedente sono tuttavia state riproposte con significative peculiarità⁶¹, utili per impostare un confronto a partire da utili dettagli tecnici: sappiamo che Patellani utilizzava rulli 24x36 mm e

⁵⁸ Sull'argomento cfr. LUCIANO MARROCU, *Procurad' 'e moderare. Racconto popolare della rivoluzione sarda*, Cagliari, Aipsa, 2014.

⁵⁹ *Ibidem*, per tutte le espressioni virgolettate.

⁶⁰ Cfr. F. PATELLANI, *Un fotoreporter*, cit., p.172. Il testo riporta come date dei viaggi in Sardegna il 1950 e il 1954, non il 1952.

⁶¹ Cfr. immagini 7-8, 9-10, 11-12. Le fotografie a colori sono tratte da «L'Illustrazione Italiana», n.6, *cit.*, quelle in bianco e nero dai reportage già citati della rivista «Tempo» del 1950.

successivamente 6x9, 10x12 e 6x6 cm⁶². La maggior parte degli scatti sono stati eseguiti nel primo formato, utilizzando una Leica (la macchina fotografica “d’ordinanza” dei reporter di «Tempo») oppure una rectaflex. I formati troppo “rettangolari”, come quelli qui riportati come immagini 7 e 12 sono dunque certamente frutto di tagli in fase di impaginazione. Appare significativo inoltre, in particolare nelle immagini qui contrassegnate come 10 e 12, l’uso del colore, per il quale si può ipotizzare con una certa sicurezza che non si trattasse di un rullino a colori ma che la colorazione sia stata aggiunta in fase di postproduzione. L’impatto cromatico altera il crudo realismo del bianco e nero del 1950 e le “nuove” foto hanno un impatto completamente diverso sul lettore. L’interno del nuraghe Cabu Abbas, ad esempio, assume i tratti bucolici di un presepe naturale (con l’innaturale luce gialla che illumina alle spalle il pastore sulla porta in fondo), mentre dai visi delle cernitrici spariscono le macchie di carbone e la didascalia veicola messaggi differenti. Nel caso di «Tempo» del 1950 ci si concentra sulla sofferenza del lavoro: «La miniera dà lavoro anche a un centinaio di donne, vedove di minatori, in genere, o ragazze-madri che devono pure sostentare la loro prole, talvolta numerosa e composta sino di tre figli. Il problema della natalità è uno dei più sentiti a Carbonia. Non è infrequente il caso di un minatore con sette od otto figli. Queste donne guadagnano una media di ventimila lire al mese e il loro compito è di separare il carbone scelto da quello misto e dalle pietre. Esse invecchiano su un nastro metallico che fa scorrere sotto i loro occhi, e sotto le loro mani, tonnellate e tonnellate di

⁶² Cfr. ARIANNA BIANCHI, FRANCESCA PRINA, MADDALENA CERLETTI, *L’Archivio di Federico Patellani* in K. BOLOGNESI G. CALVENZI, *FEDERICO PATELLANI, professione fotoreporter*, cit., p.136.

carbone, in un frastuono apocalittico. Si portano il cibo in valigette fatte con latte di pomodoro, e sgobbano quanto il sesso forte. Il loro pane sa di polvere di carbone»⁶³.

«L'illustrazione italiana» del 1952 sceglie un commento diverso, più neutro e coerente con i visi rosei dell'immagine a colori:

«Queste donne sono in viaggio per Carbonia dove lavorano a separare il carbone buono dalle pietre. Abitano di solito piuttosto lontano dalle miniere; nei panierini, fatti con la latta dei barattoli di pomodoro, portano il cibo per la colazione di mezzodì»⁶⁴.

Le didascalie sono quindi conseguenti a ciò che è rappresentato, anche se si tratta degli stessi soggetti: donne al lavoro nel primo caso, con uno sfondo di pietrame e carbone, donne pulite e rosee nel secondo caso, in viaggio verso il lavoro, dice l'autore, ma potrebbero essere ovunque, visto che lo sfondo è completamente scuro e sfumato.

L'analisi tematica quantitativa delle immagini⁶⁵ qui pubblicate ma inedite nel reportage del 1950⁶⁶ conferma quanto affermato sopra. Delle nove fotografie, ben sei rappresentano contesti rurali-naturalistici. Le tre che hanno come soggetto il lavoro vedono in due casi protagonisti i pastori e in un caso le cernitrici. Le attività economiche rappresentate, insomma, sono l'estrattiva e la pastorizia. La pastorizia compare tuttavia anche con citazioni indirette, quando non si rappresenta direttamente il lavoro: nei due casi in cui sono fotografati i nuraghi, l'immagine non ha unicamente uno scopo culturale-documentaristico ma li immortala come sfondo delle

⁶³ *Il dramma di Carbonia*, «Tempo», n.5, cit., pag. 12.

⁶⁴ CARLO LEVI, *Viaggio*, cit., p. 39.

⁶⁵ Cfr. Scheda di catalogazione tematica 1.

⁶⁶ Si è scelto di inserire nella tabella e nei grafici riassuntivi solo le immagini inedite, per evitare di distorcere i dati sulla rappresentazione complessiva duplicando inutilmente fotografie già analizzate nei paragrafi precedenti.

attività lavorative dei pastori. Così pure l'anfiteatro romano non è preso in considerazione come monumento ma come esotico luogo di ricovero dell'umanità dolente che lo popola, «una specie di maligno e grandioso deserto meridionale, dove, come nel deserto della Tebaide, si sono rintanati qua e là uomini e donne, e nascono e muoiono bambini»⁶⁷.

Considerato l'approccio emotivo descritto, non sorprende che l'altro grande tema del servizio fotografico pubblicato siano le persone (in quattordici casi compaiono uomini, donne e bambini): il viaggio nella memoria di Levi si configura come un percorso innanzitutto letterario, emozionale, intenso rapporto descrittivo fra paesaggio interno all'autore e paesaggio esterno, plasmato dai contatti umani, vissuti con empatia; le immagini hanno la funzione di accompagnare Levi in un sogno vagamente esotico ⁶⁸ che solo in qualche sussulto analitico si trasforma in dormiveglia.

Il numero speciale di «Tempo» del 1963

A venticinque anni dalla fondazione, la rivista «Tempo» uscì con un numero speciale. Come già scritto, Patellani dal 1952 era *free lance* ma, pur non avendo contratti esclusivi con la rivista, continuava a collaborarvi. A pag. 15 del giornale compare un articolo redazionale, privo di firma, con sue fotografie e testi di cui non c'è certezza di attribuzione, intitolato *15 giorni in Sardegna*. Lo scopo dell'articolo è chiaramente diverso rispetto all'inchiesta del 1950. Karim Aga Khan ha già comprato *Li Monti di Mola*, che sono improvvisamente diventati *Costa Smeralda*, e

⁶⁷ CARLO LEVI, *Viaggio*, cit., pag. 34.

⁶⁸ Cfr. EDWARD SAID, *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

ironicamente sembra non importare più che si viaggi su strade pietrose e dissestate:

«Vi serva di conforto il fatto che state passeggiando sui terreni dell'Aga Khan». ⁶⁹

Queste fotografie scattate da Patellani riflettono una destinazione editoriale differente rispetto alle inchieste degli anni Cinquanta, pur senza perdere la propria forza espressiva.

Dalle precedenti inchieste a questa proposta di “otto itinerari” di viaggio, i tempi sono cambiati: in tredici anni l'Italia è entrata nella fase del boom economico mentre la Sardegna sta per essere invasa dai miliardi del Piano di Rinascita e ha ormai debellato completamente la malaria con le tonnellate di DDT riversate sull'isola dalla fondazione Rockefeller. Il dibattito politico regionale è animato, ci si interroga sui problemi che tutti questi cambiamenti comporteranno, sulla tipologia di “progresso” che viene importata in una terra spopolata e ricca di problemi. Un attento osservatore è Franco Nasi, inviato de «Il Giorno», che in un'inchiesta condotta nello stesso anno in cui esce lo speciale di «Tempo», scrive:

«[...] La gran favola della Costa Smeralda [...] ha avuto il merito di chiamare l'attenzione del mondo sulla Sardegna, in misura tale che nessuna dispendiosissima campagna pubblicitaria sarebbe mai riuscita a raggiungere, ha tuttavia il grave demerito (a parer nostro) di aver mescolato sacro e profano, iniziativa turistica e neocolonialismo». ⁷⁰

Nessuna traccia di questo dibattito e dei problemi dell'isola nelle foto e nel servizio pubblicato: l'approccio è da guida turistica ed è totalmente scomparso il piglio di denuncia sociale che animava le pagine di Patellani

⁶⁹ *15 giorni in Sardegna* in «Tempo», n.23, 08-15 giugno 1963, pp. 92-105, 15 fotografie.

⁷⁰ FRANCO NASI, *L'Isola senza mare*, Sassari, Edizioni di Iniziative culturali, 1997.

nel 1950. Il proposito del settimanale in questo caso è differente: si sta valorizzando l'industria turistica, occorre far leva sul messaggio positivo di una Sardegna selvaggia meta di vacanze avventurose.

Il rapporto fra immagini e testo conferma questa prospettiva sin dalla prima pagina: si presentano le figure scontornate di una donna che porta un peso sulla testa e di un lacero servetto pastore, ma esse sono completamente decontestualizzate. Scontornate e circondate dal testo, private di pathos, le due figure sembrano camminare nel nulla ed essere unicamente un decoro per le parole che le attorniano.⁷¹

Anche alle fotografie delle pagine seguenti è riservato uno spazio sbilanciato rispetto alle parole. In taluni casi lo spazio da esse occupato è preponderante e, fatto non molto comune per le riviste dell'epoca, le fotografie sono a colori⁷², in altri casi⁷³ sono in bianco e nero e il loro contenuto informativo pare marginale. In entrambe le situazioni si registra un diverso approccio rispetto a quello del fototesto: nel caso delle immagini grandi e a colori l'aspetto grafico viene enfatizzato e spettacolarizzato, con lunghe didascalie di scarso impatto visivo rispetto all'immagine; nel caso invece delle immagini in bianco e nero, più piccole, le didascalie sono molto limitate e puramente illustrative. L'approccio al linguaggio visuale è, insomma più tradizionale e meno volto alla comunicazione integrata di informazioni rispetto alla novità di uno strettissimo rapporto fra parola scritta e immagine a cui i lettori si erano abituati con i fototesti. Il computo degli elementi tematici presenti nel servizio conferma le impressioni dell'analisi qualitativa appena condotta,

⁷¹ Cfr. immagine 6 tratta da «Tempo», n.23, 08-15 giugno 1963, cit.

⁷² Cfr. «Tempo», n.23, cit. ad esempio pag. 94-95.

⁷³ Ibidem, cfr. ad esempio pag. 95-96.

prevalgono infatti i soggetti a tema illustrativo e tradizionale: spiccano ad esempio per numero i soggetti naturalistici (otto su quindici). La presenza maschile è nettamente superiore a quella femminile (sette a due). Sono presenti fotografie di ambito lavorativo (quattro) ma con finalità estetiche più che documentaristiche e fra le immagini di vita quotidiana quelle di contesto agricolo (quattro) sono prevalenti rispetto a quelle di contesto cittadino (due). Si evidenzia insomma il desiderio di mostrare le bellezze ambientali e la natura dell'isola con intenti di rappresentazione paesaggistica e pittoresca, come confermato anche dalla scarsità di scatti che rappresentino temi di interesse storico e culturale (solo due su un totale di quindici). Questi ultimi inoltre, ritraggono un nuraghe, soggetto ovvio e scontato, denotando la volontà di lasciare l'analisi delle specificità storiche e culturali in superficie, a testimoniare che nella panoramica dedicata all'isola dal settimanale si ritengano di maggiore importanza le ricchezze ambientali, seguite da risorse economiche come la pastorizia, la pesca e il turismo (in ordine di importanza) e solo marginalmente si fa riferimento al patrimonio culturale, rappresentato solo nei suoi elementi più conosciuti ed evidenti.

I principali reportage di Patellani in Sardegna negli anni Cinquanta e Sessanta: un bilancio

L'analisi dei *reportage* di Patellani qui affrontata non può essere esaustiva rispetto alla gran mole di immagini scattate dall'autore in Sardegna negli anni Cinquanta e Sessanta: molte di esse, infatti furono diffuse sotto forma di brevi notizie o come foto singole a corredo di articoli che attingevano al patrimonio fotografico dell'autore senza che la foto

scelta fosse stata scattata con la precisa finalità di essere pubblicata in determinati tempi e modi oppure come fotonotizie a cui si dedicava poco spazio. Rientrano in questa categoria, ad esempio: un fototesto di cronaca bianca sulla presenza di foche in Sardegna pubblicato su «Tempo»⁷⁴ nel 1951; alcune immagini per un articolo pubblicato su «Tempo» nel 1954 e intitolato *Ho portato a Scelba l'agnello di Tandeddu*⁷⁵; le fotografie scattate su commissione da parte dell'Agip nel 1960, mai stampate come reportage unitario ma comparse in varie pubblicazioni successive⁷⁶; nel 1967 due fotografie accompagnatorie per un articolo di Gianni Farneti sul banditismo⁷⁷.

La presentazione di determinati temi, la loro selezione, il contributo insomma all'immaginario visivo collettivo sono frutto dell'interazione di vari fattori: le scelte del fotografo, gli indirizzi dati dall'editore, le richieste del pubblico spettatore pagante e, anche se marginalmente, la volontà e il modo di farsi rappresentare dei soggetti ritratti.

Il grafico riassuntivo dei dati impiegati è la somma delle singole voci raccolte per delineare tematicamente le immagini dei reportage di cui si è parlato nei paragrafi precedenti⁷⁸. Lo scopo di tale analisi quantitativa è verificare la presenza di aspetti rappresentativi differenti seguendo l'interazione tra uomo, ambiente e cultura, intendendo con quest'ultima,

⁷⁴ «Tempo», n.53, 29 dicembre 1951.

⁷⁵ ALDO RAZZI, *Ho portato a Scelba l'agnello di Tandeddu*, «Tempo», 1954.

⁷⁶ Cfr. ad esempio «Tempo», n.53, *cit.*, p.102.

⁷⁷ GIANNI FARNETI, *Cosa non funziona nella lotta contro i banditi*, «Panorama», n. 74, 14 settembre 1967, pp. 20-22.

⁷⁸ Occorre sottolineare che si è proceduto ad un'analisi quantitativa a partire da presupposti qualitativi, per cui i totali delle singole voci sommati non possono corrispondere a sessantadue (totale delle immagini) perché può capitare che nella stessa foto coesistano più elementi, oppure che ne manchino alcuni che in altre sono presenti.

l'insieme di tutto ciò che caratterizza l'uomo, come «animale immerso nelle reti di significati che egli stesso ha tessuto», per dirla con Clifford Geertz ⁷⁹.

In base a quanto enunciato si può abbozzare una suddivisione su tre livelli, il cui schema verrà seguito in questa ricerca anche per l'analisi dei fotografi successivi:

1. *Essere umano*: persone (donne, uomini, bambini/e), vita quotidiana (centri abitati, aree rurali)
2. Ambiente: contesti (cittadini-paesani-industriali, rurali-naturalistici), spazi lavorativi (ambito rurale, aree industriali, servizi e commercio)
3. Cultura: tradizioni (lavoro, feste e riti religiosi), attualità e cronaca (cronaca nera, politica ed economia, cronaca bianca, cronaca rosa), storia e cultura⁸⁰ (siti archeologici e d'interesse storico, opere d'arte e monumenti, oggetti d'artigianato)

Come si può notare, nei tre livelli si è cercato di porre al centro l'essere umano, stabilendo come base del discorso metodologico la relazione triangolare uomo-tempo-spazio. Si è partiti, infine, dall'assunto fondamentale enunciato da Peter Burke: «le immagini non costituiscono né un riflesso della realtà sociale né un sistema di segni privo di relazione con la realtà sociale, ma occupano un'ampia gamma di posizioni fra questi due estremi. Esse testimoniano il modo stereotipato, ma

⁷⁹ Cfr. CLIFFORD GEERTZ, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987.

⁸⁰ La parola "cultura" è qui intesa nel più ristretto significato utilizzato nei quotidiani e nelle riviste.

nondimeno in continuo e graduale cambiamento, in cui i singoli o i gruppi vedono il mondo sociale, incluso il mondo della loro immaginazione»⁸¹. Una prima ricognizione del mondo sociale in cui Patellani collocava le sue immagini denota che su un totale di sessantadue scatti, in cinquantotto casi sono presenti persone e in altrettanti casi i contesti sono caratterizzati in maniera da far comprendere che si tratta di foto scattate in città o campagna⁸². L'osservatore è posto dunque di fronte a ritratti ambientati che hanno lo scopo di descrivere l'uomo nei contesti in cui vive e opera. La presenza umana nelle immagini vede una netta prevalenza maschile: in particolare è preponderante la presenza di uomini adulti (trentatré casi) a scapito di donne (quindici casi) e bambini (dieci casi)⁸³. Le fotografie presentano quindi un mondo in cui la dimensione pubblica è appannaggio prevalentemente degli uomini, in contesti urbani (nell'accezione che questo termine può avere in qualsiasi luogo della Sardegna che non sia Cagliari o Sassari) e agricoli in maniera più o meno equivalente⁸⁴. L'impiego della fotografia a scopo di indagine sociale è confermato se si guarda al numero di immagini in cui compare la tematica del lavoro (ventidue). Occorre dire però, che nella visione della Sardegna di Patellani, nel delineare i tratti che egli ritiene rappresentativi, sono maggioritari il lavoro in campagna (dieci casi) e in aree industriali e praticamente assenti i servizi e il commercio. Dalla visione delle immagini si ricava dunque l'impressione che Patellani andasse nell'isola per indagare il conosciuto. Nei suoi reportage i sardi

⁸¹ Cfr. PETER BURKE, *Testimoni oculari-Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002, p. 213.

⁸² Cfr. *Grafico 1.1*. Totali macrocategorie Patellani.

⁸³ Cfr. *Grafico 1*. Catalogazione tematica Patellani.

⁸⁴ *Ibidem*, con riferimento alle categorie "Spazi lavorativi" e "Vita quotidiana".

lavoratori sono prevalentemente pastori (la quasi totalità delle foto in ambito rurale rappresenta questa categoria) e minatori e manca totalmente il settore dei servizi, fatta eccezione per un benzinaio che compare nel servizio del 1963⁸⁵. È evidente come un'inchiesta di questo tipo tendesse a fornire una rappresentazione corretta per grandi linee, ma è altrettanto significativo che alcuni aspetti venissero omessi, ad esempio che non ci sia traccia alcuna della stratificazione sociale delle campagne sarde⁸⁶.

Per evidenziare meglio i rapporti di forza nell'ambito della rappresentazione delle singole categorie si è elaborato un grafico a torta da cui è stata espunta la caratterizzazione dei luoghi per lasciare spazio alle tematiche su cui, indipendentemente dall'ambientazione, Patellani ha orientato il proprio obiettivo. Al primo sguardo si registra un dato evidente: in queste inchieste, sono ancora lontani i clamori delle cronache rosa e nera che esploderanno nella seconda metà degli anni Sessanta con l'incremento del banditismo e il *boom* turistico della Costa Smeralda: infatti le notizie di cronaca raggiungono un misero sei per cento. Più spiccato l'interesse del mondo editoriale per l'area già individuata come maggioritaria nei reportage analizzati, l'indagine sociale: i temi riguardanti tradizioni, vita quotidiana e spazi lavorativi occupano rispettivamente il sedici, il quindici e il tredici per cento dello spazio. Un discorso a parte merita l'analisi dei dati riguardanti storia e cultura (otto per cento del totale) che sono significativi soprattutto se

⁸⁵ Cfr. «Tempo», n.23, cit., p. 102.

⁸⁶ Alcuni numeri possono essere estratti dalle statistiche del 1951: 47000 coltivatori diretti, circa 13000 fittavoli, 11000 coloni e mezzadri, 4000 salariati, 62000 braccianti, cfr. RENZO STEFANELLI, *Lotte agrarie e modello di sviluppo (1947-1967)*, Bari, De Donato, 1975.

appaiaiti alla scarsità già citata di immagini di attualità e cronaca (in particolare è pressoché nulla la presenza di fotografie di tema politico o economico)⁸⁷. Nell'isola incontaminata, millenariamente ferma, seppur con qualche timido segno di risveglio, raccontata dall'autore, anche la cultura non è fine a sé stessa ma è piegata all'esigenza di documentare la miseria sociale: così i nuraghi, le *domus de janas*, l'anfiteatro di Cagliari, non sono soggetti di un discorso legato alla conoscenza del patrimonio storico e culturale locale ma costituiscono lo sfondo dell'esistenza dei pastori che vi lavorano o dei poveri che vi abitano.

In un saggio del 1988, Gayathri Chakravorty Spivak ⁸⁸ si chiede se il subalterno possa parlare. La studiosa parte da una tagliente analisi del suicidio rituale delle vedove indiane sulla pira funebre del marito, evento interpretato dagli inglesi come una barbarie da proibire e dai nazionalisti indiani come un gesto di libertà della vedova che voleva seguire il marito. L'unica di cui non si sa l'opinione è proprio la vedova e con essa le donne indiane, strumentalizzate in una contesa di cui sono protagoniste ma in cui non hanno voce. Il caso della Sardegna rappresentata da Patellani può essere utilizzato per porre una domanda analoga: può il subalterno fotografare? Secondo il percorso appena intrapreso, la risposta è evidentemente negativa. All'epoca non c'era un gruppo di *reporter* sardi che potesse condividere sulla stampa a grande diffusione una propria visione fotografica dell'isola e se questo gruppo fosse esistito sarebbe probabilmente stato educato a parlare non con la voce della cultura

⁸⁷ Cfr. Grafico riassuntivo 1, *cit.*

⁸⁸ GAYATHRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Can the subaltern speak?* in NELSON CARY (EDITOR), GROSSBERG LAWRENCE (INTRODUCTION), *Marxism and interpretation of culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988 pp. 271-313 e, sulla declinazione sarda del tema, ALESSANDRO MONGILI, *Topologie postcoloniali-Innovazione e modernizzazione in Sardegna*, Cagliari, Condaghes, 2015, p. 18 e seguenti.

locale ma con una voce che perpetuava il già noto, perché formatasi sui *cliché* riconosciuti nell'immagine pubblica dell'isola. La macchina fotografica non era inoltre uno strumento alla portata di tutti per cui, anche superato il limite della provenienza geografica dei fotografi e della difficoltà ad elaborare un linguaggio proprio, permaneva l'ostacolo del ceto sociale: i soggetti dei reportage erano persone comuni che, per la maggior parte, nella Sardegna di quegli anni, non potevano permettersi l'acquisto di un apparecchio fotografico. Ottimi professionisti come Patellani, esterni al contesto in cui operavano per provenienza geografica e sociale, seppur con una certa capacità di analisi e una genuina empatia, rappresentavano il noto, con il risultato scontato che i nuraghi erano prevalentemente ovili e le *domus de janas* prevalentemente abitazioni per senza tetto.

Nelle prossime pagine si approfondirà a tal proposito la visione della povertà nell'isola, attraverso le immagini di Carlo Bavagnoli, inviato da «L'Espresso» sulle orme della Commissione Parlamentare d'Inchiesta sulla miseria in Italia.



Immagine 1



Immagine 2



Immagine 3

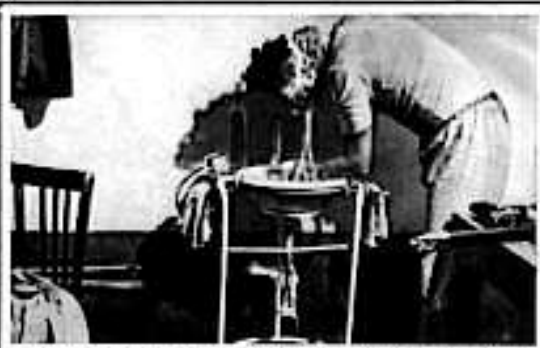
Scheda di catalogazione tematica 1

Autore		Federico PATELLANI										Totale immagini										62									
Tratto tematico	Contesti	Spazi lavorativi			Persone			Vita quotidiana			Tradizioni			Attualità e cronaca			Storia e cultura														
Fonte	Cittadini e paesani industriali	Rurali: naturalistici	Ambito rurale e aree costiere	Aree industriali	Servizi e Commercio	Donne	Uomini	Bambine	Centri abitati	Aree rurali	Lavoro	Feste e riti religiosi	Cronaca Nera	Politica ed economia	Cronaca bianca	Cronaca Rosa	Siti archeologici e d'interesse storico	Opere d'arte e monumenti	Oggetti d'artigianato												
<i>Il dramma di Carbonia</i> , n. 5, «Tempo», n. 5, 1950-8 foto	8			4		2	3	1	3		4																				
<i>Liondru bonito dal bel nome</i> , «Tempo», n. 6, 1950-9 foto	7	2				4	5	1	1		1	4	7	1																	
<i>Così si vive e si muore in Sardegna</i> , «Tempo», n. 7, 1950-13 foto	4	7	2	2		1	7	2	1		4																				
<i>I postori ancora re dei nuraghi</i> , «Tempo», n. 8, 1950-8 foto		8	6			1	5	1		5	5				1		7														
<i>15 giorni in Sardegna</i> , «Tempo», n. 23, 08-15 giugno 1963, pp. 92-105, 15 foto	5	8			1	3	7	2	2	4	4						2														
<i>Viaggio in Sardegna</i> , «L'illustrazione italiana», n. 6, giugno 1952, pp. 33-40, 9 foto inedite	3	6	2	1		4	6	4	2	3	3	1					2														
Totale	26	32	10	7	1	15	33	10	9	12	22	5	7	1	1		11														



IL TRENING DI NUORO HA LE PIU ANTICHE LOCOMOTIVE D'ITALIA

Nei treni di ferro sulle rotaie chilometri di strada ferrata, piaceranno della FF.SS. e si trovano in genere alla ferrovia della Turricca (completamenti per le quali il governo può da molto tempo un contratto collettivo di un milione di lire). Di tale stile è insufficiente e non si reggere allora perché la società appaltatrice non manchi ad un altro, e a richiesta almeno alla pubblica o alla pubblica d'uso, e non si reggere perché certo potrà invece almeno essere lasciata decisa come, ad esempio, quella tra Marone e Nuoro. La traversata è stata scelta e la posta si è fatta conosciuta da molte parti: il treno, come la nave, è riuscito come un altro viaggio, ma anche i viaggiatori in esso, perché ogni viaggio può essere l'ultimo del viaggio. La più vecchia locomotiva d'Italia (la terza costruita in Italia) si trova in una di queste stazioni più grandi di quelle d'una linea di questa, costruita precisamente nel 1840, ma la loro era senza potenze, come un'industria italiana, con a che Dio gli dia vita. Il treno porterà a Genova e a Genova i chilometri tra Marone e Nuoro in un'ora e mezza, e non, come ora.



NUORO, CAPOLUGO DI PROVINCIA SENZA UN GARAGE

Nuoro, nei Sannari e Cagliari, è una delle tre capoluoghi di provincia della Sardegna. Come sono andati a finire e un tempo era la sede principale degli statali che dovevano andare qualche fatto evidente. Oggi non sono più in funzione perché non, per essere al centro della zona del bacino. Dove ha l'occasione ogni a settimana. Ma la città non deve essere ancora abbandonata completamente. Così anche il villaggio albergo non offre sempre il servizio del telefono, ma anche che mancano di telefoni, e gli ingegneri ignoti sono primari. Nella stanza c'è una stanza vuota, ma in costruzione dei pontoni, anche se il numero di costruzioni è ancora piccolo collegando alla costruzione dell'isola con tutti gli ingegneri, perché alcuni sono il unico il miglior garage di Nuoro, non ha bene, ma è fatto all'aperto e in quella un semplice posteggio ad ha fatto il modo a Sannari, perché di un ufficio per tutti gli uffici.



PROVINO I MINISTRI A VIAGGIARE SULLE STRADE INTERNE

Strada degna di questo modo sono, in Sardegna, le «Crisi Felice» tra Sassari e Cagliari, la Sassari-Nuoro, la Cagliari-Livorno, e la nuova Sassari-Perth-Alghero. Sono queste le strade che provino i ministri, sempre nell'isola. Le altre, anche se definite «strade», non si può dire. Naturalmente ogni strada che s'innanzi ad una città medievale ha il tratto all'aperto in buona condizione, anche che arriva alle prime curve, e vengono con ad di la delle stazioni. Vi sono di un ministro che viaggia su strada di ferro. La cura della strada è affidata ai proprietari, hanno grande cura di buona volontà. Però non basta la buona volontà e il perfetto ammonticchiato su strada. La strada è una strada.



Immagine 4



Immagine 5

ALLA SCOPERTA DELL'ISOLA CON OTTO ITINERARI

Solo alcune località dell'estremo nord sardo presentano ancora le possibilità di solitudine e una natura altrettanto vergine. Gli itinerari che vi consigliamo di percorrere sono quelli che meglio offrono l'isola.

SETTE AEREI AL GIORNO

Milano-Alghero
Una volta giornaliera. Partenza da Milano alle 12.05, arrivo ad Alghero alle 14.05 (con scalo a Genova). Per il ritorno partenza da Alghero alle 13.00 e arrivo a Milano alle 15.45.

Parigi-Milano-Alghero due volte al giorno e ritorno Alghero-Milano-Alghero due volte al giorno.

Milano-Cagliari
Una volta giornaliera. Partenza da Milano alle 18.15, arrivo a Cagliari alle 20.05 (con scalo a Genova). Per il ritorno partenza da Cagliari alle 17.00 e arrivo a Milano alle 19.45.

Milano-Cagliari-Alghero due volte al giorno e ritorno Cagliari-Milano-Cagliari-Alghero due volte al giorno.

Parigi-Milano-Cagliari-Alghero due volte al giorno e ritorno Cagliari-Milano-Cagliari-Alghero due volte al giorno.

Parigi-Milano-Cagliari-Alghero due volte al giorno e ritorno Cagliari-Milano-Cagliari-Alghero due volte al giorno.

Parigi-Milano-Cagliari-Alghero due volte al giorno e ritorno Cagliari-Milano-Cagliari-Alghero due volte al giorno.

ORGANIZZATE IN ANTICIPO LE VACANZE

Ma che voi sigillate l'isola con l'arrivo ad Alghero o a Cagliari, non è tutto. Bisogna anche organizzare le vacanze. E per questo è meglio partire con un'idea chiara di ciò che si vuole fare. E per questo è meglio partire con un'idea chiara di ciò che si vuole fare. E per questo è meglio partire con un'idea chiara di ciò che si vuole fare.

CLASSE
Una volta giornaliera. Partenza da Cagliari alle 18.15, arrivo a Cagliari alle 20.05 (con scalo a Genova). Per il ritorno partenza da Cagliari alle 17.00 e arrivo a Cagliari alle 19.45.

CLASSE
Una volta giornaliera. Partenza da Cagliari alle 18.15, arrivo a Cagliari alle 20.05 (con scalo a Genova). Per il ritorno partenza da Cagliari alle 17.00 e arrivo a Cagliari alle 19.45.

CLASSE
Una volta giornaliera. Partenza da Cagliari alle 18.15, arrivo a Cagliari alle 20.05 (con scalo a Genova). Per il ritorno partenza da Cagliari alle 17.00 e arrivo a Cagliari alle 19.45.

Immagine 6



Immagine 7



Immagine 8



Immagine 9



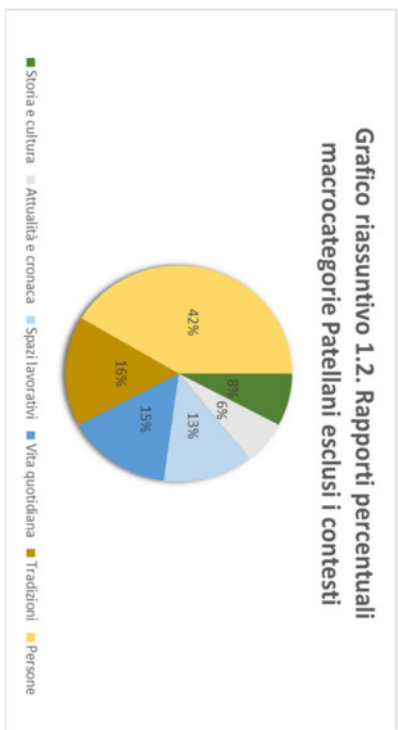
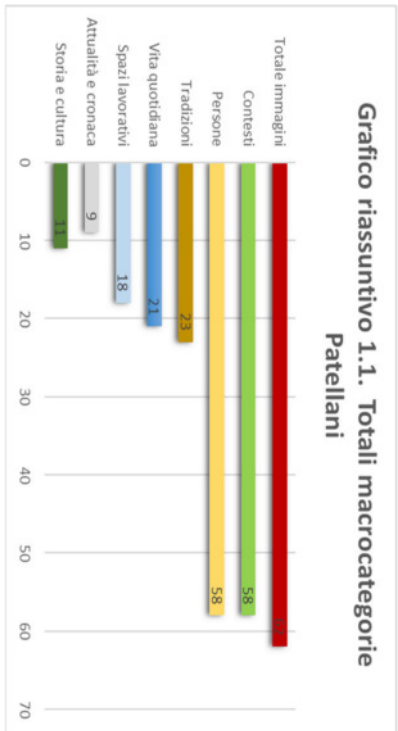
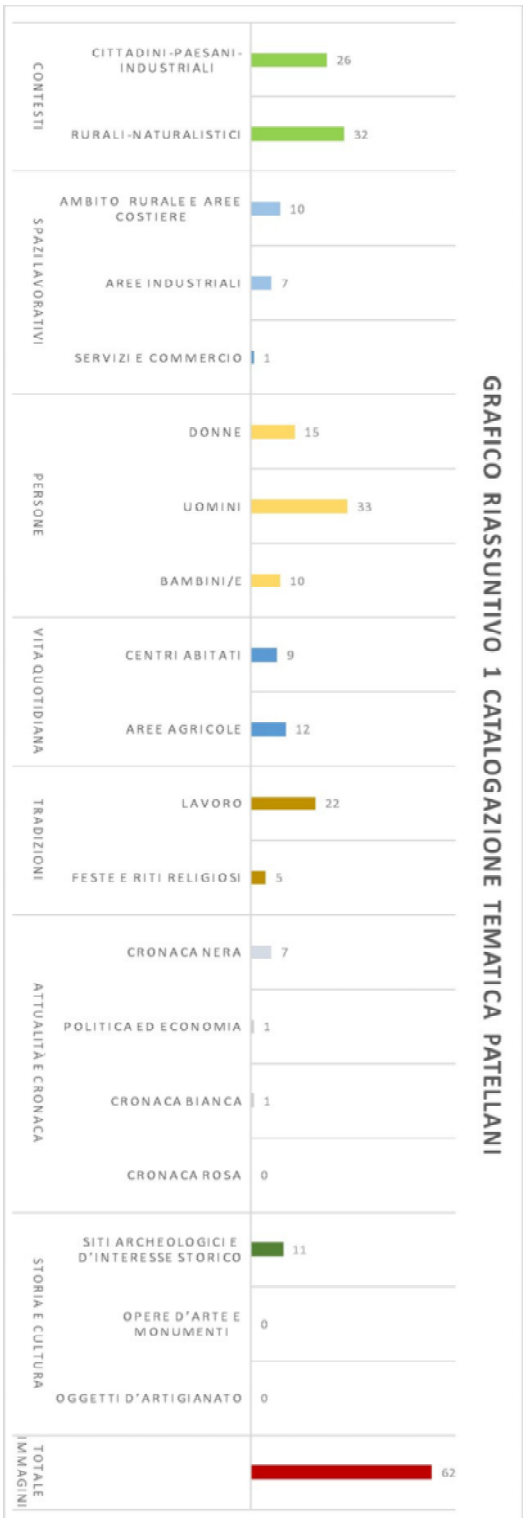
Immagine 10



Immagine 11



Immagine 12



1.2. Carlo Bavagnoli

Nel 1959 «L'Espresso» aveva inviato Carlo Bavagnoli in Sardegna per documentare le condizioni misere della Baronia.

Quando Bavagnoli giunse nell'isola, all'età di 27 anni, aveva alle spalle studi giuridici incompiuti e una frequentazione del bar Jamaica di Milano. A Brera, in quel ritrovo per giovani intellettuali squattrinati, Bavagnoli, Mario Dondero, Alfa Castaldi e Ugo Mulas avevano costituito il nucleo fondamentale del un gruppo milanese di fotografi che avrebbe dato un fondamentale contributo al fotogiornalismo italiano del secondo dopoguerra.

Guardando retrospettivamente la carriera di Carlo Bavagnoli si possono individuare tre momenti: un primo periodo caratterizzato dalla formazione nell'ambiente stimolante di Brera e dalla collaborazione con periodici italiani come «Epoca» e «L'Espresso», una seconda parte, da fine anni Cinquanta ai primi anni Sessanta, che possiamo ritenere il suo periodo di massima attività, in cui iniziava la collaborazione con la rivista americana «Life» (1959) e un'ultima fase, dopo il fallimento di «Life» (1972), in cui alternava l'attività di fotografo a quella di documentarista per la Tv.

Il reportage sardo⁸⁹, con sue fotografie e testi di Livio Zanetti⁹⁰, era il secondo viaggio di Bavagnoli nell'isola, dopo un'esperienza

⁸⁹ «L'Espresso», n.21, 24-05-1959.

⁹⁰ L'articolo comparso su *L'Espresso* non è firmato, ma il nome dell'autore è stato fornito dal fotografo durante un'intervista telefonica del 24-10-16 e Livio Zanetti è perfettamente riconoscibile in una fotografia scattata a Loculi, in CARLO BAVAGNOLI, *Sardegna 1959, L'Africa in casa*, Nuoro, Ilisso, 2010 foto 33.

completamente diversa, la realizzazione per conto di «Life» di un reportage che non fu mai pubblicato: compito del fotografo era documentare il lavoro di Costantino Nivola a Orani nel 1958, nell'occasione lo scultore aveva omaggiato il paese natale con un'installazione pubblica di opere d'arte, culminata nella decorazione della facciata della chiesa di Santa Maria d'Itria⁹¹.

Nonostante il fatto che quel primo viaggio avesse permesso a Bavagnoli di prendere contatti con la realtà isolana, il soggetto (un artista) e il luogo di ripresa, in cui si era consapevoli di avere in qualche modo un copione (il paese di Orani in un giorno di festa), consentirono solo parzialmente all'autore di far emergere la propria concezione umanista della fotografia. "Umanista" nel senso etimologico del termine, semanticamente riferibile all'essere umano centro dell'universo, come dichiarato dall'autore stesso: «Per creare un rapporto con colui che guarda le tue fotografie, bisogna che questi non sia orripilato, ma che si affezioni ai personaggi della fotografia: è solo allora che può incominciare ad interessarsi al caso»⁹².

E ancora, con particolare riferimento al reportage del 1959: «Volevo semplicemente documentare e mostrare l'umanità di queste persone. Erano persone straordinarie. L'esotismo e la drammatizzazione sono la forma più facile per fotografi mediocri, i quali non sapendo penetrare nell'umanità delle persone si appoggiano solo sull'esotismo per fare

⁹¹ Cfr. CARLO BAVAGNOLI, *Ritorno a Itaca*, Nuoro, Ilisso, 2010. La pubblicazione delle foto di tale reportage è avvenuta in maniera organica solo al momento della stampa del libro *Ilisso*, dopo che la casa editrice ha acquisito in blocco le fotografie "sarde" (e alcune siciliane) dell'autore. Alcuni scatti comparvero in maniera sporadica sulla rivista «Il Gatto Selvatico» edita dall'Eni di cui era direttore Attilio Bertolucci, poeta, amico ed estimatore di Bavagnoli.

⁹² «Progresso Fotografico», n. 12, dicembre 1980, p. 38.

spettacolo, cercano a tutti i costi la drammaticità e il dramma, mentre invece lì era diverso: la gente viveva la propria miseria con molta dignità».⁹³

L’Africa in casa

La missione sarda di Bavagnoli fu decisa dal periodico romano a seguito dei risultati di un’inchiesta parlamentare “sulla miseria in Italia e sui mezzi per combatterla”⁹⁴, i cui atti, pubblicati qualche anno prima, tracciavano una precisa geografia della povertà nell’Italia del Dopoguerra⁹⁵.

Prendendo spunto dalle indicazioni dell’inchiesta parlamentare, l’obiettivo de «L’Espresso» era condurre il lettore nelle zone più povere dello stato italiano con un intento dichiarato: «Attrarre l’attenzione dell’Italia ricca, e di quella mediocrementemente benestante che confonde i propri interessi con la prima, sui problemi terribili della miseria meridionale. L’indagine ha quindi soprattutto il valore d’appello alla pubblica opinione»⁹⁶.

Il giornale partiva insomma dalla separazione in due Italie dal punto di vista del ceto, alla quale corrispondeva anche una suddivisione geografica: «Questa Italia miserabile ha per lo meno le dimensioni

⁹³ Intervista rilasciata all’autore in data 26-05-2016.

⁹⁴ Cfr. CAMERA DEI DEPUTATI, *Atti della commissione parlamentare d’inchiesta sulla miseria in Italia e sui mezzi per combatterla*, vol. I-VIII, Milano, 1953. L’indagine fu coordinata dall’onorevole Ezio Vigorelli, secondo quanto approvato nella seduta del 12 ottobre 1951 della XI Commissione permanente (Lavoro) della Camera dei deputati. Il collegamento fra l’inchiesta “L’Africa in casa” e la pubblicazione degli atti della commissione parlamentare è stato fornito dallo stesso fotografo in occasione dell’intervista già citata.

⁹⁵ A tal proposito cfr. il sito dell’Archivio Storico della Camera dei Deputati, disponibile all’indirizzo web <http://archivio.camera.it/>.

⁹⁶ *L’Africa in casa-perché scappano verso nord* in «L’Espresso», n. 17, 26-04-1959, p. 1.

dell'Italia benestante, la quale oggi è una specie di Benelux inclusa nel triangolo Torino-Venezia-Roma»⁹⁷

Appare chiaro che i lettori de «L'Espresso» fossero l'«Italia ricca» o «mediocrementemente benestante», gli abitanti del «Benelux» peninsulare che venivano così posti a conoscenza della situazione nell'«Africa» italiana. Occorre a questo punto interrogarsi sull'identità di un terzo soggetto, il meccanismo che fornisce la rappresentazione della storia qui raccontata: il settimanale «L'Espresso».

La posizione de «L'Espresso» nel suo rapporto con la cultura subalterna che esso analizza in questa inchiesta è intrinsecamente complicata: l'intento era dare visibilità all'Italia povera, partendo però dalla visione dell'Italia benestante che, per estrazione sociale e culturale della propria redazione e per bacino di lettori, il giornale inevitabilmente rappresentava⁹⁸. L'osservazione delle scelte lessicali è, in questo senso, ricca di significato: senza dilungarsi sull'analisi dei singoli articoli è sufficiente analizzare i titoli per capire immediatamente il punto d'attrito fra volontà dichiarate (utilizzare un'inchiesta sociale per dar voce agli ultimi) e necessità di attirare l'attenzione del pubblico con un taglio coloniale ed esotico.

I titoli dei cinque servizi, chiamati capitoli, sono spesso evocativi di terre lontane per sottosviluppo culturale ed economico: *Gli uomini dal mezzo*

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Antonio Gramsci, fra gli altri, individua i giornali come focolai di irradiazione di innovazioni e di conformismo nazionale linguistico. In tal senso, l'argomento oggetto d'analisi può essere preso in considerazione nella sua veste gramsciana di declinazione del concetto di egemonia all'interno della struttura dei meccanismi di comunicazione di massa, fattori di informazione intesa come causa e conseguenza insieme dell'idea di realtà dei soggetti sociali (e, quindi, politici) produttori di quella cultura. A tal proposito, cfr. ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, quaderni 12-29 a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, paragrafo 3 quaderno 29, pp. 2345 e seguenti.

respiro, Le quattro casbah di Palermo, Il cielo non si mangia-la casbah di Napoli, Le tribù dell'Aspromonte, I servi pastori, Gli stregoni di Valsinni. L'"Africa italiana", almeno nei titoli, veniva quindi presentata come terra di *casbah*, stregoni, tribù, con un armamentario simbolico magico e straniero che la portava, con le parole dell'antropologo Gino Satta, ad «assumere il carattere della non-storia, del limite all'egemonia dell' "alta cultura", della muta resistenza ai processi di trasformazione»⁹⁹.

La Baronia di Carlo Bavagnoli

Nei due articoli con foto di Bavagnoli¹⁰⁰, le immagini pubblicate furono solo quattro, a fronte delle circa 150 scattate¹⁰¹.

Perché dedicare tanto spazio in questa ricerca ad un numero di immagini così esiguo? La risposta è triplice: prima di tutto la pubblicazione del libro e il confronto fra scatti pubblicati e inediti consentono di analizzare efficacemente l'interazione fra il lavoro del fotografo e l'edizione, in secondo luogo l'importanza del reporter e il taglio delle immagini pubblicate aiutano a riflettere sulla visione di Sardegna che andava affermandosi nei periodici, infine l'interazione fra testo e foto

⁹⁹ GINO SATTA, Baronia 1959, in BAVAGNOLI CARLO, *Sardegna 1959*, cit., pp. 8-9.

¹⁰⁰ *L'Africa in casa*, «L'Espresso», n.17, 1959- 1 foto, p.1; *I servi pastori*, «L'Espresso», n.21, 1959-3 foto, pp. 16-17.

¹⁰¹ Il dato è rilevabile dalla consultazione dell'archivio custodito presso la casa editrice Ilisso L'archivio, consultato dall'autore il 06-07-2016, è stato acquistato dall'editore nuorese nel 2010. Esso contiene quasi tutto il posseduto di Bavagnoli sulla Sardegna, ed è stato pubblicato quasi integralmente nel libro BAVAGNOLI CARLO, *Sardegna*, cit., fatta eccezione per le foto imperfette tecnicamente o gli scatti di prova identici. Le immagini custodite constano di stampe vere e proprie, provini a stampa e negativi e sono stati ordinati e catalogati da Salvatore Novellu, curatore dell'edizione, che si è potuto consultare con il fotografo, quindi costituiscono una importante testimonianza, quasi diretta, del lavoro del fotografo in Sardegna.

nell'esperienza editoriale de «L'Espresso» sono temi portanti della relazione fra giornale, pubblico e dati riportati dalla già citata commissione parlamentare di inchiesta sulla povertà, più volte indicata da Bavagnoli come spunto trainante per il servizio fotografico baroniese. Una prima analisi tematica del pubblicato¹⁰² consente di rilevare che tutte e quattro le foto sono state scattate in contesto cittadino (intendendo con questo aggettivo il concetto generico di “centro abitato”), che quattro su quattro ritraggono persone e che sono rappresentate in egual misura donne, uomini e bambini. Le fotografie sembrano insomma far intuire che Bavagnoli cercasse la relazione con gli individui in quanto esseri umani e non con il concetto astratto di “lavoratori” o “poveri”. Il rapporto tra immagini e parole, a partire da questa osservazione, inizia a non rientrare pienamente nelle consuetudini del giornale, come possiamo capire dalle parole di Carlo Arturo Quintavalle che così commentava, nel 1971, la struttura dei servizi nella testata romana: «*L'Espresso* volle essere da principio una cosa diversa. La fotografia era documento che doveva cantare il titolo; il titolo era un gancio violento allo spettatore, una battuta in chiave, mai una carezza».¹⁰³

Ci si aspetterebbe quindi un forte impatto visivo dell'immagine scelta per affiancare il titolo forte dell'inchiesta *L'Africa in casa*. Fra la pleora di soggetti che si ammassano in letti troppo piccoli¹⁰⁴, vivono con le galline in casa¹⁰⁵, posano i propri figli in culle sospese come lacere amache¹⁰⁶,

¹⁰² Cfr Scheda di catalogazione tematica 2.

¹⁰³ A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *La Bella Addormentata*, cit., p. 106.

¹⁰⁴ *Le quattro casbah di Palermo*, «L'Espresso», n.18, 03-10-05-1959, p. 7 e *Il cielo non si mangia*, «L'Espresso», n.18, 10-17-05-1959, p. 14.

¹⁰⁵ *Gli uomini dal mezzo respiro*, «L'Espresso», n.17, 26-04-1959, p. 16-17.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

il giornale sceglie invece una delle foto sarde di Bavagnoli, il piccolo Giorgio Secci di Irgoli che mostra timidamente la lingua al fotografo¹⁰⁷, facendo dimenticare a chi lo guarda la vestina lacera che indossa e facendoci cogliere l'importanza delicata delle relazioni interpersonali nel lavoro di Bavagnoli, lo stile tipico che un po' si discostava dal linguaggio più deciso comunemente usato nelle immagini dall'editore della rivista. Gli altri scatti presentano compromessi più netti fra lo stile abituale del fotografo e quello de «L'Espresso», con il prevalere abbastanza chiaro delle necessità dell'editore. Benché il periodico non facesse della fotografia il canale principale di comunicazione, dava molta importanza al corredo iconografico, tanto da essere uno dei pochi settimanali ad avere un responsabile nominato allo scopo, Franco Lefevre, un esperto che aveva le idee molto chiare sull'uso del *reportage* nel proprio settimanale: «Anche se la struttura del nostro giornale non prevedeva il servizio fotografico 'lungo', su molte pagine, che solo "Epoca" in quegli anni faceva, la foto era voce portante di un servizio e richiedeva una riflessione giornalistica su di essa, soprattutto man mano che il giornale si arricchiva di firme e di pagine, e la politica editoriale si faceva più complessa»¹⁰⁸.

Le fotografie erano dunque valorizzate senza che occupassero lo spazio principale riservato al testo, con una presentazione delle immagini efficace allo scopo: «[...] tagliate in obliquo, estremamente ingrandite le foto, vivo e stimolante l'impianto grafico»,¹⁰⁹ ci informa Arturo Carlo Quintavalle. A confermare le caratteristiche appena descritte, può essere

¹⁰⁷ Cfr. immagine 13, tratta da *L'Africa in casa-perché scappano*, cit.

¹⁰⁸ ULIANO LUCAS, TATIANA AGLIANI, *La realtà e lo sguardo*, cit., p. 320.

¹⁰⁹ ARTURO CARLO QUINTAVALLE (a cura di), *La bella addormentata*, cit., p. 106.

utile un confronto fra l'immagine custodita negli archivi *Ilisso* di due bambine che si apprestano a dormire¹¹⁰ in un ripostiglio e quella pubblicata¹¹¹ con l'articolo *I servi pastori*. Le due fotografie possono essere confrontate perché quasi identiche, per cui è facilmente ipotizzabile che fossero state prese dalla stessa serie di scatti e acquisite a pochi istanti l'una dall'altra.

La prima immagine presenta le bambine distese su una stuoia, in un contesto povero, reso più interessante dagli attrezzi agricoli appesi alle pareti, un cesto di paglia, i sacchi e gli stracci posati ordinatamente sul pavimento: si tratta di uno spaccato di vita quotidiana, la povertà c'è ma non è urlata, è composta in una dignità quieta.

La seconda immagine, scelta per la pubblicazione con il taglio obliquo di cui si diceva con le parole di Quintavalle, è più efficace nel concentrarsi sui soggetti, ma risulta ridotta la quantità di informazioni fornite. Il taglio 'lungo' elimina quasi completamente l'ambientazione e con esso gli attrezzi agricoli appesi ai muri, mentre le coperte spoglie, che nella versione estesa della fotografia sono un morbido drappeggio in funzione di cornice e coprono i corpi delle due bambine per circa un quarto di fotogramma, nella versione tagliata per l'impaginazione diventano centrali, occupando la metà dell'immagine e facendo risaltare il povero pagliericcio intrecciato che fa da materasso.

Le altre due fotografie¹¹² che corredano il testo presentano la miseria nella maniera più classica: due stanze abbastanza spoglie, due famiglie

¹¹⁰ Immagine 14, reperibile presso l'archivio della casa editrice *Ilisso* e qui pubblicata nella versione stampata in CARLO BAVAGNOLI, *Baronia*, cit., foto 25.

¹¹¹ Immagine 15, *I servi pastori*, «L'Espresso», cit., p. 17.

¹¹² *I Servi Pastori*, «L'Espresso», cit., p.16.

che si preparano a consumare il misero pasto a base di *pani carasau*, chiamato nella didascalia «carta da musica» con il suo nome italiano completamente slegato semanticamente dal nome originale¹¹³. Nella stessa didascalia, riferendosi all'immagine in cui due coniugi in età avanzata consumano il cibo in piatti apparentemente vuoti al centro di un disadorno ambiente con il soffitto a volta e privo di finestre, l'autore informa che «la carne costituisce un avvenimento»¹¹⁴.

La rappresentazione fotografica scelta dal giornale mirava insomma a mostrare la povertà canonicamente, con fotografie curiosamente slegate dal titolo (*I Servi Pastori*, come si diceva): nessun pastore compare infatti nelle immagini selezionate, che si limitano, come descritto, a delineare tre scene di vita quotidiana che incentrano l'immagine della povertà sarda sugli elementi tipici della scarsità di cibo e della condizione disagiata dell'abitare.

Le difficoltà quotidiane fotografate dialogano con il testo di Livio Zanetti, il quale, dopo aver elencato le uscite e le entrate medie dell'economia pastorale sarda, quantifica la cifra annuale spendibile in media da un abitante della Baronia in 28000 lire all'anno¹¹⁵. Una cifra bassissima, se si considera che, secondo gli atti della Commissione Parlamentare d'Inchiesta sulla povertà, la spesa media alimentare per la parte insulare dello stato italiano era costituita da 6127 lire a famiglia ogni quindici giorni¹¹⁶.

¹¹³ In sardo "pani carasau" significa inoltre "pane tostato" e non "secco", come riferito erroneamente dall'autore nell'articolo.

¹¹⁴ *I Servi Pastori*, «L'Espresso», cit., p.17.

¹¹⁵ Ibidem, p. 16.

¹¹⁶ CAMERA DEI DEPUTATI, *Atti della commissione parlamentare d'inchiesta*, cit., vol. II, p. 201.

Occorre tuttavia rilevare che la stessa Commissione fornisce utili spunti di riflessione per osservare con spirito critico l'immagine semplificata del nutrirsi e dell'abitare dei poveri in Sardegna data dal periodico. I dati sui consumi combinati di carne, vino e zucchero riportati dall'inchiesta descrivono una Sardegna in difficoltà, ma in condizioni più agevoli della maggior parte delle regioni arretrate del meridione d'Italia e della Sicilia¹¹⁷. Ugualmente utile può essere osservare la tabella relativa alle condizioni abitative¹¹⁸, che colloca la Sardegna agli ultimi posti ma in posizione meno disagiata rispetto ad altri luoghi.

Le considerazioni appena fatte non devono far negare la miseria in Sardegna, presente e diffusa, né far cadere l'analisi in una ideologica visione negazionista dei problemi. Occorre tuttavia tenerne conto per comprendere lo spirito del giornale nell'indagare il problema.

Il filosofo Walter Benjamin contrapponeva nella fotografia un valore espositivo, cioè documentario, di racconto, e un valore culturale, cioè legato alla mitizzazione del rappresentato¹¹⁹: sfatare il mito, analizzando il meccanismo espositivo, non deve far cadere nella mitizzazione culturale del suo opposto ma deve servire a comprendere quale realtà il giornale volesse rappresentare. In questo caso si può dire che «L'Espresso», senza eccedere nei toni scandalistici che hanno caratterizzato in parte

¹¹⁷ Ibidem p. 166 e qui riprodotta come immagine 16. Se il 14,2 per cento delle famiglie sarde aveva un consumo combinato nullo di carne, vino e zucchero, i dati erano comunque migliori degli omologhi di Puglia, Basilicata, Calabria e Sicilia. Se si considerano invece le fasce medio-basse di consumo di questi alimenti (sommando le voci modesto-discreto-buono) che investivano la maggior parte della popolazione italiana, la Sardegna totalizzava un 52,2 per cento, superiore alle cifre della Sicilia nelle stesse fasce (34,3) e alla media dell'Italia meridionale (39,3), seppur nettamente inferiore alle cifre di Italia centrale e settentrionale.

¹¹⁸ Ibidem p. 162 e qui riprodotta come immagine 17.

¹¹⁹ Cfr. WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte, cit.*, pp.89-90.

gli altri capitoli dell'inchiesta, abbia scelto di raccontare l'isola indagando il conosciuto e mantenendo un rigoroso taglio fra la documentazione e il racconto, non perdendo mai di vista tuttavia l'idea di rappresentare la Sardegna, come le altre regioni oggetto di inchiesta, dalla prospettiva de «L'Africa in casa», una prospettiva che avrebbe voluto coniugare l'inchiesta sociale con la spettacolarità del diverso, già a partire dal titolo. Se si consulta l'intero *corpus* di immagini acquisite durante il viaggio¹²⁰ di Bavagnoli il quadro si complica: si scopre una umanità povera ma composta, che vive la normalità delle proprie occupazioni. Accanto al tema ripetuto dei bambini e gli adulti che mangiano, in genere pane *carasau* o rafferma, sembra che Bavagnoli, pur con un occhio alla committenza, indugi a rappresentare quelle persone prima di tutto come individui e solo secondariamente come "africani in casa". Anch'egli avrebbe potuto probabilmente fotografare «uno o due ambienti mal riscaldati e peggio areati nei quali vivono insieme genitori e figli, nonni e nipoti, galline e maiali, la capra e l'asinello»¹²¹, come raccontava Maria Giacobbe nel suo *Diario*, invece ciò che rimane in mente dallo scorrere le fotografie sono gli sguardi espressivi di bambini che giocano e piangono e di adulti impegnati nelle loro occupazioni quotidiane. La povertà è lì: tangibile e presente, non differente da quella degli altri luoghi rappresentati nei molti reportage sul Meridione, ma delle tante foto scattate, solo le quattro fotografie pubblicate hanno avuto la possibilità giungere al largo pubblico e fornire quindi il loro piccolo contributo

¹²⁰La quasi totalità delle immagini sono state pubblicate in BAVAGNOLI CARLO, *Sardegna*, cit., le rimanenti sono state consultate dall'autore, come già detto, presso l'archivio della casa editrice Ilisso.

¹²¹ MARIA GIACOBBE, *Diario di una maestrina*, Nùoro, Il Maestrone, 2003, p. 65, prima edizione Milano, Laterza, 1957.

all'immaginario collettivo. Fra di esse la linguetta impertinente del bambino irgolese in copertina rompe per un attimo gli schemi, incrinando, con la sua normalità scherzosa, le certezze rappresentative del colto benestante lettore medio.

Si tratta in parte della conferma della difficoltà di dare voce al subalterno, che egli sia povero, meridionale, o sardo.

NELL'INTERNO: GIOVANNI XXIII E IL SANT'OFFIZIO

L'Espresso

ANNO V - N. 17

ROMA 26 APRILE 1959 - LIRE 100

PERCHE SCAPPANO VERSO NORD

L'AFRICA IN CASA

COMINCIAMO IN QUESTO NUMERO UNA
NOSTRA INDAGINE SUL MEZZOGIORNO

Roma. L'immagine dell'Africa in Italia è un po' confusa. Si parla di "Africa" in modo generico, come se fosse un unico continente. In realtà, l'Africa è un continente enorme, con culture e tradizioni diverse. L'immagine che si ha in mente è quella di un continente arido, con popolazioni che vivono in condizioni di povertà. Ma non è tutto. Ci sono anche paesi africani che hanno fatto passi avanti nello sviluppo economico e sociale. È importante avere una visione più completa e realistica dell'Africa.

Dietro le apparenze

Certo, quando si parla di Africa, si tende a pensare a un continente arido, con popolazioni che vivono in condizioni di povertà. Ma non è tutto. Ci sono anche paesi africani che hanno fatto passi avanti nello sviluppo economico e sociale. È importante avere una visione più completa e realistica dell'Africa.

Il grande fatto in corso è la migrazione di massa verso l'Europa. Questo fenomeno è in continua crescita e ha delle implicazioni sociali e politiche molto importanti. Le cause sono diverse, ma la ricerca di migliori condizioni di vita è una delle principali.

Il grande fatto in corso

Sembra un fatto scontato, ma è importante sottolineare che la migrazione verso l'Europa è in continua crescita. Questo fenomeno ha delle implicazioni sociali e politiche molto importanti. Le cause sono diverse, ma la ricerca di migliori condizioni di vita è una delle principali.

La prova più efficace è quella che si fa in campo. È importante avere una visione più completa e realistica dell'Africa.

La prova più efficace

Questo è un fatto che non può essere ignorato. È importante avere una visione più completa e realistica dell'Africa.



Immagine 13

Scheda di catalogazione tematica 2

Autore	Carlo BAVAGNOLI										Totale		4									
	Contesti		Spazi lavorativi				Persone		Vita quotidiana		Tradizioni		Attualità e cronaca				Storia e cultura					
Tratto tematico	Contesti	Spazi lavorativi	Persone	Vita quotidiana	Tradizioni	Attualità e cronaca	Storia e cultura	Contesti	Spazi lavorativi	Persone	Vita quotidiana	Tradizioni	Attualità e cronaca	Storia e cultura	Contesti	Spazi lavorativi	Persone	Vita quotidiana	Tradizioni	Attualità e cronaca	Storia e cultura	
Fonte	Urbani -paesani- industriali	Rurali- naturalistici	Ambito rurale e aree costiere	Aree industriali	Servizi e commercio	Donne	Uomini	Bambine	Centri abitati	Aree rurali	Lavoro	Feste e riti religiosi	Cronaca Nera	Politica ed economia	Cronaca bianca	Cronaca Rosa	Siti archeologici e d'interesse storico	Opere d'arte e monumenti	Oggetti d'artigianato			
L'Africa in corso, «L'Espresso», n.17, 1999-1 foto	1							1	1													
I servi postori, «L'Espresso», n.21, 1999-3 foto	3							1	3													
Totale	4							2	4													



Immagine 14



Immagine 15

2. Famiglie secondo il consumo combinato di carne, vino e zucchero, per regioni

REGIONI	FAMIGLIE CON CONSUMO										TOTALE
	Nullo	Scazzuto	Serzo	Moderato	Discreto	Buono	Eccellente	Abbonante	Abbonantissimo		
Piemonte-V. d'Aosta	1,1	0,7	2,8	10,0	18,4	25,4	24,5	13,0	4,1	100,0	
Lombardia	0,7	1,0	3,6	10,0	19,0	25,8	22,7	13,0	4,2	100,0	
Trentino-A. Adige	1,7	1,5	5,5	21,7	27,9	21,4	14,9	4,0	1,4	100,0	
Veneto	1,0	1,9	8,8	20,0	25,5	21,6	14,5	4,9	1,8	100,0	
Friuli-V. Giulia a...	2,0	1,5	8,4	23,1	28,3	20,3	10,9	4,3	1,2	100,0	
Liguria	3,1	1,3	3,3	11,1	21,3	27,3	19,0	10,3	3,3	100,0	
Emilia-Romagna ..	0,5	1,4	4,7	13,8	22,0	23,1	20,0	10,6	3,9	100,0	
<i>Italia settentrionale</i>	1,1	1,2	4,8	13,1	21,2	24,4	20,4	10,5	3,5	100,0	
Toscana	0,9	2,0	5,5	13,0	20,5	23,3	19,2	11,3	4,3	100,0	
Umbria	2,4	6,8	10,8	19,9	26,4	18,2	9,6	4,2	1,7	100,0	
Marche	1,7	5,8	12,0	18,4	23,3	18,1	12,3	5,7	2,7	100,0	
Lazio	6,4	8,0	13,1	18,8	21,3	17,3	9,8	3,9	1,4	100,0	
<i>Italia centrale</i>	3,4	5,3	10,0	16,7	21,7	19,7	13,8	6,9	2,7	100,0	
<i>Italia centrale</i>	14,6	16,9	18,5	17,7	16,1	9,7	4,5	1,5	0,4	100,0	
Campania	12,6	14,8	19,8	22,2	17,4	8,5	3,2	1,1	0,4	100,0	
Puglia	21,5	22,3	21,5	16,3	9,7	5,6	2,5	0,5	0,1	100,0	
Basilicata	19,4	23,1	21,9	18,2	11,8	3,2	2,0	0,3	0,1	100,0	
Calabria	16,8	25,1	24,3	18,0	10,0	4,3	1,0	0,3	0,2	100,0	
<i>Italia meridionale</i>	16,4	19,5	21,0	19,0	13,5	6,8	2,7	0,8	0,3	100,0	
Sicilia	20,0	22,7	20,2	16,6	11,9	5,8	2,1	0,5	0,2	100,0	
Sardegna	14,2	12,4	17,3	26,2	17,3	8,7	2,7	0,9	0,3	100,0	
<i>Italia insulare</i>	18,8	20,5	19,6	18,6	13,0	6,5	2,2	0,6	0,2	100,0	
ITALIA	7,5	8,9	11,5	15,8	18,3	17,0	12,6	6,3	2,1	100,0	

Immagine 16

2. TENORE DI VITA

21. Famiglie secondo il tipo di abitazione e il grado d'istruimento, per regioni

REGIONI	Famiglie che occupano abitazioni vere e proprie					Famiglie che non occupano altri tipi di abitazione		Totale		
	Con abitazione 1 stanza fino a 3 stanze per stanza	Con meno di 1 stanza per persona	oltre 1 stanza per persona	oltre 3 stanze per stanza	oltre 4 stanze per stanza	in comune	Totale			
Piemonte-Valle d'Aosta ..	57,6	33,9	4,9	1,0	0,4	40,2	97,8	0,2	2,0	100,0
Lombardia	44,4	39,2	10,6	3,0	1,5	54,3	98,7	0,2	1,1	100,0
Trentino-Alto Adige	47,3	39,9	6,7	1,6	0,5	48,7	96,0	0,9	3,1	100,0
Veneto	41,4	42,5	10,9	2,2	0,8	56,4	97,8	1,0	1,2	100,0
Friuli-Venezia Giulia	42,2	43,4	9,1	1,8	1,0	55,3	97,5	1,0	1,5	100,0
Liguria	67,4	26,7	2,5	0,6	0,2	30,0	97,4	0,8	1,8	100,0
Emilia-Romagna	44,3	42,4	7,7	2,0	1,2	53,3	97,6	0,3	2,1	100,0
<i>Italia settentrionale</i>	48,7	38,2	8,1	2,0	1,0	49,3	98,0	0,4	1,6	100,0
Toscana	55,9	37,1	4,6	0,5	0,5	42,7	98,6	0,2	1,2	100,0
Umbria	43,5	42,3	9,6	1,9	0,8	54,6	98,1	0,2	1,7	100,0
Marche	46,1	43,1	7,7	1,4	0,4	52,6	98,7	0,2	1,1	100,0
Lazio	31,5	40,0	14,5	4,8	3,3	62,6	94,1	2,8	3,1	100,0
<i>Italia centrale</i>	43,8	39,5	9,5	2,5	1,6	53,1	98,7	1,3	2,0	100,0
Abruzzi e Molise	37,6	40,6	14,1	3,8	2,0	60,5	98,1	0,5	1,4	100,0
Campania	24,7	30,7	18,4	10,0	12,8	71,9	95,6	0,8	2,6	100,0
Puglia	22,5	28,0	19,0	10,8	15,9	73,7	96,2	1,3	2,5	100,0
Basilicata	23,1	28,5	18,5	12,9	13,4	73,3	96,4	1,7	1,9	100,0
Calabria	23,8	30,2	20,7	9,4	10,1	70,4	94,2	1,7	4,1	100,0
<i>Italia meridionale</i>	25,5	31,1	18,4	9,4	11,8	70,7	96,2	1,1	2,7	100,0
Sicilia	30,1	31,1	17,8	8,4	9,2	65,5	96,6	0,7	2,7	100,0
Sardegna	37,4	35,0	14,6	5,0	4,5	59,1	96,5	0,6	2,9	100,0
<i>Italia insulare</i>	31,7	31,9	17,1	7,7	8,2	64,9	95,8	0,7	2,7	100,0
ITALIA	40,0	35,9	12,0	4,8	4,7	57,2	97,2	0,8	2,0	100,0

Immagine 17

1.3. Pablo Volta

A dicembre del 1954, anno del suo primo viaggio in Sardegna, Pablo Volta partì da Parigi con destinazione Orgosolo. Due mesi prima era uscito in Italia un numero della rivista «Nuovi Argomenti», intitolato *Inchiesta su Orgosolo*¹²², che aveva fruttato ai due editori, Alberto Moravia e Alberto Carocci, una denuncia per vilipendio alle forze dell'ordine da parte del ministro Scelba e il ritiro dal commercio del periodico.

Volta, «un tipo po' speciale che non aveva uno spirito commerciale»¹²³ mosso da curiosità e dall'invito rivoltogli da Franco Cagnetta, autore dell'*Inchiesta* e suo amico personale, aveva deciso di andare in Sardegna, un posto, racconta sua moglie Ornella, «ignorato dagli italiani a quel tempo, un posto di banditi, poco frequentabile»¹²⁴. Alla guida di una lambretta, Pablo sbarcò nell'isola alla volta di Nùoro e da qui, in un viaggio che egli stesso definiva avventuroso, raggiunse la sua meta ai piedi del Supramonte a bordo di uno scalcagnato *postale* della Sita.¹²⁵

Non era un fotografo di grande esperienza: era nato a Buenos Aires ventotto anni prima e aveva scoperto la fotografia da pochi anni, dopo essere cresciuto fra l'Europa e il Sudamerica, figlio di padre toscano e

¹²² Cfr. FRANCO CAGNETTA, *Inchiesta su Orgosolo* in «Nuovi Argomenti» n. 10, Settembre-Ottobre 1954.

¹²³ intervista rilasciata da Ornella Volta, moglie di Pablo, rilasciata all'autore in data 08-09-2016. Si ringrazia la signora Volta, oltre che per l'interessante testimonianza, per le preziose indicazioni nella ricerca del materiale pubblicato.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ GIOVANNI COLUMBU, *Ritratto di Pablo Volta* (DVD), Cagliari, Luches Film, 2004, minuto 6.44-7.30.

mamma argentina di origini italiane. Negli anni Trenta Volta rientrò in Italia e negli anni Quaranta fu giovane partigiano sulle Alpi Apuane. Nel 1949 seguì a Berlino suo padre Sandro, giornalista inviato del «Corriere della Sera» poi direttore del quotidiano «La Nazione», e qui procurò la prima macchina fotografica, scambiandola con un litro di latte condensato e una stecca di sigarette.¹²⁶ Procurata la fotocamera poté frequentare il suo primo corso di fotografia, organizzato dall'esercito americano. Successivamente conobbe Ornella, che sarebbe diventata sua moglie, e con lei visse fra Roma e Parigi.

Le esperienze fotografiche del giovane Pablo furono variegata: cronaca nera, operatore e assistente volontario in alcuni film fra cui spicca *Lo Sceicco Bianco* dell'amatissimo Federico Fellini, collaboratore del settimanale «Il Mondo». Il Volta del 1954 era dunque un giovane colto, di estrazione sociale borghese, con qualche esperienza lavorativa nel mondo dell'informazione e dello spettacolo, pochi soldi in tasca, una fitta rete di conoscenze e nessuna esperienza né formazione nell'ambito della fotografia antropologico-etnografica.

Al suo arrivo a Orgosolo, il giovane fotografo si recò dalla famiglia del poeta Peppino Marotto presentando un biglietto, che custodiva in tasca dalla partenza, scritto dal suo amico antropologo Franco Cagnetta¹²⁷, i cui studi sul paese barbaricino avevano acquistato notorietà in quegli anni. In quel momento Marotto era latitante ma la famiglia, dopo le prime diffidenze, accolse Pablo con grandi attenzioni e ospitalità.¹²⁸

¹²⁶ Cfr. *Intervista a Pablo Volta, Il maestro della fotografia*, pubblicata sul sito [www.sansperate.com](http://sansperate.com/personaggi/intervista-a-pablo-volta/) al link <http://sansperate.com/personaggi/intervista-a-pablo-volta/>.

¹²⁷ Intervista del 06-09-2016 rilasciata all'autore da Alessandra Piras, insegnante, operatrice culturale e amica di Pablo e intervista rilasciata da O. Volta, *cit.*

¹²⁸ *Ibidem.*

Iniziava per Volta l'esperienza orgolese, nel freddo dell'inverno, in un momento difficile per il perdurare degli annosi problemi orgolesi socio-economici e di gestione dell'ordine pubblico. Un momento in cui il paese contava 15 fra caserme dei carabinieri e di polizia e un numero di unità stimato in 800 uomini, il più alto dello stato italiano in proporzione al territorio¹²⁹ e alla popolazione residente (4250 persone al censimento del 1951)¹³⁰.

La situazione critica del viaggio lo poneva di fronte ad obiettive difficoltà organizzative, ma gli dava anche alcuni vantaggi creativi. Fra questi ultimi i più rilevanti erano indubbiamente l'immersione completa nella realtà da rappresentare e il fatto che, essendo partito privo di committenti, rispondeva unicamente a sé stesso del proprio lavoro come fotografo, come intellettuale e come creatura sociale. Pablo Volta si accostava dunque a questa esperienza con il proprio bagaglio di letture (la sua immagine dell'isola veniva fondamentalmente da *Inchiesta su Orgosolo* di Cagnetta, alcuni scritti di Maria Giacobbe e *La Civilisation de la Sardaigne* di Cristian Zervos)¹³¹, di amicizie (Maria Giacobbe, Franco Pinna, Franco Cagnetta le più significative con riferimento all'isola)¹³² e infine con la propria maniera di vivere i rapporti umani, che trasformò in amici di tutta la vita alcune delle persone che incontrò a Orgosolo in quei mesi.

¹²⁹ FRANCO CAGNETTA, *Banditi a Orgosolo*, NUORO, Ilisso, 2002 pp. 239-240..

¹³⁰ Cfr. GIAN PAOLO LADU, *La dinamica economica e finanziaria nella Sardegna Centrale*, Milano, Giuffrè, 1976.

¹³¹ Questa informazione è stata desunta dalle interviste citate e da AGLIANI TATIANA, LUCAS ULIANO, *Pablo Volta, la Sardegna e il fotogiornalismo italiano negli anni '50 e '60* in PABLO VOLTA, *La Sardegna come l'Odissea*, Nuoro, Ilisso, 2007.

¹³² Cfr. interviste citate ad A. Piras e O. Volta.

«Il Mondo»

Fra le poche fotografie “sarde”¹³³ vendute da Volta ai giornali negli anni successivi al suo viaggio ad Orgosolo, spiccano quelle pubblicate sul settimanale «Il Mondo». Il settimanale, fondato e diretto da Mario Pannunzio, fu pubblicato a Roma fra il 1949 e il 1966 e si proponeva di essere la voce dell'*elite* borghese liberale legata prevalentemente al mondo intellettuale che aveva avuto come riferimento politico il Partito d'Azione, ormai disciolto¹³⁴.

L'approccio all'immagine, in un giornale pensato come un periodico di cultura «alta», è codificato con estrema cura e orientato alla pubblicazione di foto singole e ad effetto, ottenute talvolta estrapolando pochissime immagini da interi reportage. Eloquente a tal proposito il ricordo di Mario Dondero: «Davo al “Mondo” le mie fotografie più strepitose, surreali, intelligenti, le più anomale e libere».¹³⁵ Queste preferenze editoriali e l'estrema attenzione con cui il fondatore Pannunzio sceglieva personalmente le fotografie, non portavano tuttavia ad un'immediata valorizzazione della professionalità del reporter: la figura del fotografo era messa in rilievo ma non ritenuta centrale, tanto che spesso le immagini, corredate da brevissime didascalie, non erano firmate. Non era importante insomma l'identità dell'autore, ma il rigore narrativo con cui la fotografia contribuiva alla composizione della pagina: questo processo consentiva la pubblicazione di immagini con forte valenza estetica, prima di tutto “belle”, a la Cartier-Bresson, in secondo

¹³³ Cfr. U. LUCAS T. AGLIANI, Pablo Volta, *La Sardegna e il fotogiornalismo*, cit. p.18.

¹³⁴ Cfr. U. LUCAS T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo*, cit., p. 308 e seguenti e PAOLO BONETTI, «Il Mondo» 1949/66. Ragione e illusione borghese, Roma-Bari, Laterza, 1975.

¹³⁵ U. LUCAS T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo*, cit. p. 315.

luogo “buone” cioè funzionali a un progetto editoriale che aveva l’ambizione di collocare la cultura liberal-borghese italiana in quella internazionale.

Questi presupposti davano ai reporter italiani del periodo la possibilità di essere calati in una dimensione inconsueta rispetto al classico *reportage* fotogiornalistico. Non essendo importante il racconto esteso, né chi scattava la foto, il direttore Pannunzio riusciva a dare visibilità anche a fotoamatori evoluti, alcuni dei quali, a partire da quelle esperienze, avrebbero abbracciato con successo il professionismo¹³⁶.

A causa di questo modo innovativo di trattare l’immagine, direttore e caporedattore (Ennio Flaiano) ebbero scontri con alcuni fra i fotografi collaboratori più assidui. Le pagine de «Il Mondo» erano infatti esteticamente pulitissime ed esemplari nel valorizzare la foto singola, ma il loro aspetto nasceva e da menabò in cui le foto, seppur valorizzate con cura e rispetto, avevano poca possibilità di raccontare esplicitamente. Incastonate come piccoli gioielli nella pagina, esse parevano isole soverchiate dal mare del fitto testo che le attorniava¹³⁷.

Le fotografie sarde di Pablo Volta non facevano eccezione.

Non firmate, esse accompagnano cinque articoli pubblicati dal 1957 al 1963:

- «Il Mondo», n. 4, 22-01-1957, pp. 7-8, 1 foto, abbinata all’articolo di Maria Giacobbe *Tre donne e molti bambini*, un brano del libro *Diario di una maestra*.
- «Il Mondo», n. 24, 11-06-1957, pp.9-10, 1 foto, abbinata all’articolo di Vittore Fiore *La maestra dell’Isola*

¹³⁶ A tal proposito è doveroso ricordare almeno la figura di Gianni Berengo Gardin.

¹³⁷ Cfr. ad esempio Immagine 18 tratta da «Il Mondo», n. 24, 11-06-1957, cit.

- «Il Mondo», n. 44, 29-10-1957, pp.3-4, 1 foto, abbinata all'articolo di Nicolò Carandini, *Consensi e riserve*

- «Il Mondo», n. 33, 13-08-1963, p.4, 1 foto, abbinata all'articolo di Giuseppe Fiori, *I ragazzi di Orgosolo*

Il legame fra le foto e i testi, nei quattro articoli, è labile, lontano dagli impieghi della foto d'inchiesta impiegata come prova, frammento di realtà, nei reportage dei settimanali d'informazione, .

La prima fotografia, la cui didascalia recita «giovinetta d'Orgosolo», è riferibile all'articolo che accompagna nell'ambientazione e nel significato: un brano di Maria Giacobbe di *Diario di una maestrina, uscito a puntate su «Il Mondo»*.

La cifra dell'analisi, pur nella drammaticità con cui la Giacobbe racconta la malattia di una donna di Orgosolo e altri episodi che denotano la durezza della vita di paese, è pacata e pensosa, lontana dai toni forti dei rotocalchi. La fotografia, affiancata al brano, assume il carattere di una sorta di *objet trouvé*¹³⁸ immerso nel testo: tagliata in maniera decisa, quasi privata dello sfondo rispetto all'originale quadrato dello scatto del fotografo¹³⁹, acquista una nuova dimensione rettangolare incentrata sullo sguardo della ragazza fotografata che assurge a simbolo delle donne di Orgosolo¹⁴⁰, ma che in realtà potrebbe essere, nei tratti somatici e nel capo coperto, qualsiasi donna del meridione contadino dello stato italiano, dell'Europa del sud o del nord Africa. Non si tratta di un sud

¹³⁸ U. LUCAS T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo*, cit. p. 312.

¹³⁹ L'originale è consultabile presso l'archivio Volta custodito e digitalizzato presso l'Istituto Superiore Regionale etnografico a Nuoro, cartella Donazione Pablo Volta>Donazione del 25.05.2009>Donazione Pablo Volta>Busta 1>Sardegna 1954-1957> file 16696 "Orgosolo 1954".

¹⁴⁰ Immagine 19.

lacerato, scandaloso per la sua povertà, ma di un sud composto, ordinato, creatore dell'impressione di un'icona fuori dal tempo.

La seconda immagine¹⁴¹, lievemente rifilata rispetto all'originale e sobria nel suo simmetrico formato quadrato, rappresenta una donna dormiente in viaggio sul treno per Arbatax: anche qui il legame fra linguaggio scritto e visivo è presente ma debole. Non potrebbe essere altrimenti: benché l'articolo sia di argomento sardo come l'immagine, si tratta di un pezzo di critica letteraria a corredo della pubblicazione del già citato *Diario* della Giacobbe.

La pubblicazione della foto che accompagna l'articolo su Orgosolo scritto da Giuseppe Fiori è più tarda (1963) rispetto alle precedenti (1957): il tema è il banditismo¹⁴² ma le fotografie che accompagnano il testo sono immagini di vita quotidiana, una veglia funebre in uno scatto firmato da Franco Pinna e due donne di Desulo a messa¹⁴³, in una foto dal grande rigore compositivo scattata da Volta.

L'ultima immagine è abbinata a un articolo¹⁴⁴ di Carandini (un'analisi dei provvedimenti per affrontare l'annosa questione meridionale) e rappresenta Orgosolo, qui immortalata nelle vesti rappresentante conosciuta delle difficoltà dei paesi del Sud. Un paesaggio diroccato, un uomo barbuto che conduce un asinello. «L'asinello di Orgosolo» recita la didascalia; l'uomo scompare nelle parole del commentatore e l'animale da soma e il suo conducente, seppur localizzati chiaramente, diventano

¹⁴¹ Immagine 20.

¹⁴² L'anno precedente sono stati uccisi i coniugi Townley, turisti inglesi di ritorno dal Kenya in cerca di una sistemazione nell'isola, Mesina è alla macchia e stanno iniziando le vicende rocambolesche del banditismo sardo degli anni Cinquanta.

¹⁴³ Immagine 21.

¹⁴⁴ Immagine 22.

ancora una volta un simbolo: qui l'effetto è ottenuto sia tramite la riquadratura del negativo sia tramite il dialogo fra foto e testo. L'immagine scelta infatti, pur conservata in un formato di proporzioni molto simili all'originale, è stata tagliata¹⁴⁵ in maniera tale che scompaiano un muro in rovina e un edificio da cui escono persone (pare trattarsi di una chiesa), mentre altre camminano sullo sfondo a destra oltre un arco in pietra. Il taglio permette dunque di concentrarsi solo sull'uomo e l'asinello e favorisce l'intuizione di un contesto rurale e solitario, mentre nell'originale tutto è dichiarato: l'uomo cammina solo, presumibilmente alla periferia di Orgosolo, ma è calato in un ambiente più caratterizzato sia nella presenza umana sia da un punto di vista paesaggistico-architettonico. L'articolo è accompagnato da quest'unica foto, secondo le regole editoriali consuete alla redazione: una foto ad accompagnare l'articolo principale e raramente una seconda immagine. Assegnare a questa sola immagine l'illustrazione della pagina la trasforma spesso in un segno, una sorta di ideogramma unico rappresentativo dei significati delle parole dell'articolo: così essa risalta e si carica di valenze simboliche. Ne risulta una versione straniante del rapporto dialettico fra fotografia e parole descritto dal critico John Berger:

«Nel rapporto tra fotografia e parole, è la foto a richiedere un'interpretazione e di solito sono le parole a fornirgliela. La fotografia, inoppugnabile come prova ma debole di significato, riceve un significato dalle parole. E le parole, che per loro natura evocano la generalizzazione, ricevono un'autentica specificità dall'irrefutabilità della fotografia.

¹⁴⁵ L'originale è consultabile presso l'archivio Volta custodito e digitalizzato presso l'Istituto Superiore Regionale etnografico a Nuoro, cartella Donazione Pablo Volta>Donazione del 25.05.2009>Donazione Pablo Volta>Busta 2>Sardegna 1954-1957> file 16696 Orgosolo 1954.

Insieme, esse diventano dunque molto potenti; una domanda aperta sembra avere ricevuto una risposta pienamente esaustiva»¹⁴⁶.

Le fotografie di Volta pubblicate su *Il Mondo* non forniscono questa risposta esaustiva e, anzi, contestualizzate nelle pagine del settimanale, inducono il lettore a cercare significati non espliciti, spesso aperti a valenze simboliche ignote alla maggior parte delle foto di reportage sulla Sardegna. L'analisi tematica delle immagini conferma quanto già sottolineato nell'indagine qualitativa appena svolta: la quantità di informazioni veicolate dalle foto è stata limitata e selezionata prediligendo, rispetto agli altri generi, i soggetti singoli e la tipologia del ritratto. Si ottiene così un piccolo *corpus* caratterizzato da pochi tratti distintivi, che palesano l'intenzione editoriale di dare pochi appigli interpretativi al lettore, delegando la spiegazione al testo e lasciando la fotografia in una dimensione più artistica e suggestiva che documentaria. I soggetti prevalenti sono donne (tre casi), solo in un caso è presente un uomo e mai sono presenti bambini.

Le foto rappresentano la vita quotidiana in contesti definibili "cittadini-paesani" per brevità (tre casi su quattro) in quanto il treno, la casa, la chiesa sono tutti elementi di vita paesana ma si tratta sempre di paesi in cui non è netto il confine fra tessuto urbano e campagna. Significativamente i contesti rurali compaiono solo nella foto dell'uomo con l'asinello, ma se essa non fosse stata tagliata avrebbe comunicato probabilmente un messaggio diverso, perché la collocazione ambientale dell'inquadratura più ampia mostrava il paese e i suoi abitanti: questo è un tipico caso in cui la pubblicazione dell'immagine e il compromesso fra scelte editoriali e opera autoriale cambiano le modalità rappresentative e

¹⁴⁶ JOHN BERGER, *Capire una fotografia*, Roma, Contrasto, 2013 p. 89.

percettive. I temi delle immagini pubblicate sul *Mondo* sono insomma quelli già visti nella maggior parte dei giornali dell'epoca ma con un taglio più metaforico e surreale, a confermare come anche nell'affrontare un argomento ricco di stereotipi (i paesi ad economia pastorale della Sardegna) i vari elementi che concorrono alla rappresentazione non sono neutri e spesso cambiano la polisemia figurativa dell'immagine, mutandone talvolta anche la natura, da "semplice" foto informativa a raffigurazione metaforica della realtà.

«Sciences et voyages»

Nel romanzo *La vita agra*, Luciano Bianciardi, scrittore toscano emigrato a Milano negli anni Sessanta, racconta le proprie esperienze nella grande città del Nord, alle prese con la quotidianità un po' scapigliata dei giovani che cercavano di ritagliarsi uno spazio nella nascente industria culturale e della comunicazione. Suo compagno di stanza, in una scalagnata pensione dalle parti di via Brera, era Carlo Bavagnoli e suoi vicini Mario Dondero e Ugo Mulas.

Così Bianciardi descrive il lavoro di fotografo d'agenzia:

«Alla Mondialpicts comandava un ragioniere con gli occhiali, basso e tondo, che si tratteneva il cinquanta per cento su tutto il fatturato e in cambio dava a nolo le macchine e i rotolini, anticipava le spese e prestava la camera oscura per lo sviluppo. Nient'altro: i servizi ciascun fotografo doveva cercarseli da sé, girando per le redazioni, inventarli, con la speranza che qualcuno li comprasse. E il ragioniere teneva il suo cinquanta per cento più le spese».¹⁴⁷

¹⁴⁷ LUCIANO BIANCIARDI, *La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1962, p.8.

Il meccanismo descritto da Bianciardi è nella storia di tutti i fotografi della generazione di Pablo Volta. Fra loro, i *free lance*, possessori della propria attrezzatura, avevano il vantaggio di non dover condividere il guadagno con nessun esoso ragioniere con gli occhiali ma lo svantaggio che fosse più difficile affrontare i momenti di difficoltà e reperire incarichi lavorativi. Per questo motivo Volta, con Caio Garrubba, Franco Pinna, Plinio De Martiis e Nicola Sansone, aveva cercato di fondare un'agenzia cooperativa di fotografi, durante la sua permanenza romana degli anni Cinquanta. L'esperienza era durata poco¹⁴⁸ e da quel momento in poi Pablo aveva continuato da solo la propria professione di reporter. Terminata quell'esperienza, Volta era tornato freelance e il suo viaggio in Sardegna rientrava fra le consuetudini della vita precaria del fotografo. Pablo Volta sperava di piazzare sul mercato gli scatti unicamente confidando nella qualità degli stessi e nelle proprie conoscenze e collaborazioni con gli editori italiani e stranieri. In questa precarietà Volta era certamente favorito dalle molte amicizie di suo padre, che si può definire una vera e propria guida per i primi passi della carriera¹⁴⁹ di Pablo. Grazie alle conoscenze paterne, oltre che alla propria abilità nella professione, il fotografo raggiungeva contesti non accessibili a tutti ottenendo contratti anche con periodici francesi. Destava interesse, da un punto di vista fotografico, l'uso innovativo della *Rolleiflex*, impiegata in maniera inconsueta per fotografie di reportage e ritratti ambientati in

¹⁴⁸ Cfr. U. LUCAS T. AGLIANI, Pablo Volta, *La Sardegna e il fotogiornalismo*, cit. p.8.

¹⁴⁹ Informatore prof. Luciano Marrocu dell'Università degli Studi di Cagliari, storico e amico personale del fotografo.

presa diretta¹⁵⁰. Proprio un mensile francese, «Science et Voyage», diede la prima occasione di pubblicare all'estero le immagini sarde.

Il mensile era stato fondato nel 1919 con un taglio prettamente scientifico, ma i numeri degli anni Trenta mostrarono un progressivo spostamento di interesse verso la geografia, fino al cambio di nome, nel 1965, in «Science et Voyage. *La vie des hommes*», che segna la svolta definitiva verso il campo della geografia umana, che avrebbe caratterizzato la rivista fino al 1970, anno in cui cessarono le pubblicazioni.

Il lavoro di Volta, pubblicato nel 1959 con il titolo di *Les bergers de Barbagia*¹⁵¹, è particolarmente interessante perché è uno dei pochi casi in cui l'autore ha occasione di affiancare alle immagini un proprio testo. L'articolo¹⁵², suddiviso in sei paragrafi («*Una terra devastata, Antichi pastori, Razzie e carabinieri, Riti millenari, La danza in cerchio, Carnevale*») è scritto con un approccio documentario volto a mostrare la Barbagia come terra arcaica d'immutabili tradizioni. Il testo fa leva principalmente sugli aspetti etnografici ma l'articolo non sembra indirizzato ad un pubblico colto che voglia avere un approccio problematico alla realtà dell'isola quanto ai curiosi che possano essere colpiti dai motivi straordinari e inconsueti del luogo di cui si parla. Le notizie fornite, basate principalmente sull'esperienza personale, sono in parte imprecise: per esempio il paragrafo intitolato «*La dans en rond*» racconta usi comuni a molti luoghi della Sardegna ma l'autore sembra riferirsi unicamente alla Barbagia, quindi il lettore potrebbe ritenere

¹⁵⁰ Cfr. intervista citata ad O. Volta e GIOVANNI COLUMBU, *Ritratto di Pablo Volta, cit., minuto 3:00-3:20*.

¹⁵¹ PABLO VOLTA, *Les bergers de Barbagia*, «*Sciences et Voyages*» n. 168 XII-1959 pp.19-22.

¹⁵² Si ringrazia Francesco Capuzzi per l'aiuto nella traduzione del testo.

erroneamente che *su ballu tundu* sia tipico solo dell'interno e non dell'intera isola oppure prendere per buone autentiche inesattezze come la descrizione folcloristica di *su tenore* che si ferma per far suonare le *launeddas*¹⁵³ (non diffuse nelle zone dell'interno di cui Volta parla¹⁵⁴). Le inesattezze relative a *is sonus de canna* proseguono con l'osservazione secondo la quale le medesime *launeddas* sarebbero uno strumento «tipico dei pastori» mentre negli stessi anni l'antropologo danese Andreas Bentzon conduceva un serio studio su di esse e affermava che il suonatore fosse un mestiere tipicamente affiancato all'attività di calzolaio¹⁵⁵, perché assimilato, nella società sarda dell'epoca, all'artigianato.

Nell'anno in cui scriveva, Volta aveva già effettuato in Sardegna due importanti *reportage*: nel 1954, durante il già citato primo viaggio ad Orgosolo, il secondo nel 1957 quando, ancora su consiglio di Cagnetta, si era recato a Mamoiada a fotografare il Carnevale, rendendolo un'icona della tradizione sarda attraverso la realizzazione di quelli che lui stesso aveva definito i suoi migliori scatti¹⁵⁶.

Le tredici immagini che corredano l'articolo sono un condensato di questi primi anni del rapporto fra Volta e la Sardegna, un rapporto da innamorato¹⁵⁷ che avrebbe segnato tutta la sua vita: molti anni dopo l'autore avrebbe scelto l'isola da cui si sentiva adottato come luogo di residenza, fino alla morte, avvenuta a Cagliari nel 2011.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵⁴ Cfr. ANDREAS FRIDOLIN WEIS BENTZON, *Is Launeddas* in «Ichnusa», 1961, n.45.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 28.

¹⁵⁶ G. COLUMBU, *Ritratto*, *cit.*, minuto 14:20 e seguenti.

¹⁵⁷ *Ibidem*, minuto 7:40 e seguenti «Qui è nato il mio amore per la Sardegna, da queste immagini».

Materia essenziale dell'infatuazione di Volta per la Sardegna, nel suo primo viaggio, fu l'orientalismo con cui l'autore aveva ammantato la propria prima visione dell'isola e, strettamente legato a questo, il fatto che egli fosse precipitato, per sua stessa indiretta ammissione, in quella che l'antropologo Johannes Fabian definisce una «allocronia»¹⁵⁸. Nell'accezione qui impiegata, il termine «orientalismo» è inteso in senso essenzialmente geografico: la Barbagia, per Volta, è terra inospitale e remota prima di tutto nei paesaggi naturali, ridotta a uno «stato inesorabile di rovina» in cui i villaggi «ciascuno chiuso su stesso», «non sono neppure collegati da vere e proprie strade»¹⁵⁹. Lo spazio remoto diventa così il luogo nel quale la cultura esercita, secondo E. Said, «un'azione sulla brutta realtà dei fatti, trasformandola da un insieme di elementi liberamente fluttuanti a uno stabile sistema di conoscenza».¹⁶⁰ La parola «allocronia», invece, indica il meccanismo mediante il quale i luoghi e le persone rappresentati dall'etnografo vengono descritti in un tempo «altro» rispetto alla contemporaneità in cui l'osservatore vive, collocati in un passato primitivo e talvolta mitico ma sempre studiato in ottica evolucionista. In quest'ottica lo spettatore esterno nega alla società osservata la coevità ai tempi moderni che egli vive (e con lui le classi culturalmente elevate di cui fa parte e genera così impliciti giudizi di valore fuorvianti per la comprensione dell'oggetto di studio.

¹⁵⁸ Cfr. JOHANNES FABIAN, *Il tempo e gli altri*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 1999 edizione originale New York, Columbia University Press, 1983. Sul tema della rappresentazione allocronica della realtà sarda e in particolare dell'opera di Volta è stata fondamentale, per la stesura di questo paragrafo, la lettura di GINO SATTA, «Come un'immagine dell'Odissea»: sulle rappresentazioni fotografiche del pastoralismo sardo in AA.VV., *Formaggio e pastoralismo in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2015.

¹⁵⁹ P. VOLTA, *Les bergers*, cit., p. 19-21.

¹⁶⁰ E. W. SAID, *Orientalismo*, cit., p.73.

La formazione culturale di Volta e la sua posizione verso la nuova realtà lo condussero dunque in un sistema di stereotipi rappresentativi destinato a durare e autoalimentarsi, anche al di là della volontà dell'autore.

In un articolo pubblicato nel 1996 sul quotidiano «L'Unione Sarda», Pablo ricordava così il suo primo incontro con il paese barbaricino: «Ed io, arrivato fresco dal continente, provai la fortissima emozione di aver fatto un salto indietro nel tempo e di essere capitato in una di quelle comunità pastorali del Mediterraneo che si incontrano leggendo l'Odissea. Fu allora che nacque quell'amore a prima vista per la Sardegna che non mi ha ancora abbandonato»¹⁶¹. La sovrastruttura interpretativa impiegata da Volta per ciò che vede (e per ciò che ricorderà) è un'immagine magica, letteraria, irrimediabilmente e poeticamente collocata nel passato dalle sue letture (Cagnetta, Zervos, l'Odissea). Il fotografo fornirà così alle classi subalterne immortalate una voce che assume oggi i tratti di un feticcio immobile, come avrebbe affermato lo stesso Volta in una intervista rilasciata a Giovanni Columbu cinquant'anni dopo quel primo viaggio: «Di Orgosolo posso dire veramente che è prigioniera del suo passato. Oggi non è più come una volta, però il mito di questo paese ribelle, dei banditi, dell'arcaicità della sua gente rimane ancora oggi che pure, come ti dicevo, le cose cambiano. È cambiata anche Orgosolo.»¹⁶² Volta mostrava così di aver preso coscienza nel tempo che la realtà della Sardegna, ormai sua patria d'elezione, non era inalterabile e eterna, ma soggetta a fasi e ripensamenti come ogni luogo.

¹⁶¹ PABLO VOLTA, *E il paese mi apparve come una immagine dell'Odissea* in «L'Unione Sarda», 17-06-1996.

¹⁶² COLUMBU, *Ritratto*, cit., minuto 27:04-27:31.

Le immagini di *Sciences et Voyages* invece sono ancora prive di questa coscienza e confermano il quadro teorico appena descritto. Esse si presentano con brevi didascalie e occupano la maggior parte dello spazio delle quattro pagine del giornale, in cui il testo è stampato con caratteri piccoli e fitti¹⁶³. La grafica non è molto curata e la scelta di inserire le didascalie in un rettangolo nero all'interno della foto concorre a far comprendere che l'intento dell'edizione fosse principalmente veicolare in maniera efficace le informazioni, senza curare troppo la valorizzazione dell'immagine. Quest'impressione è rafforzata dalla pubblicazione di molte foto, tagliate in formato vario, in cui è evidente il richiamo al testo, in modo da creare un quadro interpretativo inequivocabile¹⁶⁴. La catalogazione tematica¹⁶⁵ aiuta ad inserire in parametri definiti l'argomento: la Barbagia immortalata è una terra pastorale, con uomini a cavallo, donne in costume e pochissimi bambini. Nel reportage si nota la preminenza della presenza femminile (8 casi) su quella maschile (7 casi): «Mi colpiscono molto le donne orgolesi, le donne barbaricine. – dichiarava Volta nella già citata intervista- Questa totale assenza di gesti inutili. Erano come delle dee greche. Nessuna dipendenza dall'uomo, c'era dignità».¹⁶⁶

Il portamento e la gestualità delle donne, così descritte, rientrano nella categoria della curiosità etnografica, nella trattazione insomma delle peculiarità del luogo che Volta si era prefisso nello scrivere l'articolo. Per lo stesso motivo spiccano, per abbondanza, le fotografie collocate in contesto rurale, le immagini di feste o riti religiosi (5 casi) e invece sono

¹⁶³ Immagine 23, immagine 24.

¹⁶⁴ *Idem*.

¹⁶⁵ Per tutti i riferimenti tematici di seguito cfr. *Scheda di catalogazione tematica 3*.

¹⁶⁶ COLUMBU, *Ritratto*, cit. minuto 8:26-9:23

poche le foto di vita quotidiana (3 casi). Il fatto che manchino totalmente le immagini di cronaca e quelle che rappresentano siti archeologici, monumenti e oggetti della cultura materiale, consente di affermare con ancora maggiore sicurezza che il *reportage* di Volta mirasse, come lui stesso dice apertamente nel testo dell'articolo, a tratteggiare una terra senza tempo, in una dimensione sospesa e poetica. Nonostante gli intenti del fotoreporter, le immagini evidenziano tuttavia alcuni elementi inaspettati che si discostano dai cliché enunciati: nelle fotografie compaiono pochi pastori nell'atto di svolgere il proprio lavoro, le donne e gli uomini sono rappresentati talvolta con visi sorridenti in contrasto con l'austerità "omerica" che Volta diceva di aver trovato e così al carnevale non si nega neppure la dimensione giocosa totalmente omessa nel testo, mentre non si può fare a meno di osservare come le attività delle persone fotografate si svolgano sempre in contesti sociali, siano insomma attività ambientate nella comunità. Nel reportage francese si notano, dunque, le convenzioni e le componenti più spontanee del Pablo innamorato della Sardegna: in un messaggio globalmente orientalista e allocronico, vincolato alle sovrastrutture interpretative impiegate, fa capolino la volontà di partecipare alla pulsante vita del villaggio.

L'immersione nella socialità, vera ricchezza di queste immagini, contribuisce in parte a incrinare gli stereotipi rappresentativi di cui il fotografo pare prigioniero e fa trasparire, seppur solo ad uno sguardo allenato, il rapporto ricco e complesso fra l'uomo Pablo Volta e la comunità che lo accoglieva.

Bandits d'Orgosolo

Nel 1963 le immagini di Pablo Volta e i testi di Franco Cagnetta finalmente s'incontravano in *Bandits d'Orgosolo*¹⁶⁷, la versione più estesa, pubblicata in Francia, dell'*Inchiesta su Orgosolo* già citata¹⁶⁸. Il volume porta lo stesso titolo del film di Vittorio De Seta *Banditi ad Orgosolo* ispirato all'*Inchiesta* e vincitore nel 1961 del premio per la migliore opera prima al festival del cinema di Venezia.

Il libro, diventato un piccolo caso editoriale, fu successivamente tradotto anche in tedesco nel 1964¹⁶⁹ e pubblicato con il titolo di *Die Banditen von Orgosolo*. L'edizione tedesca non pare tuttavia di particolare interesse ai fini della comprensione dell'opera di Pablo Volta: in essa sono pubblicate solo quattro foto dell'autore italo-argentino, fra le quali solo due inedite¹⁷⁰. La prima edizione italiana del libro sarebbe arrivata solo dodici anni dopo, nel 1975, al superamento dei problemi politici e giudiziari di Cagnetta, accusato in tribunale di vilipendio alle forze dell'ordine dal ministro Scelba.

Occorre subito considerare che in *Bandits d'Orgosolo* l'apparato iconografico non sembra ricoprire un ruolo decisivo: le immagini, in un volume di 380 pagine, sono solamente trentuno, mai pubblicate a piena pagina; inoltre il volume non assegna numeri alle pagine con le fotografie, che paiono così rappresentare una sezione a sé, non direttamente collegata con il testo.

¹⁶⁷ FRANCO CAGNETTA, *Bandits d'Orgosolo*, Paris, Bouchet-Castel, 1963..

¹⁶⁸ Cfr. CAGNETTA F., *Inchiesta*, cit.

¹⁶⁹ FRANCO CAGNETTA, *Die banditen von Orgosolo*, Düsseldorf-Vienna, ed. Econ-Verlag, 1964

¹⁷⁰ Il resto delle immagini appartengono a Sheldon Machlin e verranno analizzate in questo testo nel paragrafo dedicato all'autore americano.

Le tredici foto di Pablo Volta costituiscono la maggioranza relativa del pubblicato, altre sono immagini d'archivio e alcuni fotogrammi di scena del film *Banditi a Orgosolo*; una sola è l'immagine dell'autore americano Sheldon Machlin, le cui fotografie sostituiranno per importanza numerica quelle di Volta nella già menzionata edizione tedesca.

Prima di analizzare queste tredici immagini ed interrogarle sulla rappresentazione che forniscono della Sardegna occorre fare riferimento al testo di Cagnetta per un motivo semplice ma non secondario: benchè le foto appaiano autonome rispetto al testo, la loro presenza lo valorizza e ne enfatizza (o ne smorza) alcuni aspetti sottolineando per contrasto o affinità il ruolo teorico avuto da Cagnetta nella formazione di Pablo Volta fotografo della Sardegna.

A proposito degli studi dell'antropologo pugliese, Francesco Faeta afferma che, nonostante il rigore metodologico dell'autore e la scelta di individuare precisamente i limiti geografici della propria ricerca, «il suo modello interpretativo "orgosolizza" agli occhi del pubblico nazionale e internazionale, anche per via del duro scontro in atto tra Sardi e forze dell'ordine dello Stato italiano, l'intera isola»¹⁷¹.

Secondo Faeta insomma, la notorietà data alla Sardegna dal libro favoriva, nelle masse, il formarsi di un'idea del centro barbaricino come immagine *tout-court* dell'isola: la visione distorta si sarebbe collegata ad altri luoghi comuni che già albergavano nella stampa e nelle case dell'opinione pubblica; per questo il libro è diventato talvolta un potente generatore di superficialità d'analisi e gabbie interpretative.

¹⁷¹ FRANCESCO FAETA, *Immagini di Sardegna. Strategie per entrare, e per uscire, dalla modernità* in AA.VV. *La fotografia in Sardegna, lo sguardo esterno 1854-1939*, Nuoro, Ilisso, 2008, p. 32.

Orgosolo, secondo Cagnetta, è un luogo che appartiene ad un ciclo culturale remotissimo¹⁷², lontano dalla modernità, precedente a quello pastorale e identificabile come il ciclo dei cacciatori e raccoglitori¹⁷³. Il popolo fiero degli orgolesi diventa popolo di banditi perché lo stato italiano non riesce a rapportarsi con questa «allocronia», vive insomma in una fase storica differente e la affronta con gli strumenti tipici degli stati capitalisti avanzati contro le economie più arretrate: adottando metodi di repressione coloniale, che sfociano talvolta in vere e proprie operazioni militari, come nel caso della «battaglia» di Morgogliai del 1899¹⁷⁴.

Il testo fornisce una molteplicità di spunti che avrebbero potuto dare i più svariati esiti nel dibattito italiano e internazionale. Fra questi esiti il processo di «orgosolizzazione» dell'isola descritto da Faeta è uno dei più notevoli per comprendere la visibilità data alle fotografie scattate da Volta a partire dalla pubblicazione del 1963¹⁷⁵.

L' «orgosolizzazione» dell'immaginario iniziò subito, con la prefazione francese scritta da Alberto Moravia:

«Dal contrasto tra questo Stato¹⁷⁶ erede di altri stati precedenti, da quello romano a quello spagnolo, altrettanto incomprensivi e altrettanto “moderni” nasce la tragedia di Orgosolo. Chiunque, infatti, percorra la

¹⁷² Cfr. concetto di “allocronia” illustrato nel paragrafo precedente.

¹⁷³ FRANCO CAGNETTA, *Banditi a Orgosolo*, Nuoro, Ilisso, 2002 (prima edizione italiana Firenze, Guaraldi editore, 1975) pp. 84 e seguenti.

¹⁷⁴ Ibidem pp. 149 e seguenti, sullo stesso argomento, con una declinazione fortemente orientalista si può far riferimento a GIULIO BECHI (MILES), *Caccia Grossa. Scene e figure del banditismo sardo*, Nuoro, Ilisso, 1997 capitolo XXI *Il conflitto di Morgolias (sic)*. L'edizione qui riportata è una ristampa, l'originale è del 1900, ma non è stato possibile reperire il nome del primo editore.

¹⁷⁵ F. FAETA, *Immagini di Sardegna. Strategie per entrare, e per uscire, dalla modernità, cit.*, p. 29-36.

¹⁷⁶ Lo Stato Italiano, nda.

Sardegna e la osservi con un minimo di attenzione, troverà dovunque le tracce di questa tragedia». ¹⁷⁷

Nelle cronache nazionali le tracce di cui parla Moravia prendevano le sembianze del banditismo e c'era il rischio, in parte evidentemente sfruttato ai fini commerciali dell'opera, che lo studio di Cagnetta, ricco di temi che non riguardano solo il binomio pastore-bandito ma più in generale il confliggere di sistemi giuridici (la giustizia egemonica e quella della comunità¹⁷⁸) e il profilo sociale degli abitanti della Barbagia, venisse ridotto a una spiegazione dei fatti di banditismo, ricalcando alcuni stereotipi che negli anni Cinquanta e Sessanta portarono l'isola alla ribalta nazionale.

A conferma di questa impressione, le parole di Uliano Lucas, fotografo e storico del fotogiornalismo:

«La visione della Sardegna degli anni Cinquanta e Sessanta è passata quasi esclusivamente sui rotocalchi. Il rotocalco, giornale nazionalpopolare («Gente», «Oggi», «La Settimana Incom» etc.), rappresentava l'isola come un luogo di cultura lontana e arcaica abitato da strani personaggi. Ciò che più interessava il pubblico popolare erano le storie del banditismo, la notizia era legata a Orgosolo, alle bande, ai pastori, alle latitanze e al dispiegamento di forze che bloccavano interi paesi. Si alimentava il mito del banditismo, senza ragionare sulle condizioni socioeconomiche dell'isola, sulle parti dell'isola, con le differenze fra nuorese e sassarese ad esempio» ¹⁷⁹.

¹⁷⁷ ALBERTO MORAVIA, *Preface* in F. CAGNETTA, cit, p. 11. La traduzione della lettera è stata presa dall'edizione italiana citata, che la riporta a pp. 281 e seguenti.

¹⁷⁸ A tal proposito cfr. ANTONIO PIGLIARU, *La vendetta barbaricina*, NUORO, Il Maestrale, 2000

¹⁷⁹ Intervista rilasciata all'autore in data 16-04-2016 minuto 5:50 e seguenti.

Nel clima appena descritto appare evidente che cosa ci si potesse aspettare dall'apparato iconografico di un'opera come quella pubblicata da Cagnetta: foto di pastori e banditi, nella circostanza plausibile che le immagini dei primi venissero catalogate come rappresentazioni dei secondi e con la possibilità, enfatizzata dal clima culturale dell'epoca, che tutte convergessero nella visione unica del concetto Orgosolo-Sardegna. In effetti, fra le trentuno immagini allegare all'edizione francese, ben diciotto sono costituite da foto o riproduzioni di dipinti di carabinieri, banditi e conflitti a fuoco; fra queste diciotto, nove sono foto segnaletiche di latitanti.

Registrando come acquisito, per le considerazioni già fatte, il punto di osservazione coscientemente allocronico assunto da Pablo Volta, per le sue immagini occorre tuttavia impostare un'analisi più approfondita.

Come si evince dalla scheda di catalogazione tematica 3¹⁸⁰, le quattordici immagini di Volta pubblicate non erano tutte inedite: alcune di esse (tre) erano già state pubblicate nel già citato numero di «Sciences et Voyages». Ai fini della tabella di riepilogo dell'opera di Volta si è ritenuto utile concentrarsi solo sulle fotografie inedite, pur rilevando qualitativamente e quantitativamente tutte le immagini in rapporto al totale delle foto che corredano *Bandits d'Orgosolo*¹⁸¹.

Il primo dato da considerarsi è relativo al genere dei soggetti rappresentati: prevalgono gli uomini (sei casi) rispetto alle donne (solo una immagine), anche se in una delle immagini non censite (perché già

¹⁸⁰ Cfr. *Scheda di catalogazione tematica 3*.

¹⁸¹ Come già fatto per Patellani, si è scelto di inserire nella tabella e nei grafici riassuntivi solo le immagini inedite, per evitare di distorcere i dati sulla rappresentazione complessiva duplicando inutilmente fotografie già analizzate nei paragrafi precedenti. Cfr. nota 48 p. 12.

presente nell'articolo *Les Bergers de Barbagia*¹⁸²) compare una bambina, sullo sfondo, come figura marginale. Le donne-dee greche che tanto avevano colpito Pablo e che erano soggetto ricorrente delle sue foto sarde, come ben riscontrabile dall'archivio dell'autore custodito all'Isre¹⁸³, lasciavano la quasi totalità dello spazio agli uomini, a margine di una pubblicazione i cui protagonisti erano prevalentemente pastori e banditi.

Si può a buon diritto affermare che le foto qui selezionate rappresentino quindi una società fondamentalmente ritratta come maschile, che opera in campo rurale (gli spazi lavorativi sono esclusivamente rurali, mentre le foto di ambito cittadino-paesano sono in minoranza rispetto a quelle di ambito rurale-naturalistico). Le fotografie raffiguranti uomini rappresentano pastori al lavoro, persone sedute in piazza (che nascondono con le mani il viso alla fotocamera forse per evitare di essere riconosciute), persone davanti al bar, luogo di ritrovo classico per compagnie e *cantadas* improvvisate. Le immagini sono corredate da brevissime didascalie illustrative del contenuto. È da rilevare come spesso esse, molto più efficaci e dirette rispetto a quelle di «Sciences et Voyages», indirizzino apertamente lo sguardo del lettore verso l'osservazione etnografica del referente: a tal proposito può definirsi esemplare il confronto fra due fotografie¹⁸⁴ pubblicate nel giornale citato e in *Bandits d'Orgosolo*. Le riprese sono avvenute nello stesso luogo, probabilmente a pochi istanti l'una dall'altra. La didascalia del periodico, colloquiale, recita: «Orgosolo: giovani donne abbigliate con i vestiti

¹⁸² Cit.

¹⁸³ Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna.

¹⁸⁴ Cfr. immagine 25, tratta da FRANCO CAGNETTA, *Bandits*, cit., blocco di immagini fra 176-177 e immagine 26 tratta da *Les bergers*, in «Sciences et Voyages», cit., p. 20.

tradizionali del villaggio»; la didascalia del libro, invece, molto più laconicamente: «Il costume d'Orgosolo». È evidente che nel secondo caso il referente della comunicazione si sposta dalle persone al costume, benché i soggetti siano molto simili, anche se la foto pubblicata nel testo di Cagnetta contrasta la staticità della didascalia con una composizione più narrativa (le donne sono colte in un momento conviviale, in cui parlano e si muovono, mentre la scena del periodico le mostra sedute in una posa più rigida). La scelta editoriale di porre le brevi didascalie fuori dalla foto inoltre, valorizza maggiormente il lavoro del fotografo, il cui messaggio è veicolato senza il bisogno che esso sia narrato dalle parole. Sembra insomma che alle foto di Volta sia stata affidata un'importante funzione documentaria, seppure in rigida assonanza tematica con il testo che aveva ispirato i suoi viaggi. Nuovamente la sovrastruttura allocronica dei luoghi comuni rappresentati è incrinata dalla freschezza del rapporto fra Pablo e i suoi amici orgolesi, dal suo mestiere di *reporter* che non si limitava ad osservare la realtà da lontano ma cercava di immergersi fino a intaccare la propria alterità a quel mondo a lui inconsueto.

Un'interpretazione complessiva: Pablo Volta e la Sardegna

L'analisi complessiva delle quaranta fotografie di Pablo Volta¹⁸⁵ qui prese in esame consente di tracciare un bilancio piuttosto attendibile della sua concezione fotografica dell'isola negli anni Cinquanta e Sessanta.

¹⁸⁵ Per la suddivisione tematica in categorie e l'elaborazione della tabella sono stati usati gli stessi già impiegati per Federico Patellani e Carlo Bavagnoli, si rimanda quindi alle pagine precedenti-in particolare al paragrafo su Patellani- per i criteri metodologici adottati.

Una prima ricognizione riassuntiva fa comprendere¹⁸⁶ che, pur nella diversità delle pubblicazioni considerate (il «Mondo», il settimanale francese «Sciences et Voyages», *Bandits d'Orgosolo*, *Die Banditen von Orgosolo*), il soggetto più pubblicato sono le persone: sulle quaranta immagini analizzate, in quindici occasioni sono presenti uomini, in undici, donne e, solo in un caso, bambini. I contesti in cui queste persone operano e lavorano sono principalmente rurali, anche se bisogna notare come le donne e gli uomini, rappresentati nella propria vita quotidiana, siano ritratti in maniera equamente distribuita in aree agricole (zone rurali, atte all'agricoltura e alla pastorizia) o in aree cittadine, intendendo con quest'ultima espressione i luoghi antropizzati a più forte impatto umano, per quanto potessero esserlo i piccoli paesi della Barbagia rispetto alla campagna circostante. Gli scatti di interesse etnografico e per la vita quotidiana sono le percentuali più rilevanti (14 e 17 % del totale) dopo la categoria più generale persone (58 %)¹⁸⁷. Sono decisamente minoritarie le fotografie che raffigurino opere d'arte locali (fra queste, la foto classica bronzetto sardo chiamato dai moderni «La madre dell'ucciso»¹⁸⁸) o immagini di cronaca (tipico esempio due carabinieri che tengono al guinzaglio un cane poliziotto durante un'operazione nelle campagne sarde¹⁸⁹). Nelle foto pubblicate in quegli anni appare evidente dunque l'inclinazione etnografica, la prospettiva di Volta che raccontava di essere capitato in un paese che gli appariva come «una immagine dell'Odissea»¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Cfr. Grafico riassuntivo 2, catalogazione tematica Volta.

¹⁸⁷ Cfr. Grafico riassuntivo 2.2, Rapporti percentuali macrocategorie Volta esclusi i contesti

¹⁸⁸ Cfr. F. CAGNETTA, *Bandits*, cit., prima immagine dell'album fotografico fra p. 175 e 177.

¹⁸⁹ *Ibidem*, penultima immagine.

¹⁹⁰ P. VOLTA, *E il paese mi apparve* in «L'Unione Sarda», cit.

Come testimoniato dall'esiguità delle immagini di cronaca, il fotografo è interessato solo marginalmente al tema del banditismo e pare trovarsi più a suo agio con la ricerca della rappresentazione di una terra arcaica e fondamentalmente esotica di cui vuole lasciare testimonianza immortalando le curiosità etnografiche, i pastori, i costumi tradizionali. Nulla di originale rispetto alla maggior parte delle fotografie di reportage sardi tipiche di quegli anni. Si può dire insomma che Volta ponesse il proprio tassello per la costruzione dell'immagine un po' stereotipata che circonda la Sardegna da quegli anni ad oggi, a meno che non si assuma il punto di vista dello scrittore americano Geoff Dyer, il quale, nel suo saggio *L'infinito istante*, afferma che in fotografia non ci siano stereotipi perché «la storia della fotografia sembra essere fatta di fotografi che hanno dato le proprie versioni personalizzate di un repertorio di scene, tropi, soggetti e motivi»¹⁹¹. Un'osservazione interessante da un punto di vista artistico e critico, sebbene troppo semplificatrice se si vuole ricorrere alla fotografia come fonte per la comprensione della storia delle mentalità.

In tal senso, non dimenticando che uno degli scopi di questa ricerca è analizzare il contributo individuale dei fotografi alla rappresentazione collettiva della Sardegna negli anni del «Piano di Rinascita», si potrebbe provare a complicare la prospettiva pensando metaforicamente a Volta, che credeva di essere capitato nell'Odissea, come a un novello Ulisse, errante in Barbagia alla ricerca di conoscenza umana, mosso dalla propria curiosità che gli consentiva, nei suoi scatti migliori, di aggirare (non di evitare) i luoghi comuni della fotografia sulla Sardegna, quando raffigurava l'autenticità delle persone con cui entrava in relazione durante

¹⁹¹ GEOFF DYER, *L'infinito istante*, Torino, Einaudi, 2007, p. 196.

le sue lunghe permanenze nell'isola. Al netto dei luoghi comuni (purtroppo facilmente individuabili e portatori degli stereotipi a cui si accennava), questo è il messaggio più interessante lasciato dal fotografo.

Scheda di catalogazione tematica 3

Autore	Pablo VOLTA				Totale immagini		40												
	Tratto tematico	Contesti	Spazi lavorativi			Persone		Vita quotidiana		Tradizioni		Attualità e cronaca				Storia e cultura			
Fonte	Cittadini- peasani- industriali	Rurali- naturalistici	Ambito rurale e aree costiere	Aree industriali	Servizi e commercio	Donne	Uomini	Bambine	Centri abitati	Aree rurali	Lavoro	Feste e riti religiosi	Conoscenza politica ed economica	Conoscenza bianca	Conoscenza rosa	Siti archeologici d'interesse storico	Opere d'arte e monumenti	Oggetti d'artigianato	
«Il Mondo», n. 4, 22-01-1957, pp 7-8. M. Giacobbe Tre donne e molti bambini, 1 foto						1			1										
«Il Mondo», n. 24, 11-06-1957, pp 9-10. V. Fiore La maestra						1			1										
«Il Mondo», n. 44, 29-10-1957, pp 3-4. M. Carandini, Consensi e riserve, 1 foto							1			1	1								
«Il Mondo», n. 33, 13-08-1963, p. 4. G. Fiori, I ragazzi di Orgosolo, 1 foto						1			1			1							
Les bergers de Barbagiu, P. Volta, «Sciences et Voyages» n. 168 Xii-1959 pp. 19-22, 13 foto	2	6	2			7	8	1		3	1	5							
Bondits d'Orgosolo, F. Capretta, 1962, 11 immagini inedite	3	5	3			1	6		2	2	1		1				1		
Die Bonditen Von Orgosolo, F. Capretta, 2 immagini inedite		2																	
Totale	5	13	5			11	15	1	5	6	3	6	1				1		

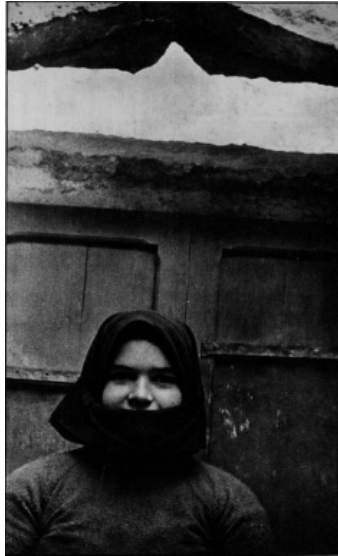


Immagine 19



Immagine 20



Immagine 21



Immagine 22



Immagine 23



Immagine 24



Photographie de Pablo Vatta.

LE COSTUME
D'ORGOSOLO.

Immagine 25



Immagine 26

1.4. Sheldon Merritt Machlin

«lo e mia moglie, che abbiamo vissuto a Roma lo scorso anno, avevamo sentito parlare di quella civiltà ancestrale dall'italiano dottor Franco Cagnetta, giornalista, sociologo e intenditore di caffè»¹⁹².

In queste poche parole, rilasciate all'annuario specialistico *US Camera*, c'è tutto l'armamentario critico con cui il fotografo americano Machlin si accostava ad Orgosolo nel suo viaggio di dieci giorni svolto nel 1954. L'immancabile Cagnetta, che qui scopriamo curiosamente anche come esperto di caffè, continuava la propria opera di propaganda sul paese barbaricino, coinvolgendo nel progetto, oltre a Pablo Volta, anche altri fotografi: Plinio de Martiis e, appunto, l'americano Machlin.

Il reportage, di cui un numero cospicuo di stampe (ventuno), è attualmente custodito presso il museo della *Wichita State University*, fu significativo per la carriera di Machlin, che vide le sue fotografie pubblicate su periodici statunitensi ed esteri ¹⁹³.

Al momento del suo arrivo in Sardegna, Sheldon Machlin aveva già alcune vite professionali alle spalle: pittore, autista di ambulanze in Africa, marinaio mercantile, fotografo dell'esercito, titolare di uno studio fotografico aperto a Manhattan nel secondo dopoguerra, fotografo di reportage in Giappone e Corea al seguito della Croce Rossa e di ambienti industriali per conto di *Shell Oil*, *Revere Copper and Brass* e altre grosse aziende.

¹⁹² T.J. MALONEY (a cura di), *U.S. Camera* 1957, New York, U.S. Camera Publishing Corp, 1956.

¹⁹³ Cfr. SALVATORE NOVELLU, *Sheldon M. Machlin*, in AA.VV., *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno. Gli anni del dopoguerra*, Nuoro, Ilisso, 2009, p.136.

Le principali pubblicazioni che ospitarono le foto orgolesi del reporter americano furono le già citate edizioni francese e tedesca di *Banditi ad Orgosolo* e il citato portfolio pubblicato sull'annuario *US Camera*.

In ordine cronologico i tre testi consentono di ricostruire nella quasi totalità il reportage del fotografo americano:

- *US Camera* del 1957, 10 immagini
- *Bandits d'Orgosolo*, 1963, edizione francese, solo una immagine
- *Die Banditen Von Orgosolo*, 1964, edizione tedesca, 10 immagini non presenti nelle altre due opere e due già edite, su un totale di 12 fotografie

Le due pubblicazioni più significative fra quelle qui elencate sono quindi quella del 1957 e quella del 1964. Machlin diede visibilità internazionale alla Sardegna, poco conosciuta negli Usa, utilizzando come carta di presentazione il paese di Orgosolo e le sue vicende.

Occorre ora interrogare le fotografie per capire, tramite un'analisi più dettagliata, se la civiltà che il fotografo si attendeva di incontrare è quella che avrebbe trovato e quanto essa coincidesse con l'idea attesa dopo i contatti con Cagnetta. La pubblicazione delle immagini risponde, almeno in parte, a questa domanda, coinvolgendo il linguaggio visivo, il linguaggio scritto e il linguaggio parlato e ha come esito la riflessione sull'incontro fra la cultura di Machlin e una realtà per lui ricca di peculiarità.

«US Camera»

L'annuario su cui Machlin pubblicò il *reportage* su Orgosolo¹⁹⁴, *US Camera*, costituisce una sorta di mito per il mondo della fotografia americana. Il suo animatore e direttore, Thomas J. Maloney, amico e collaboratore del fotografo Edward Steichen (curatore nel 1955 dell'epocale mostra «The family of man»), aveva fondato un *magazine* che in pochi anni aveva raggiunto un picco di tiratura di 300.000 copie¹⁹⁵. Dal 1935 al 1969 al periodico fu affiancato un annuario illustrato, che aveva lo scopo di pubblicare fotografie interessanti che fossero gradite a specialisti e amatori, una sorta di rivista in formato di libro che si proponeva di fornire un resoconto variegato dello stato dell'arte fotografica e che corredeva i saggi, le brevi schede biografiche e le immagini di autori affermati ed emergenti con consigli che consentissero al lettore di emulare le tecniche dei professionisti. Una rivista di questo tipo non poteva che peccare, talvolta, di eterogeneità, ma ciò non avviene per il *portfolio* di Sheldon Machlin, focalizzato unicamente sui dieci giorni trascorsi nel paese di Orgosolo pochi anni prima.

Le dieci immagini pubblicate sono precedute da una breve presentazione dell'autore divisibile in due sequenze: una prima parte biografica e una seconda in cui Machlin, intervistato, parla del portfolio realizzato ad Orgosolo, alternando considerazioni tecniche a note di costume e relative alla sua esperienza nel centro barbaricino. Non c'è un vero e

¹⁹⁴ T.J. MALONEY (a cura di), *U.S. Camera*, cit., pp. 169-178.

¹⁹⁵ Per le informazioni qui fornite sulla storia di *US Camera*, cfr. GARY D SARETZKY, *U.S. Camera: A Thomas J. Maloney Chronology* in «The photo review», 26-4/27-1, 2004 e HARVEY FONDILLER V., *Tom Maloney and U.S. Camera* in «Camera Arts», July-August 1981, n. 4.

proprio dialogo fra immagini e testo, infatti esso occupa una pagina singola prima dell'album fotografico e quest'ultimo non è corredato da didascalie, quindi il lettore ha come mezzo di decodificazione unicamente gli elementi provenienti dall'intervista e la breve introduzione biografica sull'autore. Le fotografie, in bianco e nero, hanno un grande rilievo e ad esse soprattutto è affidato il compito di raccontare il centro barbaricino. Il tema principale del reportage sono le persone¹⁹⁶: i ritratti di Machlin pubblicati su *US Camera* raffigurano gli abitanti del villaggio di Orgosolo in pose studiate e ben composte sfuggenti i modi documentari dell'inchiesta giornalistica. Si tratta per la maggior parte di ritratti di gruppo, in cui i soggetti appaiono evidentemente consci di essere fotografati ed è chiaro che si è creata una relazione antecedente allo scatto. L'ambientazione è "urbana" anche se tale connotazione compare in maniera decisa solo nei cinque casi in cui le foto sono realizzate all'esterno, perché in effetti gli interni domestici non ci dicono nulla su ciò che si trova attorno agli edifici, benché sia intuibile che si tratti di immagini acquisite in paese. Nonostante l'ambientazione, domina sempre il tema dell'arcaicità e del contatto dell'uomo con la natura. Nelle foto scattate all'esterno, ad esempio, i tratti cittadini sembrano sfumati ed è chiaro come l'autore voglia cogliere l'indeterminatezza dell'abitare orgolese fra dimensione urbana e rurale: il villaggio ha una propria identità cittadina poco nitida e l'obiettivo talvolta inquadra studiatamente tacchini, cani e altri animali che fanno capolino fra le abitazioni¹⁹⁷, sfumando la divisione città-campagna impiegata nella nostra ricerca ai fini della catalogazione.

¹⁹⁶ Da qui in poi, per i temi delle immagini riguardanti il paragrafo, cfr. scheda di catalogazione tematica 4.

¹⁹⁷ Cfr. immagini 30-31, tratte da T.J. MALONEY (a cura di), *U.S. Camera*, cit.

Nella scheda di catalogazione proposta si è comunque scelto di collocare questi scatti nelle categorie “centri abitati” e contesti “cittadini-paesani-industriali”, poichè l’ambientazione “urbana” è evidente sia dal punto di vista degli osservati sia dal punto di vista dell’osservatore. Per gli osservati (abitanti di Orgosolo) “campagna” è il luogo di pascolo e coltivazione esterno ai confini del villaggio, per l’osservatore (il fotografo Machlin) “ambiente cittadino-paesano” è l’oggetto della sua ricerca: intende infatti realizzare un reportage in un “villaggio arcaico” e non vuole fare un’inchiesta sui contesti rurali¹⁹⁸, infatti le sue fotografie rappresentano Orgosolo e i suoi abitanti tagliando completamente fuori le attività esterne che si svolgono in su *cumonale*, il terreno su cui gravano gli usi civici e la maggior parte delle attività produttive¹⁹⁹.

Una delle foto a cui è dato maggior rilievo occupa da sola ben due pagine e necessita di un approfondimento analitico, perché si tratta di una foto storica per l’immaginario collettivo sardo: essa rappresenta i Succu superstiti della famosa *disamistade* che aveva funestato il paese dal 1905 al 1917 (1927 se si vogliono includere nella *disamistade* anche il decennio doloroso di imprese della banda di Onorato Succu). Si tratta di

¹⁹⁸Oltre all’analisi tematica, occorre considerare le immagini in relazione allo spazio fisico occupato nel testo: il libro è stampato in formato A4 per cui si tratta sempre di immagini grandi, tuttavia sei fra le pubblicate occupano mezza pagina ciascuna, due occupano una pagina intera a testa e altre due infine, ritenute più significative o meritevoli di attenzione occupano addirittura due pagine. A partire da queste considerazioni non può stupire che le foto ritraggano in ugual numero donne e bambini (cinque casi) e in minor numero uomini (tre casi): il villaggio è luogo dell’infanzia e del lavoro domestico dove è più facile imbattersi nelle prime due categorie che in uomini in età da lavoro.

¹⁹⁹ Sul tema cfr. fra gli altri BENEDETTO CALTAGIRONE, *Animali perduti, Abigeato e scambio sociale in Barbagia*, Cagliari, CELT editrice, 1989 pp. 45-66.

uno scatto controverso: benché, nei ricordi familiari dei Machlin²⁰⁰, Sheldon fosse totalmente contrario al fotoritocco, ad uno sguardo esperto l'immagine orizzontale sembra un vero e proprio falso, almeno nel senso che è il frutto della fusione di due negativi verticali²⁰¹ derivanti da scatti acquisiti in ambienti differenti, come si può intuire dall'indistinta metà sinistra del corpo di un uomo in fondo alla stanza e dalla contemporanea sparizione di un caminetto alle spalle di una pensosa ragazza coperta da uno scialle nero²⁰².

Il reportage di Machlin, da quella prima pubblicazione, divenne oggetto di voci tuttora persistenti in Sardegna, non suffragate da prove: la prima è che la foto citata rappresenti una testimonianza della pace fatta fra i Cossu e i Corrairie, la seconda è che Machlin con essa abbia vinto il premio Pulitzer per la fotografia. Come si diceva, la pace fra i Cossu e i Corrairie fu siglata nel 1917, benché i fatti di sangue cessassero dodici anni dopo, con la morte di Onorato Succu e lo scioglimento della sua banda di latitanti. Si tratterebbe quindi, al limite, di una riunione fatta a beneficio del fotografo durante il viaggio di Machlin a quindici anni circa dalla fine delle ostilità. Anche questa seconda ipotesi dev'essere tuttavia scartata: la foto compare infatti nel già citato *US Camera* del 1957 priva

²⁰⁰ Intervista via e-mail rilasciata all'autore dalla figlia Nina Machlin Dayton in data 26-04-2017 «Mio padre non credeva per niente nel fotoritocco. Nessuna delle sue fotografie è mai stata ritoccata, fatta eccezione per alcune appartenenti a lavori commerciali svolti per case di moda, ma questo non è mai stato fatto da lui direttamente, bensì dai suoi clienti». (L'intervista è stata rilasciata in inglese, la traduzione è dell'autore).

²⁰¹ Cfr. a tal proposito SALVATORE NOVELLU in *La fotografia*, cit., p. 136.

²⁰² Cfr. Immagini 27a-27b tratte da AA.VV., *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno. Gli anni del dopoguerra*, cit., pp. 146-147 e immagine 27c tratta da T.J. MALONEY (a cura di), *U.S. Camera*, cit. Per l'immagine 27c si fa presente che si è scelto di riprodurre le due pagine del testo, per cui la linea centrale visibile non è altro che la piega delle due pagine affiancate occupate dalla foto nell'originale.

di commento, mentre la didascalia dell'immagine in *Die Banditen von Orgosolo* non menziona minimamente i Corraire e dice che la foto rappresenta semplicemente «Superstiti della grande *disamistade* di Orgosolo (1905-1929): i Succu»²⁰³. Una spiegazione può forse abbozzarsi incrociando due fonti: un discorso parlamentare dell'onorevole Velio Spano e le già citate memorie familiari di Sheldon Machlin. Il discorso di Spano, del 18 dicembre 1953, parla di una “cerimonia della pacificazione” tenuta nel mese di gennaio di quell'anno, con la popolazione di Orgosolo radunata e il Vescovo di Nuoro che si faceva «mallevadore e garante della pace che egli considerava stabile e duratura»²⁰⁴; le memorie familiari dei Machlin fanno risalire invece il viaggio al febbraio del 1954²⁰⁵, un anno prima del rito descritto da Spano: i tempi benché molto vicini, non coincidono, anche se potrebbe trattarsi dello stesso evento, descritto con qualche approssimazione. Alla luce della piccola discrepanza di date, è tuttavia ipotizzabile che la foto sia stata scattata durante una delle “paci” che periodicamente si celebravano o a una commemorazione della storica “pace” del 1929. L'ipotesi più attendibile, vista la precisione con cui è riportata la data e la coincidenza del mese, è tuttavia che si tratti della grande “pace” descritta da Peppino Marotto nelle pagine finali di *Inchiesta su Orgosolo*: «Grazie agli sforzi di persuasione, si decise di giurare e il 3 febbraio 1953, eletti 50 “probbi

²⁰³F. CAGNETTA, *Die Banditen*, cit., raccolta di immagini fra p. 216 e 217.

²⁰⁴ VELIO SPANO, *Per l'unità del popolo sardo*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1978 p. 160, brano tratto da *Il Banditismo sardo e i problemi della Rinascita*, Roma, 1954. Si ringrazia il libraio antiquario Emanuele Pes per aver segnalato il testo e per aver mostrato all'autore alcune immagini originali scattate da Machlin nel 1954.

²⁰⁵ Intervista citata a Nina Machlin.

[sic] viri” si consacrò la “Pace” con un solenne giuramento del comitato in una cerimonia pubblica, alla presenza di invitati»²⁰⁶. Ovviamente, di fronte a queste considerazioni, la foto di cui si parla perde completamente il proprio valore di *scoop* esclusivo, e costruisce una leggenda più e più volte raccontata quando si parla di fotografia sarda. Il clima culturale che la circonda resta tuttavia fondamentale per comprendere una mentalità e una ricerca di legittimazione esterna che talora sconfinava nel folclorismo. Di questo era incolpevole il fotografo Machlin, le cui attese sul luogo che stava andando a visitare – «il più malfamato centro abitato in tutta Italia, una delle zone più selvagge e primitive d’Europa»²⁰⁷ - si inserivano nel lungo filone rappresentativo che terminava con Cagnetta ma che aveva lunghissima tradizione storica, a partire dai «*mastrucati latrunculi*»²⁰⁸ di ciceroniana memoria.

La diffusione della voce sulla presunta vittoria del Pulitzer fa riflettere sulla collocazione nello spazio comunicativo pubblico dell’arcaicità cercata da Machlin, ma più che altro dagli editori e dai committenti il *reportage* orgolese. Mentre la famiglia di Sheldon tranquillamente dichiara che il loro congiunto «non ha mai vinto il premio Pulitzer»²⁰⁹, tra i diffusori di questa voce entrata nel mito troviamo proprio Franco Cagnetta, nella premessa alla prima edizione italiana di *Banditi a Orgosolo* (Guaraldi, 1975): «Nel mondo anglosassone l’*Inchiesta* comparve in larghi estratti nel *Times Literary Supplement* del 22 ottobre

²⁰⁶Cfr. F. CAGNETTA, *Inchiesta su Orgosolo*, cit., p. 263.

²⁰⁷Cfr. T.J. MALONEY (a cura di), *U.S. Camera*, cit., p. 169.

²⁰⁸ MARCO TULLIO CICERONE, *Orazione pro Scauro*.

²⁰⁹Intervista a Nina Machlin citata.

1955 e nella raccolta *Us Camera* del 1957 (la cui documentazione fotografica ottenne un port-folio Pulitzer)». L'affermazione si rivela imprecisa per vari motivi: il primo è che il numero di *Us Camera* citato presenta le immagini di Sheldon Machlin con una breve intervista all'autore ma non fa alcun riferimento all'*Inchiesta su Orgosolo* pubblicata in quegli anni e tanto meno ne pubblica estratti. Negli archivi dei vincitori del premio Pulitzer²¹⁰ o di coloro che ottennero onorificenze della critica dalla fondazione, non risulta inoltre in alcun modo il nome di Sheldon Machlin. Per di più rimane ambigua la dicitura di "port-folio Pulitzer": il personale che si occupa del premio, presso la *Columbia University*, smentisce la presenza del nome di Machlin nei propri archivi e, per dare una spiegazione a voci di questo tipo, ipotizza la lontana possibilità che Machlin figurasse all'interno dello staff di un giornale candidato, il quale tuttavia non sarebbe andato avanti nel concorso fino ad arrivare alle fasi finali per la premiazione²¹¹.

Questa informazione imprecisa però proseguì il suo cammino e, a distanza di anni, in Sardegna e in buona parte della letteratura (anche specialistica), è un luogo comune che Machlin sia "quell'americano che aveva vinto il Pulitzer con la foto della *disamistade* di Orgosolo". Nel 1996 nuovamente Franco Cagnetta, in un'intervista rilasciata a Giacomo Mameli, raccontava il fatto come ormai assodato, aggiungendo altre curiose discrepanze rispetto allo scenario già descritto: «Parlo con le parti in causa e riesco, con l'aiuto di tante altre persone benvolute, a

²¹⁰L'archivio complete dei vincitori del premio e dei riconoscimenti della critica è disponibile sul sito ufficiale <http://www.pulitzer.org>.

²¹¹Comunicazione scritta inviata all'autore da Sean Murphy, Digital Content Manager, Office of the Administrator, Pulitzer Prizes, Columbia University in data 09-05-2017.

stabilire un contatto fra i Corraïne e i Succu. È un miracolo, dico. Quando mi rendo conto che può esserci la stretta di mano storica tra due gruppi in lotta dal 1905 al 1927, mi metto in contatto con un fotografo americano di origine caucasica, Sheldon M. Machlin. Che piomba a Orgosolo con la moglie. Le sue armi erano tre Leica- con un assortimento di obiettivi Nikkor, Canon e Leitz- e una Rolleiflex. Fu un grande evento. [...] Sheldon li dispose bene. Scattò. E quella foto fece il giro del mondo, nel 1957 vinse il *Pulitzer Price Pictures*. E tutte le immagini furono pubblicate da *Us Camera 1957*»²¹².

Falsi di ben altra portata erano stati accettati in Sardegna²¹³, al confronto dei quali questa è una piccola bugia, ingenua, condivisa e non verificata, spia rivelatrice forse della difficoltà di Cagnetta e della Sardegna nel gestire l'inaspettata risonanza internazionale delle vicende orgolesi. Il diffondersi di queste voci sulle fotografie di Machlin, oltre a segnalare questa difficoltà, potrebbe forse denunciare il desiderio di chi si avverte come subalterno di cercare una legittimazione esterna senza valutarne

²¹² GIACOMO MAMELI, *Amarcord per Orgosolo* in «L'Unione Sarda», 28-11-1996, p. 13.

²¹³ L'esempio più famoso di questi sono le "Carte d'Arborea", falsi del XIX secolo che inventavano una Sardegna medievale evolutissima e culla della lingua e della civiltà italiana²¹³: in quel caso le carte, falsi creati a tavolino dal signor Pillitu, erano stati ingenuamente diffusi e studiati dal 1845 al 1870, quando l'accademia di Berlino presieduta da Mommsen ne aveva svelato le menzogne. Tuttavia esse hanno lasciato una lunga traccia nell'immaginario sardo. A tal proposito, la psichiatra Nereide Rudas ha avuto modo di considerare che il falso delle "Carte" non si fermò al semplice episodio di cronaca, ma fu all'origine di un rinnovato clima culturale che favoriva una lettura della storia della Sardegna tanto gratificante quanto lontana dalla verità d'archivio. Sul tema cfr. LUCIANO MARROCU, *Inventando tradizioni, costruendo nazioni: racconto del passato e dell'identità sarda* in LUCIANO MARROCU (a cura di), *Le carte d'Arborea: falsi e falsari nella Sardegna del XIX secolo*, Cagliari, AM&D Edizioni, 1997, pp. 319-329 e NEREIDE RUDAS, *L'isola dei coralli*, Roma, La Nuova Italia, 1997, pp. 76-77. L'argomento delle bugie dei viaggiatori sulla Sardegna è stato trattato poi in un breve saggio di SERGIO ATZENI, *Raccontar fole*, Palermo, Sellerio, 1999.

gli effetti dannosi. Il meccanismo mediante il quale la cultura sarda, vogliosa di trovare una dimensione nel mondo occidentale, appagava il proprio desiderio di legittimazione esterna, accettando in cambio di farsi «orgosolizzare»²¹⁴ era infatti portatore di insidie non sempre considerate: se una certa Sardegna si poteva qualificare come luogo di interesse tale da essere premiato con il Pulitzer, la caratteristica che la rendeva preziosa era riconoscimento della propria arcaicità in una dimensione pubblica e non era importante se questo facesse correre il rischio di restituire un'immagine monodimensionale di Orgosolo (che ovviamente non era solo ciò che si vedeva nelle fotografie) e dell'intera isola. L'accettazione di tale alterità arcaica, trasformata in carta di presentazione, colloca il subalterno culturale in una duplice posizione di vantaggio per poter valorizzare la propria immagine in modo semplice ed immediato: da un lato egli si pone fuori dalla contesa per la palma del prestigio e della modernità in una gara all'omologazione in cui non può competere, dall'altro rende la propria debolezza un punto di forza facendo dell'arcaismo un tratto caratterizzante imprescindibile. Essere "il più arcaico" nel contesto della modernità occidentale attribuiva un primato riconoscibile in cui gli stessi sardi potevano specchiarsi nel riflesso deciso per loro dalla cultura dominante: la potenza documentaria di *sa paghe* registrata in presa diretta e la presunta attribuzione di un premio internazionale non facevano che fissare tale tipicità in uno spazio pubblico limitante ma riconoscibile e facile da accettarsi per i rappresentanti e i rappresentati. I sardi, diventati con l'andar del tempo anch'essi padroni dei mezzi tecnici ed economici per fornire una visione

²¹⁴ F. FAETA, *Immagini di Sardegna. Strategie per entrare, e per uscire dalla modernità, cit.*

di sé stessi, hanno finito talvolta per credere al primato dell'arcaicità facendone una gabbia o sfruttandolo con cinismo. Il compimento di tale processo a fine turistico sarebbe arrivato anni dopo: oggi Orgosolo è meta di comitive di villeggianti italiani, stranieri e sardi d'identità immemore, che pagano ai *tour operator* pacchetti comprensivi di pranzo con i pastori i quali, in tali contesti, dopo essere arrivati con la *jeep* sul luogo del pranzo campestre, la parcheggiano in un luogo poco visibile, mettono *is cambalis*²¹⁵ e recitano la parte da allevatori antichi che è loro assegnata in questi eventi, in bilico fra la volontà di dissipare le immagini stereotipate e il desiderio di perpetuarle in interessi economici e etnocentrismo²¹⁶.

Bandits d'Orgosolo e Die Banditen von Orgosolo

La pubblicazione delle foto di Machlin sul libro di Cagnetta arrivò dieci anni dopo il viaggio dell'americano in Barbagia: come si diceva, l'edizione francese del 1963 privilegiò gli scatti di Volta, lasciando a Machlin solo un'immagine, mentre al fotografo americano fu concesso molto più spazio nell'edizione tedesca del 1964, con dodici immagini, di cui dieci inedite rispetto agli altri testi citati.

S. M. Machlin e sua moglie Helga arrivarono in Sardegna nel freddo mese di febbraio, in traghetto. Tappa intermedia verso Orgosolo fu una pensione di Nuoro, nella quale i coniugi ebbero modo di raccogliere in maniera inconsueta informazioni sul paese in cui si stavano recando: le pareti dell'armadio della stanza erano foderate di giornali e la coppia

²¹⁵ Gambali, in Sardegna di una particolare tipologia in cuoio e portati sopra i pantaloni.

²¹⁶ Sul tema cfr. GINO SATTA, *Turisti a Orgosolo*, Napoli, Liguori, 2001.

passò parte della notte a leggere su quel curioso supporto le cronache del banditismo, con particolare riferimento a omicidi di cui i banditi orgolesi sarebbero stati responsabili²¹⁷. Il giorno dopo, i due, che non parlavano italiano (e tanto meno sardo) furono accompagnati ad Orgosolo in *jeep* dai carabinieri («per evitare che gli sparassero prima che mostrassero le proprie credenziali») e quindi soggiornarono dieci giorni nel centro barbaricino, accolti premurosamente dalla popolazione locale («la gente era amichevole, curiosa ed estremamente gentile»). L'atteggiamento affettuoso e collaborativo si manifestava con le classiche profferte di cibo e vino e con la disponibilità a trasportare la pesante attrezzatura del fotografo. Helga Bostel, italoamericana da parte di madre, cercava di comunicare mischiando i gesti alle parole siciliane che conosceva. I due furono piacevolmente colpiti dalla popolazione e, dalla testimonianza riportata su «Us Camera» e dall'intervista citata, paiono uniformare il proprio giudizio a quello di Cagnetta: elementi “allocronici” di valutazione della condotta di vita dei loro ospiti si affiancano alla volontà di entrare in relazione con la gente. Le fotografie pubblicate su *Die Banditen Von Orgosolo* sono una testimonianza di quanto detto finora. Affinità e differenze rispetto all'edizione francese, alle immagini di Volta nella stessa edizione tedesca e alla pubblicazione su «Us Camera» si possono immediatamente notare a un primo sguardo. Innanzitutto le didascalie dell'edizione tedesca sono più discorsive: nella maggior parte di esse la foto è raccontata e contestualizzata, ove nell'edizione francese ci si limita a brevissime frasi. Questa differenza è

²¹⁷ Tutti i particolari biografici e le impressioni dei protagonisti riportati fra virgolette nel testo, ove non dichiarato diversamente, sono afferibili all'intervista citata alla figlia Nina Machlin, che ha risposto via e-mail insieme alla moglie Helga Bostel Machlin e all'intervista rilasciata da Machlin a *US Camera* 1957.

percepibile anche con un confronto interno fra le poche immagini di Pablo Volta e quelle di Machlin nell'edizione tedesca: mentre in Volta la didascalia accompagna semplicemente la foto, in Machlin sembra raccontarla, con testi di tre-quattro righe che descrivono ciò che le foto rappresentano. Il confronto fra *Die Banditen Von Orgosolo* e «US Camera» fa intuire la volontà di trasmettere un messaggio differente, infatti anche le immagini pubblicate sul libro tedesco hanno un taglio più narrativo rispetto a quelle uscite nell'annuario americano, in cui il fine estetico-figurativo sembra prevalere. Il tema del ritratto è sempre presente, ma qui le persone sono colte in pose più naturali, a volte intente ad occupazioni quotidiane. Alcune di esse raccontano i giochi dei bambini che fingono di essere banditi, altre mostrano le donne occupate a filare, una rappresenta Machlin al bar attorniato dagli abitanti del paese²¹⁸; altre immagini interessanti all'inizio dell'opera affiancano il lavoro del pastore a quello delle forze dell'ordine²¹⁹. Una foto fra le altre, in quest'ultimo gruppo citato, sembra essere emblematica del differente approccio narrativo: nell'edizione di *US Camera*²²⁰ essa rappresenta un pastore solo con il suo gregge mentre in *Die Banditen Von Orgosolo*, nonostante la stampa di qualità inferiore, l'inquadratura più ampia consente di vedere una persona alle spalle del pastore e in lontananza un albero e una strada. Il soggetto è lo stesso ma il ritratto viene ambientato diversamente, il pastore non è più solo con le sue pecore ma

²¹⁸ F. CAGNETTA, *Die Banditen*, cit., tre immagini nell'insero fotografico fra p. 80 e 81 dell'opera citata.

²¹⁹ *Ibidem*, inserto fotografico fra pag. 48 e 49

²²⁰ Cfr. immagine 28, qui riprodotta da TJ MALONEY, *US Camera*, cit., p. 174.

ci sono altre figure che popolano la campagna e ai cespugli è affiancato anche un albero ad alto fusto che anima la monotonia del paesaggio²²¹.

La scheda di catalogazione tematica²²² è utile, relativamente a questa pubblicazione, per analizzare i contesti in cui il fotografo indaga la realtà: il soggetto principale sono sempre le persone, ma gli uomini (quattro casi) sono più ritratti di donne e bambini. Per questo motivo (gli uomini frequentavano la campagna più che le donne) non stupisce che aumenti anche il numero di fotografie ambientate in contesto rurale (sei casi) e che compaiano immagini di cronaca (due foto di carabinieri al posto di blocco) e di siti archeologici (un nuraghe).

Il desiderio di far uscire la ricerca fotografica dalla semplice dimensione figurativa dei soggetti immortalati porta Machlin a mostrare uno spazio di indagine più esteso, che giunge anche ai dintorni del villaggio, dove gli uomini sono impegnati nelle attività connesse alla pastorizia e le centinaia di carabinieri schierati nella zona occupano militarmente il territorio.

L'eredità lasciata da queste immagini di ottima qualità (è chiara la sapienza compositiva esperta da ex pittore) sembra dunque essere in linea con la posizione partecipe ma esterna dell'*Inchiesta* che accompagnano: si problematizza la realtà affrontata, si entra in relazioni simpatetiche con la popolazione e infine si torna al "mondo occidentale", come fecero i Machlin dieci giorni dopo il loro arrivo.

Il convincente filtro interpretativo fornito da Cagnetta, abbinato alla breve permanenza, aveva funzionato: nei ricordi della signora Machlin le aspettative sulla Sardegna vennero confermate dall'esperienza orgolese,

²²¹ Cfr. immagine 29, qui riprodotta da F. CAGNETTA, *Die Banditen*, cit. inserto fotografico fra p. 48 e 49.

²²² Cfr. Scheda catalogazione tematica 4, cit.

tanto che «le loro idee sull'isola non cambiarono prima e dopo il viaggio». I coniugi Machlin trovarono così la Sardegna arcaica che cercavano, portando con sé l'ottimo ricordo di tanta gente ospitale e i negativi di un reportage che difficilmente avrebbe potuto scalfire il ben articolato sistema rappresentativo che avevano portato con sé.

Machlin e la Sardegna

L'analisi complessiva delle ventuno immagini di Machlin qui presentate restituisce uno spaccato del contributo del fotografo alla visione della Sardegna del dopoguerra. Dopo aver notato le discontinuità nella rappresentazione emerse fra un periodico che si occupava di fotografia (*Us Camera*) e un libro sulle origini del banditismo in Sardegna (*Banditi ad Orgosolo* nelle sue versioni francese e tedesca) si possono rilevare le continuità emergenti da un filtro comunicativo condizionato dalla breve permanenza in Sardegna, dalla barriera linguistica fra fotografo e fotografati e dalla matrice culturale (banditismo e teorie sull'arcaismo in Sardegna) che avevano fatto da sfondo al viaggio. Il primo dato da rilevare è che la fotografia di Sheldon concedeva ampio spazio alle persone (venti ricorrenze)²²³ e, seppur con una prevalenza degli uomini (otto ricorrenze), mostrava in maniera equilibrata gli individui per genere (le donne compaiono in sei casi) e per età (anche i bambini/e compaiono in sei occasioni). I contesti rurali sono rappresentati in otto immagini, alla pari dei contesti paesani-cittadini: tale indicazione ci permette di comprendere che Machlin fosse interessato a fotografare le persone,

²²³ Per ciascun riferimento alle ricorrenze tematiche nelle immagini qui menzionate cfr. grafici riassuntivi 3, 3.1, 3.2 a p.59

reperibili più in paese che in campagna, ma altresì a sottolineare che la quotidianità di Orgosolo appartenesse alle due dimensioni (come tutti i paesi sardi a vocazione agropastorale, Orgosolo era città e campagna insieme).

Tale quotidianità può essere meglio delineata facendo alcune osservazioni sui soggetti delle fotografie pubblicate: alla campagna appartiene sia lo spazio lavorativo che quello della vita quotidiana, a volte confusi l'uno nell'altro. Ci sono così la donna che fila per produrre orbace, i pastori in *sa pinneta*, i carabinieri al posto di blocco²²⁴, posti nella categoria "cronaca nera", in quanto afferibili al classico tema del banditismo. Poco spazio è lasciato all'interesse per la cultura del luogo: la fotografia di un nuraghe²²⁵ e una seconda immagine, qui collocata nella categoria "oggetti d'artigianato" anche se non scattata probabilmente con l'unico intento di rappresentare il vestito tradizionale, in cui una donna in abito sardo, Elisabetta Lovicu²²⁶, è mostrata in un'inquadratura che mette in evidenza le filigrane artigianali e il complesso vestito fatto a mano che indossa.

Lo sguardo complessivo sulle immagini pubblicate conferma quanto già affermato nei commenti alle due opere analizzate: Machlin e sua moglie si muovono nel rassicurante sistema «alloctronico» in cui lavoratori sono sempre pastori (e talvolta banditi), le donne madri (o madri piangenti i morti²²⁷), la Sardegna terra ospitale con un problema di ordine pubblico imputabile a un difetto di modernizzazione. Con dieci giorni di

²²⁴ F. CAGNETTA, *Die Banditen*, cit., raccolta di immagini fra p. 80 -81 e raccolta di immagini fra p. 48-49

²²⁵ Ibidem, raccolta di immagini fra p. 32-33

²²⁶ Ibidem e TJ MALONEY, *US Camera*, cit., p. 178

²²⁷ F. CAGNETTA, *Die Banditen*, cit., raccolta di immagini fra p. 96-97

permanenza forse non si poteva pretendere molto di più, anche se è giusto sottolineare l'abilità compositiva dell'autore che riesce a cogliere aspetti insoliti in soggetti già indagati da altri: la campagna che sfuma nel centro abitato, la presenza degli animali²²⁸ che mitiga un po' l'immagine di Orgosolo deserto paese di banditi mettendolo in relazione con l'ambiente circostante.

La Sardegna di Machlin afferma così la propria identità rielaborata secondo le attese dal pubblico: terra di pastori-banditi e delle loro famiglie, terra di animali, terra di guerre e *paghes*²²⁹.

²²⁸ TJ MALONEY, *US Camera*, cit., pp.170-171

²²⁹ «paci» in sardo



Immagine 27 a



Immagine 27 b



Immagine 27c



Immagine 28



Immagine 29

Scheda di catalogazione tematica 4

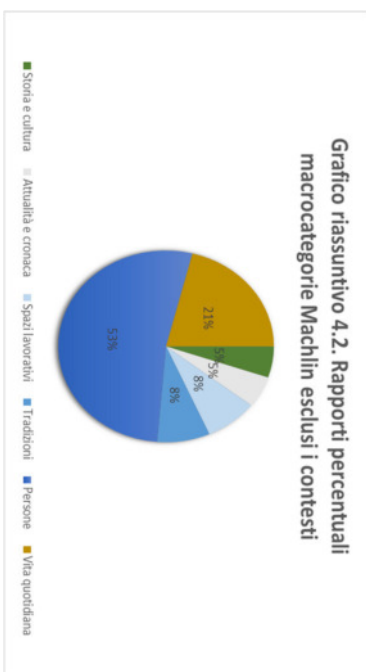
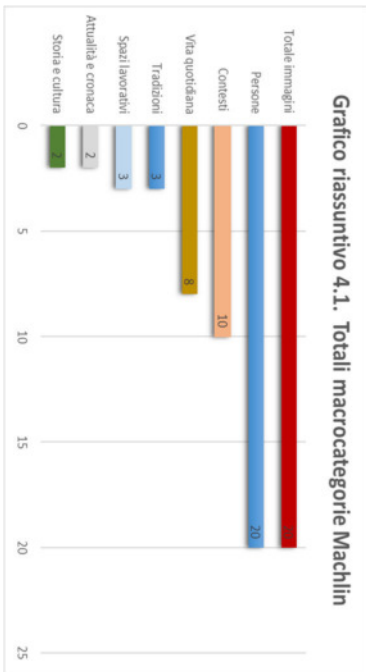
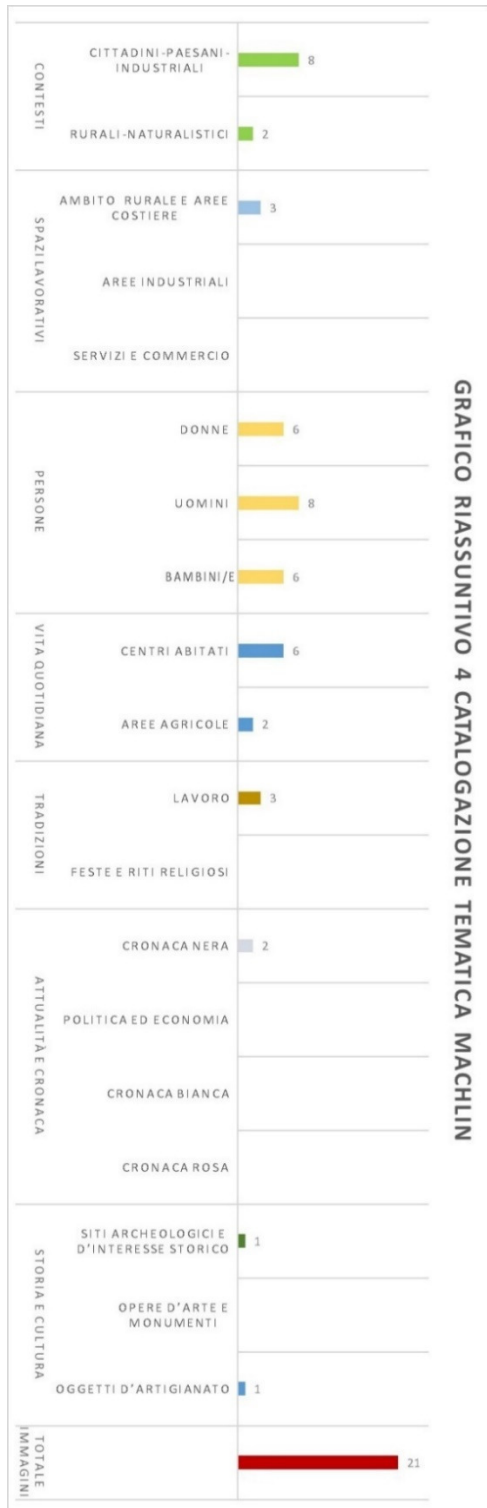
Autore	Sheldon M. MACHLIN										Totale immagini										21									
	Contesti		Spazi lavorativi			Persone			Vita quotidiana		Tradizioni		Attualità e cronaca				Storia e cultura													
Tratto tematico	Fonte	Credenti-industriali	Rurali-naturalistici	Archeo-aree costiere	Aree industriali	Servizi e commercio	Donne	Uomini	Bambini*	Centri storici	Aree rurali	Lavoro	Feste e religiosi	Conoscenza terra	Politica economica	Conoscenza lavoro	Conoscenza storia	Siti archeologici e storico	Opere d'arte e monumenti	Oggetti d'argento										
«US Camera», 1957, pp. 7-8, testo redazionale con intervista all'autore-10 foto	Die Bauern von Orgosolo, F. Cabretta, 1954-10 foto inedite (12 in totale)	5	2	1			5	3	5	4		1									1									
Bornis Orgosolo, F. Cabretta, 1952, 1 immagine								1																						
Totale		8	8	3			6	8	6	6	2	4		2				1			1									



Immagine 30



Immagine 31



1.5. Wolfgang Suschitzky

A gennaio del 2016, dieci mesi prima di morire, Wolf Suschitzky accolse il giornalista del «Telegraph» che lo doveva intervistare chiedendogli con il sorriso sulle labbra se fosse andato lì per scrivere il suo necrologio²³⁰. Suschitzky era nato a Vienna 104 anni prima ed era un uomo ironico, lucidissimo e colto. Nella vita aveva avuto più di una buona occasione per non morire di vecchiaia: era scampato alla persecuzione nazista, prima come socialista liberale, poi come ebreo. Figlio di un libraio dei quartieri popolari della capitale austriaca, nei primi anni Trenta era fuggito dal fascismo di Dollfuss a Londra con la sua fidanzata olandese e sua sorella maggiore Edith, appassionata attivista di sinistra e presenza importante nella vita di Wolf.

Sposatosi, si era quindi trasferito in Olanda dove «fortunatamente», come lui diceva²³¹, il suo primo matrimonio era fallito, inducendolo a spostarsi nuovamente in Inghilterra: era il 1935, di lì a qualche anno l'Olanda sarebbe stata invasa dalla Germania e gli ebrei avviati alla «soluzione finale». Tra questi, gli zii di Wolfgang soci della libreria di famiglia, deportati ad Auschwitz.

Al padre di Wolf toccò invece una sorte differente: libero pensatore socialista ed ebreo noto alle autorità, addolorato dall'assenza dei figli

²³⁰ GABY WOOD, *Wolfgang Suschitzky: memories from a lifetime of looking* in «The Telegraph», 08-10-2016.

²³¹ La dichiarazione qui riportata e gli altri cenni sulla vita di Suschitzky sono desunti, oltre che dall'articolo citato anche da un'intervista filmata inedita rilasciata a Paolo Piquerdu, allora direttore dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico, nel 2005, e ripresa da Ignazio Figus, custodita negli archivi dell'ente a Nuoro. Si ringrazia pubblicamente l'ISRE per averne concesso la citazione ai fini di questo studio. Un'altra fonte utilizzata è stata AMANDA HOPKISON, *Wolfgang Suschitzky obituary* in «The Guardian», 07-10-2016.

distanti, travolto dalla difficoltà di vivere gli anni sbagliati nel momento sbagliato, si era tolto la vita pochi anni prima dell'*Anschluss*, in una Vienna in cui per quelli come lui c'era sempre meno spazio.

Nei primi tempi della sua vita a Londra, Wolfgang sfruttò il diploma conseguito presso la Scuola di Design e Arti Grafiche di Vienna per lavorare come fotografo: le sue prime immagini londinesi fanno ora parte della memoria storica e nostalgica della città. Qui realizzò fotografie dei quartieri divisi per mestieri (gioiellerie, librerie, stamperie di tessuti), fotografie dei lavoratori londinesi e i primi film da cineoperatore, carriera che sarebbe culminata nel 1971 con la pellicola di Mike Hodges "Get Carter". Una terza occupazione che lo appassionava (e gli dava da vivere) era quella di documentarista e fotografo di soggetti naturalistici: Suschitzky trovava così una sorta di sintesi fra la propria passione per la zoologia, non coltivata da ragazzo al momento di scegliere gli studi universitari, e la scelta professionale di diventare fotografo. Nacquero in quegli anni alcuni documentari girati in Asia e il supporto tecnico per le interviste a uomini celebri come Ben Gurion, De Valera, Nehru.

L'incarico sardo arrivò nel 1948: «Lavoravo per una compagnia che si occupava di documentari e il lavoro venne per mezzo del "*Film Centre*", che dava consulenze alle grandi organizzazioni, come la Shell o la British Petroleum, per trovare buone compagnie cinematografiche in grado di fare film per loro»²³². In quegli anni assunto stabilmente dalla cooperativa cinematografica di Paul Rotha, Sustchitsky, direttore della fotografia in alcuni cortometraggi, conosciuto autore di documentari e ritrattista di animali, sembrò in quel momento la persona più adatta per immortalare

²³² Intervista citata rilasciata a Paolo Piquereddu.

l'epocale lotta alla zanzara anofele in Sardegna, sponsorizzata dalla Shell e dalla fondazione Rockefeller nell'ambito del Piano Marshall

The Sardinian Project

Il lavoro di Wolfgang Suschitzky venne ampiamente diffuso nei media: il primo documentario fu girato nel 1948 e uscì nelle sale cinematografiche con il titolo di *The Sardinian Project*²³³, il secondo, distribuito dalla British Pathè²³⁴, uscì nel 1950. Le fotografie, scattate nei viaggi effettuati nel 1948 e nel 1950, furono pubblicate nel 1953 nel libro *The Sardinian Project*²³⁵; altre immagini vennero acquistate dal *Touring Club* e diffuse con pubblicazioni turistiche²³⁶.

La partenza di Suschitzky da Londra alla volta dell'isola ebbe due referenti: Jack Chambers, abile regista nel campo della divulgazione scientifica e John Logan, il coordinatore nominato dalla fondazione Rockefeller per dirigere le operazioni dell'ERLAAS (Ente Regionale per la Lotta Anti-Anofelica in Sardegna).

La campagna fu condotta da quest'ultimo ente, in collaborazione con l'*International Health Division*, agente operativo della Fondazione Rockefeller e con l'Alto Commissariato Italiano per l'Igiene e la Sanità

²³³ JOHN A. LOGAN, *The Sardinian Project*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1953.

Traduzione italiana uscita nel 1993 con il titolo di *Il progetto Sardegna: un esperimento di eradicazione del vettore indigeno della malaria*, le parti qui citate in italiano sono tratte dalla copia in italiano.

²³⁴ JACK CHAMBERS, *The Sardinian Project*, London, Nucleus Film Unit, 1949

²³⁵ PETER BAYLIS, JACK CHAMBERS, ARTHUR ELTON, *Adventure in Sardinia*, London, British Pathè, 1950.

²³⁶ Si sono inserite qui solo le pubblicazioni più note utilizzate al fine della stesura di questa ricerca. Altre immagini furono realizzate da Suschitzky su commissione in vista della pubblicazione della relazione finale dell'ERLAAS, Ente Regionale per la Lotta Anti-Anofelica in Sardegna, in cui ne è probabilmente confluita una selezione.

(equivalente all'attuale Ministero della Salute). L'esperimento in quanto tale non riscuoteva unanimi consensi nel mondo scientifico: per la prima volta nella storia, la malattia doveva essere fatta scomparire tramite l'eradicazione completa della zanzara anofele, vettore di contagio. Il più illustre fra i malariologi italiani, Alberto Missiroli, riteneva che per l'eliminazione in area mediterranea non fosse necessario né fattibile eradicare l'intera specie ma fosse sufficiente ridurre drasticamente le zanzare e limitare le occasioni di contagio²³⁷. Il DDT²³⁸ inoltre era una sostanza conosciuta dalla fine del XIX secolo ma le cui proprietà insetticide erano note solo dal 1939 e non si era mai utilizzato su così larga scala, fatta eccezione per operazioni analoghe a quella sarda, ma svoltesi in scenari completamente differenti: il Brasile e l'Egitto²³⁹.

I dubbi nulla poterono contro la possibilità immediata di accedere a finanziamenti ingenti e di restituire terre sfruttabili, con la prospettiva concreta di una crescita occupazionale e produttiva dei territori coinvolti. I soldi provenivano per la maggior parte dallo *United Nations Relief and Rehabilitation Administration* (UNRRA), che nel 1944 aveva preventivato una spesa di 50 milioni di dollari per l'Italia²⁴⁰, e dalla *Economic Cooperation Administration* (ECA), finanziaria del Piano Marshall, mentre le prospettive occupazionali erano date nel breve periodo dall'assunzione diretta nelle campagne antimalariche, nel lungo periodo dal miglioramento economico previsto per l'isola dopo le bonifiche. I posti di lavoro richiesti erano in maggioranza per operai salariati («per la

²³⁷ Cfr. EUGENIA TOGNOTTI, *Per una storia della malaria in Italia, il caso della Sardegna*, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 269.

²³⁸ Diclorodifeniltricloroetano.

²³⁹ Cfr. E. TOGNOTTI, *Per una storia della malaria*, cit., pp. 262 e seguenti

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 269.

maggior parte braccianti agricoli e pastori») e in numero più esiguo per addetti amministrativi (di provenienza eterogenea :«avvocati, insegnanti, agricoltori, negozianti, studenti ed ex militari di carriera»)²⁴¹. Benché si trattasse di un ente temporaneo, l'ERLAAS svolse un ruolo fondamentale per il superamento della crisi economica del dopoguerra, se si considera che nel biennio 1947-1948 fu il maggior datore di lavoro dell'isola e che nel momento di massima attività (agosto 1948) stipendiava un numero di operai giornalieri prossimo alle 30000 unità²⁴². Ultimo elemento da prendere in considerazione per comprendere il contesto in cui fu eseguito il reportage del fotografo austriaco è la complessità della situazione politica. Nessun problema con la Democrazia Cristiana, che da subito aveva accettato gli aiuti americani, mentre i critici più accesi, il partito Comunista in testa, sostenevano che la vera finalità fosse ripulire la Sardegna dalla malaria per farne una perfetta base militare permanente per gli eserciti occidentali, con le forze armate statunitensi in testa²⁴³. Eugenia Tognotti ricorda che gli attacchi in tal senso si fecero più decisi in particolare dopo l'estromissione dal governo italiano di socialisti e comunisti, con il progredire a livello internazionale delle dinamiche che portarono all'enunciazione della «dottrina Truman»²⁴⁴. In particolare la studiosa riferisce che «il 2 luglio

²⁴¹ I virgolettati sono tratti da J.A. LOGAN, *Il progetto Sardegna*, cit., p. 222.

²⁴² *Ibidem*, p. 218.

²⁴³ L'argomento era sensibile, perché l'adesione imminente dell'Italia alla Nato avrebbe in effetti portato in Sardegna una serie di servitù militari. Numerose testimonianze dirette, relativamente all'installazione delle prime basi, sono riportate in GUIDO FLORIS ANGELO LEDDA, *Servitù militari in Sardegna, il caso Teulada*, Monastir, La Collina, 2010.

Altri riferimenti si trovano nel sito internet della Regione Autonoma della Sardegna http://www.regione.sardegna.it/argomenti/ambiente_territorio/servitumilitari/

²⁴⁴ E. TOGNOTTI, *Per una storia*, cit., p. 281 e p. 284.

1947 "l'Unità" pubblicava un articolo nel quale si accusava esplicitamente l'Erlaas di essere un'organizzazione neofascista. Kerr²⁴⁵ era sospettato di aver assunto ad arte un gran numero di ex-membri dell'esercito, di aver costituito delle "cellule" nei villaggi e di avere a disposizione 600 automezzi per non ben precisati, ma oscuri, disegni. [...] Nella risposta all'allarmato Strode²⁴⁶ che, in una lettera, lo informava del contenuto dell'articolo, Kerr spiegava che un certo numero di cellule erano state di fatto costituite in 41 dei 350 comuni della Sardegna, quelli cioè dov'erano in corso trattamenti. I veicoli in dotazione erano in realtà 200 e non 600. La verità era che l'Erlaas era un bersaglio quasi naturale "for anybody who desires to let his imagination run wild"²⁴⁷. Del resto, affermava, gli attacchi non trovavano altra giustificazione che l'invidia dei comunisti per l'efficienza dell'Ente, cosa di cui egli si sentiva addirittura fiero ²⁴⁸».

Anche i nemici politici dell'Erlaas tuttavia, comprendevano che il progetto era ritenuto di pubblica utilità da parte della popolazione, per cui non era opportuno spingersi troppo oltre nelle critiche. Nel 1947 Kerr si era dimesso perché si era persuaso che non fosse possibile portare a termine l'estinzione della zanzara anofele e quindi occorresse rimodulare gli obiettivi, e il nuovo sovrintendente Logan commentava così la posizione degli oppositori politici dell'Erlaas: «Nonostante essi vadano contro per principio a tutte le cose americane, essi non possono pronunciarsi troppo decisamente contro un progetto di così ovvia

²⁴⁵ John Austin Kerr, primo sovrintendente del progetto, poi sostituito da Logan.

²⁴⁶ George K. Strode direttore dell'International Health Division della Rockefeller Foundation.

²⁴⁷ «Per chiunque volesse lasciar correre selvaggiamente la fantasia».

²⁴⁸ E. TOGNOTTI, *Per una storia*, cit., p. 280.

pubblica utilità come è l'Erlaas»²⁴⁹. Le minacce concrete alla riuscita dell'operazione erano in effetti altre, fra le quali le più serie erano rappresentate dal pericolo che l'Alto Commissariato per la Sanità italiano, nella sua collaborazione con l'ECA, diminuisse drasticamente gli investimenti per la parte che gli competeva²⁵⁰. Scongiurato questo rischio, si doveva procedere in maniera rapida e ad effetto al compimento del progetto, che doveva essere portato brillantemente a termine anche per contrastare le critiche che in Italia e Francia i comunisti stavano conducendo contro il Piano Marshall²⁵¹. Per ottenere tale risultato, si ingaggiò una vera e propria guerra all'anofele che assumeva caratteristiche militari anche nella terminologia: «vedevi delle "bombe"²⁵², è buffo ma ogni pozzo e fattoria del circondario veniva bombardato e l'uomo che gettava la bomba doveva bere l'acqua dopo, per dimostrare che non era pericoloso» ricordava Suschitzky²⁵³. In realtà l'idea che l'insetticida non fosse pericoloso non fu accettata tanto pacificamente. Talora pastori, contadini e massaie protestavano in maniera decisa, e nella memoria collettiva troviamo la moria di avannotti negli stagni, intossicazioni dei lavoratori, morte di capi di bestiame e, talvolta, anche di persone²⁵⁴. Lo stesso Logan afferma che «nel periodo in cui gli

²⁴⁹ «While they object in principle to all things American, they cannot come out too strongly against a project so obviously in the public interest as is Erlaas», cfr. Rockefeller Archive. Center, Letter, dec. 13 1948, folder 113, series 700, RG 1.2. citata in E. TOGNOTTI, *Per una storia*, cit., p. 284.

²⁵⁰ Ibidem, p. 284.

²⁵¹ Ibidem, p. 281.

²⁵² Un impasto cilindrico contenente DDT in polvere che si diluiva a contatto con acqua.

²⁵³ Intervista citata rilasciata a Paolo Piquereddu.

²⁵⁴ E. TOGNOTTI, *Per una storia*, cit., p. 288 e seguenti e GIOVANNI FRONTEDDU, «Il Ddt e la malaria» in *I frutti di Demetra, Bollettino di Storia e Ambiente*, n.7-2005, p. 19.

agricoltori credevano che il larvicida fosse tossico per il bestiame, si verificarono atti di sabotaggio. In genere venivano bucati i fusti del larvicida o distrutti i contrassegni indicanti i focolai larvali. In qualche caso gli operai vennero minacciati o assaliti. Queste azioni vennero denunciate alla polizia, ma la persuasione, unita alla dimostrazione pratica dell'innocuità del larvicida, si rivelò il mezzo migliore per chiudere tale contrasto²⁵⁵». L'Erlaas condusse in effetti accertamenti sugli accadimenti negativi citati ma «respinse tutte le richieste di risarcimento per i presunti danni causati dal larvicida. Furono eseguite anche prove pratiche per dimostrare l'innocuità del larvicida. I risultati furono positivi, tanto che, tra i proprietari che avevano citato l'ERLAAS, soltanto uno proseguì l'azione giudiziaria»²⁵⁶. Il quadro era insomma complicato: l'indiscutibile miglioramento delle condizioni di vita senza malaria e la campagna antimalarica come possibile volano dell'economia sopravanzavano certamente le critiche politiche e i rischi (mai provati in maniera inconfutabile)²⁵⁷ che l'uso massiccio di queste sostanze chimiche avrebbe potuto portare danni alla salubrità dell'ambiente e alla biodiversità.

La pubblicazione del libro di Logan rientrava nella attentissima strategia comunicativa dell'ERLAAS, che cercava di smorzare le polemiche e di presentare tutti i lati positivi di un progetto sperimentale innovativo a

²⁵⁵ J.A. LOGAN, *Il progetto*, cit., p. 233.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 231.

²⁵⁷ Cfr. in proposito lo studio di

Cocco P., Fadda D., Billai B., D'Atri M., Melis M., Blair A., *Cancer Mortality among Men Occupationally Exposed to Dichlorodiphenyltrichloroethane*, in *PubMedCentral*, 17-03-2006 e online al link <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1403737/>.

Lo studio è citato nell'articolo di Vincenzo Medda, *Venivano dal mare, ma non per rubare... L'eradicazione della malaria in Sardegna 1946-1950*, in www.iconur.it.

livello mondiale in linea con gli obiettivi dell'UNRRA che, nell'analisi dello storico americano Frank Snowden, «erano a breve e lungo termine. “Il soccorso” era il proposito immediato, e comportava la lotta contro i due mali del “disordine” e della “malattia”. “Disordine” significava scioperi, manifestazioni, rivolte, avanzata dei partiti italiani socialisti e comunisti, e qualunque tipo di strumento avrebbe indotto i lavoratori e i contadini a supportare i sindacati e i partiti di sinistra. L'incarico era contemporaneamente una “responsabilità umanitaria internazionale” e una “forma di assicurazione globale” contro la rivoluzione²⁵⁸». In questa situazione gli evidenti effetti dell'intervento umanitario e la tangibile prospettiva di sviluppo si intrecciavano ai più complessi scenari politici internazionali e Wolfgang Suschitzky era chiamato a operare da dipendente *pro tempore* della fondazione Rockefeller, le cui esigenze sulle immagini da pubblicare appaiono a questo punto abbastanza chiare: foto documentarie che illustrassero la vittoria della cooperazione occidentale, lontane dai contenuti dei reportage sociali e antropologici coevi. Nel testo di Logan le illustrazioni occupano un ruolo di grande rilievo: corredate da brevi didascalie esplicative, esse sono numerate e inserite all'interno dei capitoli, esse si presentano come rapidi riferimenti visivi a quanto enunciato nella parte scritta. La loro consultazione è resa più agevole da un indice apposito posto nelle prime pagine del libro e di tutte le immagini è indicato chiaramente l'autore.²⁵⁹

²⁵⁸ FRANK MARK SNOWDEN, *The Use and Misuse of History: Lessons from Sardinia*, in RICHARD BUCHALA FRANK MARK SNOWDEN (a cura di) *The Global Challenge of Malaria: Past Lessons and Future Prospects*, Singapore, World Scientific Publishing, 2008 pp.78-79, traduzione dell'autore dall'originale in inglese.

²⁵⁹ Sulle 76 immagini, ben 67 sono di Suschitzky.

I soggetti ritratti possono essere divisi in due grandi aree tematiche: nei primi due blocchi prevalgono le foto di paesaggi e di villaggi ad accompagnare i primi capitoli che hanno carattere esplorativo del contesto, i successivi sette blocchi di immagini rappresentano le varie fasi della campagna antimalarica, principalmente quindi persone al lavoro, nei locali della direzione, nei depositi logistici ma soprattutto nelle zone agricole. Il *leit-motiv* è la lotta contro la natura: la manovalanza locale deve essere formata a lavori inconsueti, devono essere creati strumenti *ad hoc* per operare sul campo, non di rado si ricorre ad aerei. Wolf, dopo tanti anni portava ancora con sé il ricordo di un'isola dalla natura incontaminata: «Ebbi l'impressione di un paese selvaggio, molto roccioso. Solo la dorsale costiera, particolarmente l'occidentale, era ricca di vegetazione». ²⁶⁰

Il fotografo era stato informato di dover realizzare prima di tutto un documentario, servendosi della cinepresa a molla che gli era stata fornita in dotazione e, come attività residuale, di dover scattare fotografie. Non era libero di muoversi come voleva: la direzione generale aveva diviso l'isola in settori di intervento e gli operatori andavano a riprendere e fotografare secondo ciò che ordinava la committenza e secondo le esigenze del regista per cui Wolf era stato ingaggiato: «C'era un programma, dovevamo andare dove si stava intervenendo. A Cagliari sapevano dove questo succedeva e là ci mandavano. Avevamo una *jeep* o una *landrover* [...], avevano aerei [...], elicotteri. [...]Potevamo andare dappertutto». ²⁶¹

²⁶⁰ Intervista citata rilasciata a Paolo Piquereddu.

²⁶¹ *Ibidem*.

Gli scatti di Wolf che illustrano il libro di John Logan²⁶² hanno in questa libertà vigilata di movimento e nelle circostanze di ripresa le proprie peculiarità fondamentali e la narrazione per immagini delle operazioni dell'Erlaas in Sardegna passa fundamentalmente per tre categorie: la foto aerea, il lavoro di bonifica nelle campagne, il lavoro d'ufficio, qui esemplificate in tre immagini. La prima²⁶³ è una ripresa aerea rappresentante il porto di Cagliari. La soluzione della foto aerea assume particolare interesse perché presupponeva mezzi tecnici rilevanti ed è poco diffusa fra le immagini di "consumo" della Sardegna del dopoguerra. Inoltre la scelta di un paesaggio urbano riassume le principali caratteristiche del reportage: nel suo descrivere la lotta dell'uomo contro le avverse condizioni ambientali, il fotografo doveva mostrare anche l'organizzazione sottostante. La base di partenza della «guerra alle zanzare» era Cagliari, il cui porto viene immortalato, come dichiarato dalla didascalia, in quanto principale luogo di rifornimento per l'«esercito» antianofelico. Sul totale delle foto scattate, solo cinque sono chiaramente di contesto urbano e tutte sono giustificate dalla necessità di mostrare l'organizzazione dell'Erlaas. Il tratto tecnico della foto aerea viene conservato tuttavia anche per dare al lettore una visione generale del paesaggio sardo in monti, villaggi, coste²⁶⁴. La mano esperta di Suschitzky catturò scatti apprezzabilissimi dal punto di vista estetico ma rivelò anche la complessa orografia della Sardegna come fiero ostacolo alla lotta antianofelica che, pur riuscendo a debellare la malaria, fallì

²⁶² J.A. LOGAN, *The Sardinian Project*, cit.

²⁶³ *Ibidem*, immagine 4 corredata dalla didascalia "L'area del porto di Cagliari nella quale arrivava la maggior parte dei provvedimenti destinati all'Erlaas", qui pubblicata come immagine 32.

²⁶⁴ *Ibidem*, cfr. immagini 1,2,3,5,13,73,76.

nell'obiettivo di estinguere la zanzara vettore del *plasmodium*: le fotografie aeree supportano il testo nel raccontare queste difficoltà obiettive e, contemporaneamente, illustrano sia lo schieramento di mezzi dispiegati dalla modernità contro la malattia sia la difficoltà dell'ambiente «selvaggio» in cui si operava²⁶⁵. La seconda immagine scelta²⁶⁶ è emblematica per motivi differenti: rappresenta quattro operai intenti a bonificare un piccolo specchio d'acqua. La lotta dell'uomo contro la natura qui è esemplificata dalla presenza di operai «indigeni», come sono chiamati nei rapporti ufficiali²⁶⁷. Ai lavoratori locali sono forniti strumenti e saperi moderni, fra i quali una tipologia di barca dal fondo piatto fabbricata appositamente nelle officine dell'Erlaas. Come si può verificare dalla scheda di catalogazione tematica²⁶⁸, il lavoro in contesto rurale è una costante del servizio di Suschitzky ma in pochissimi casi si tratta di fatiche tradizionali: nella maggioranza delle immagini, come in questa, i soggetti principali sono i protagonisti della lotta antianofelica che portano nelle campagne modalità di procedere e strumenti inconsueti. La campagna sarda che fa da sfondo è ugualmente un soggetto mostrato in aspetti fino a quel momento ritenuti secondari perché poco significativi: gli specchi d'acqua, le paludi, i canali da disinfestare e deviare con la dinamite. La maggioranza degli addetti dell'Erlaas svolge che sta tra fra la guida locale, l'operaio industriale e l'operaio agricolo. Nella terza immagine fa invece la sua comparsa una categoria inconsueta fino a qui:

²⁶⁵ Cfr. *ibidem* immagine 37, didascalia «una foto aerea della flotta di elicotteri e aerei dell'ente».

²⁶⁶ Cfr. *ibidem* immagine 31 con didascalia «foto delle operazioni larvicide con l'impiego di pompe a spalla, mostrante anche il tipo di imbarcazione fabbricata nelle officine dell'ERLAAS», qui pubblicata come immagine 34.

²⁶⁷ Cfr. E. TOGNOTTI, *Per una storia*, cit., p. 277.

²⁶⁸ Cfr. scheda di catalogazione tematica 5.

il lavoratore del settore dei servizi che presta la propria opera intellettuale. La scena si svolge in una scuola di Villaputzu: i bambini, ciascuno ordinatamente al proprio posto, sono sorvegliati da una donna seduta (la maestra?) in prima fila a sinistra e da due medici al lavoro in fondo alla stanza. La lavagna riporta una data curiosa, in cui la scuola dovrebbe essere finita: 15 luglio 1950. Si può ipotizzare che l'istituto, a lezioni già terminate, avesse funzionato da punto di raccolta per consentire i controlli epidemiologici sui bambini, come comunicato dalla didascalia: «esame splenico e prelievo di sangue dagli alunni di una scuola di Villaputzu, in provincia di Cagliari»²⁶⁹. La foto presenta interessanti spunti per comprendere alcuni aspetti della società sarda dell'epoca. La scuola appare ricoprire un ruolo sociale più ampio rispetto a quello di mero luogo di insegnamento, le persone presenti non sono impegnate in attività tradizionali o considerate tipiche dell'isola (pastorizia, agricoltura etc.) e vi compare una donna che lavora in abiti diversi dal solito abbigliamento tradizionale. Suschitzky ci dà insomma, volendo documentare la campagna antimalarica, la possibilità di vedere un piccolo spaccato di società sarda fuori dai luoghi comuni dei *mass-media* dell'epoca: il censimento del 1951 avrebbe stabilito che il numero di analfabeti, era quasi dimezzato, passando dal 35 per cento del 1931 al 22 per cento di vent'anni dopo²⁷⁰ e la scuola, a quanto ci dice quest'immagine, era anche fisicamente un importante presidio del territorio.

Le foto di Wolf Suschitzky per *The Sardinian Project* non si esauriscono tuttavia nei temi prevalenti enunciati e, seppur selezionate ai fini richiesti

²⁶⁹ J.A. LOGAN, *The Sardinian Project*, cit., fotografia n. 63, qui pubblicata come immagine 33.

²⁷⁰ CENTRO DEMOCRATICO DI CULTURA E DOCUMENTAZIONE (a cura di), *Bilancio e prospettive dell'economia sarda*, Roma, Edizioni di cultura e documentazione, 1957.

da Logan e Chambers, fanno anzi intravedere l'ampiezza tematica dei soggetti da lui fotografati, che si sarebbe confermata con la cessione di alcune fotografie sarde al *Touring club italiano*, orientato su argomenti e fini più vari rispetto a quelli della documentazione della campagna antimalarica.

Wolfgang Suschitzky e le pubblicazioni turistiche

L'interesse del *Touring Club* e la successiva stampa in pubblicazioni turistiche di immagini nate con uno scopo documentaristico non possono stupire se si sfogliano gli album di Suschitzky custoditi presso l'istituto etnografico sardo: si tratta di centinaia di provini e portanegativi da cui si comprende benissimo che l'autore, benchè orientato alla documentazione, fotografando godeva di una maggiore libertà autoriale rispetto alla principale missione di operatore di camera per cui era stato ingaggiato. Accanto alle immagini della lotta antianofelica compaiono così fotografie di persone incontrate durante i vari sopralluoghi, scorci interessanti con il taglio della classica foto di paesaggio, uomini e donne nelle occupazioni quotidiane, ritratti²⁷¹.

Il *Touring club*, che negli anni successivi avrebbe assunto il ruolo quasi istituzionale di principale club turistico italiano, era nato nel 1894 ad opera di alcuni fra i più noti imprenditori milanesi: Federico Johnson, Luigi Bertarelli, Alberto Riva, Giuseppe Ricordi, Ignazio dell'Oro, Giuseppe Forlanini, Osvaldo Fioroni. Avversati dalla chiesa cattolica perché modernisti e nazionalisti (la breccia di Porta Pia era ancora frattura non sanata) e dai socialisti, che guardavano con sospetto a questa categoria

²⁷¹ Archivio ISRE, Fondo Suschitzky, album M1, M2, M3.

di imprenditori che pretendeva di organizzare anche il tempo libero dal lavoro, i primi componenti del club individuavano il loro iscritto ideale nel piccolo borghese che «sperimenta forme istituzionali tese a ridurre le distanze fra classi agiate e lavoratrici»²⁷². Fin dal momento della nascita il *Touring* aveva trasformato questi punti di riferimento in ideali pedagogici, per perseguire i quali si era dotato di pubblicazioni che non solo facessero informazione ma consentissero agli italiani di amare il proprio territorio maturando una coscienza nazionale: «la fotografia non è concepita solo come strumento estetico, ma è soprattutto rivolta a offrire una grandiosa illustrazione collettiva dell'Italia»²⁷³. Alla vigilia del boom economico, dopo che il club era passato indenne attraverso il ventennio fascista, fra queste pubblicazioni c'erano anche le due che ospitarono le foto di Wolfgang Suschitzky: il numero monografico «Sardegna» della collana «Attraverso l'Italia»²⁷⁴ e il volume «L'Italia in 300 immagini»²⁷⁵.

La prima pubblicazione, con introduzione di Luigi Crespellani, storico sindaco di Cagliari, è una sorta di album fotografico dell'isola che dedica alle immagini la quasi totalità dello spazio: ciascuna di esse è numerata e corredata da didascalie e la parte figurativa è preminente sul testo. Suschitzky partecipa al volume con quattordici fotografie che invertono i rapporti tematici rilevati nel testo di Logan: la maggior parte delle immagini è di ambientazione urbana, non c'è grandissima sproporzione fra i soggetti maschili, femminili e i bambini, sono ben rappresentate le

²⁷² STEFANO PIVATO, *Il Touring club italiano*, Bologna, Il Mulino, 2006 p.39.

²⁷³ ibidem, p. 32.

²⁷⁴ AA.VV., *Sardegna, Attraverso l'Italia, illustrazione delle regioni italiane*, volume ventesimo, Milano, TOURING CLUB ITALIANO, 1954.

²⁷⁵ AA.VV., *L'Italia in 300 immagini*, Milano, TOURING CLUB ITALIANO, 1956.

aree archeologiche e di interesse storico²⁷⁶. Occorre precisare che le quattordici foto scelte sono, nello stile e nei soggetti, una piccola parte rispetto alle fotografie scattate durante il viaggio in Sardegna. Per questo motivo occorre evitare di attribuire loro una rappresentatività che non possiedono rispetto al lavoro complessivo di Wolfgang Suschitzky. È opportuno invece sottolineare come esse, inserite in un contesto omogeneo di altre immagini con soggetti simili, assolvano perfettamente alla loro funzione: accompagnare il lettore-osservatore nella grande cartolina in cui il *Touring Club* conduce i propri soci e lettori. Sono insomma immagini che per tema e stile appaiono funzionali al progetto editoriale a cui sono associate.

A pagina 20 del testo un'immagine di Wolf rappresenta gli interni della Cattedrale di Cagliari²⁷⁷. Corredata da una lunga didascalia con cenni storici e artistici, essa può essere considerata un primo esempio del modo in cui le fotografie di Suschitzky potevano essere consone all'idea di turismo paesaggistico-culturale del *Touring*: in questo caso, fornire uno scorcio interessante su opere d'arte e architettoniche poco conosciute dai flussi turistici classici. Le altre due fotografie qui pubblicate sono ugualmente eloquenti²⁷⁸: la prima mostra una veduta della torre di Mariano IV ad Oristano, nei pressi della quale si svolge un mercato, la seconda un piccolo gregge nelle campagne di Muravera. Le due foto di paesaggio, urbano e rurale, hanno due punti in comune: accanto al rigore compositivo che salta immediatamente all'occhio, non si può fare a meno di notare che le figure umane siano inserite in un paesaggio ampio di cui

²⁷⁶ Cfr. Scheda di catalogazione tematica 5, *cit.*

²⁷⁷ AA.VV., *Sardegna, Attraverso l'Italia, cit.*, qui riprodotta come immagine 35.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 61 immagini 36-37.

costituiscono un decoro compositivo. Pacificate con la natura esse sono ascrivibili più allo stile dell'illustrazione che a quello della foto documentaristica. Quando le immagini di Wolfgang hanno come protagoniste le persone assumono un taglio etnografico che non scalfisce il concetto classico di "tipicità", assumendo nel contempo un contegno pittorico.

È un esempio eloquente la fotografia pubblicata in *L'Italia in 300 immagini*²⁷⁹: la fontana di Oliena, con le donne che vanno a prendere l'acqua in abiti tradizionali e un bambino scalzo in primo piano. Osservando il provino a contatto però la realtà si fa più complessa²⁸⁰: è evidente che il fotografo, in fase di stampa, ha selezionato solo una parte dell'immagine ottenendo l'effetto compositivo di "riempire" meglio l'inquadratura ma anche quello di cancellare l'uomo modernamente abbigliato visibile in alto a destra. La nuova immagine nata dalla camera oscura è quella infine pubblicata: tagliata e con i soggetti messi meglio in rilievo, a creare un coerente quadro antico.

Alla luce dell'analisi appena condotta si comprende come le immagini diffuse dal *Touring* contestualizzino il lavoro del fotografo: in sottile equilibrio fra esigenze della committenza, gusti personali e possibilità tecniche Wolfgang Suschitzky poneva la propria versatilità al servizio di un discorso comunicativo autonomo, ma non avulso dal luogo di pubblicazione e dalle più comuni modalità rappresentative dell'isola nella stampa.

²⁷⁹ AA.VV., *L'Italia in 300 immagini*, cit. p. 217, qui pubblicata come immagine 39.

²⁸⁰ In questo testo immagine 38 proveniente dal Archivio ISRE, Fondo Suschitzky, album M2, provino 59. Riproduzione inedita del provino qui pubblicata per gentile concessione dell'ISRE.

Wolfgang Suschitzky e la Sardegna

In sede di bilancio, pur rilevando le differenze fra le pubblicazioni turistiche e quelle documentarie, appare evidente in generale che il fotografo fosse attento alla presenza delle persone e curasse con dettaglio la composizione dell'immagine, indipendentemente dal soggetto e dal luogo di pubblicazione.

Altro elemento fondamentale è la caratterizzazione del contesto: le persone ritratte agiscono nella maggior parte dei casi in situazioni in cui il loro operato è contestualizzato nell'ambiente di riferimento, che esso sia urbano o cittadino. La maggior parte delle persone sono ritratte al lavoro e la curiosità di Wolf consente di ricavare un maggior numero di informazioni rispetto ai dualismi tematici classici delle situazioni "lotta dell'uomo contro la natura" o "bellezze paesaggistico-artistiche". A tal proposito si può affermare che il fotografo, tenendo conto delle esigenze della committenza, arricchisca il messaggio con un'interpretazione propria e si approcci all'isola senza un giudizio rigidamente precostituito, pur rimanendo nei binari che gli sono assegnati.

Proprio perché lo spazio comunicativo che gli è richiesto di occupare è inconsueto rispetto al solito schema "foto arcaiche di pastori-banditi", Wolfgang Suschitzky riesce a rendere il proprio messaggio straordinariamente polisemico. Accade così che le sue immagini, pur accompagnate nella loro pubblicazione da testi, assumano un valore più ampio rispetto alla mera esemplificazione del messaggio espresso dalla prosa che le affianca, rivelando allo storico, per dirla con il

documentarista David Mac Dougall, «altri sistemi, non meno codificati, che sono oscurati dalle categorie logocentriche della scrittura».²⁸¹

Il punto di vista ricco del fotografo e la sua efficacia comunicativa, benché avessero fine propagandistico, non riescono tuttavia a cambiare la percezione comune che la campagna antimalarica sia stata condotta, seguendo l'opinione di Eugenia Tognotti, «secondo una “filosofia” d'intervento propria delle potenze colonialiste»²⁸². La superficie del messaggio del fotografo incaricato dall'Erlaas mostra infatti ampio dispiegamento centralizzato di uomini e mezzi, tecnologia e efficienza, ma il testimone diretto e lo storico riescono a leggere le immagini più a fondo, traendo conclusioni meno scontate.

L'isola liberata dalla malaria ha palesato infatti la necessità di politiche di vera risistemazione fondiaria e idrogeologica invece di una semplice guerra chimica all'anofele. Il dirigismo del Piano Marshall e il dispiegamento di mezzi dall'alto, compresi quelli di comunicazione, fanno riflettere sui rapporti fra politiche di gestione del territorio e fotografia come comunicazione pubblica delle politiche attuate, portando alla mente anche il successivo insediamento di altri capitali eterodiretti e centralizzati mediante la creazione dei poli di sviluppo del Piano di Rinascita. Suschitzky, chiamato ad operare da committenti interessati a documentare una grande operazione di cooperazione e sviluppo, riesce comunque a fornire uno sguardo più ampio. Le immagini pubblicate nelle riviste turistiche confermano gli spunti già intuibili dal libro *The Sardinian Project* di Logan: la parziale estraneità culturale di Wolfgang Suschitzky ai luoghi comuni sulla rappresentazione dell'isola ha consegnato ai

²⁸¹ DAVID MAC DOUGALL, *Cinema transculturale*, Nuoro, Edizioni Isre, 2015.

²⁸² Cfr. E. TOGNOTTI, *Per una storia*, cit., p.271.

posterì un patrimonio fotografico originale e ai contemporanei una visione che si discosta talora dal conosciuto e dall'ordinario.

Scheda di catalogazione tematica 5

Autore	Wolfgang Suschitzky				Totale immagini		83											
	Tratto tematico	Contesti	Spazi lavorativi		Persone		Vita quotidiana		Tradizioni		Attualità e cronaca				Storia e cultura			
Fonte	Cittadini-peasanti-industriali	Rurali-naturalistici	Ambito rurale e aree costiere	Aree industriali	Servizi e commercio	Donne	Uomini	Centri abitati	Aree rurali	Lavoro	Feste e riti religiosi	Cronaca Nera	Politica ed economia	Cronaca bianca	Cronaca Rosa	Siti archeologici e d'interesse storico	Opere d'arte e monumenti	Oggetti d'artigianato
Sardegna, Milano, Touring Club italiano, 1954, collana «Attraverso l'Italia, illustrazione delle regioni italiane», volume ventesimo, 14 foto	10	5	3		4	2	5	1	1	3						10		
JOHN A. LOGAN, <i>The Sardinian Project</i> , Baltimore, The John Hopkins Press, 1953, 67 foto	5	37	36		6	5	44	2	2	4						2		2
<i>L'Italia in trecento immagini</i> , Milano, Touring Club, 1956 2 foto	2	2				2	1	1	1									1
Totale	17	44	39		10	9	50	6	4	3	7					12		3

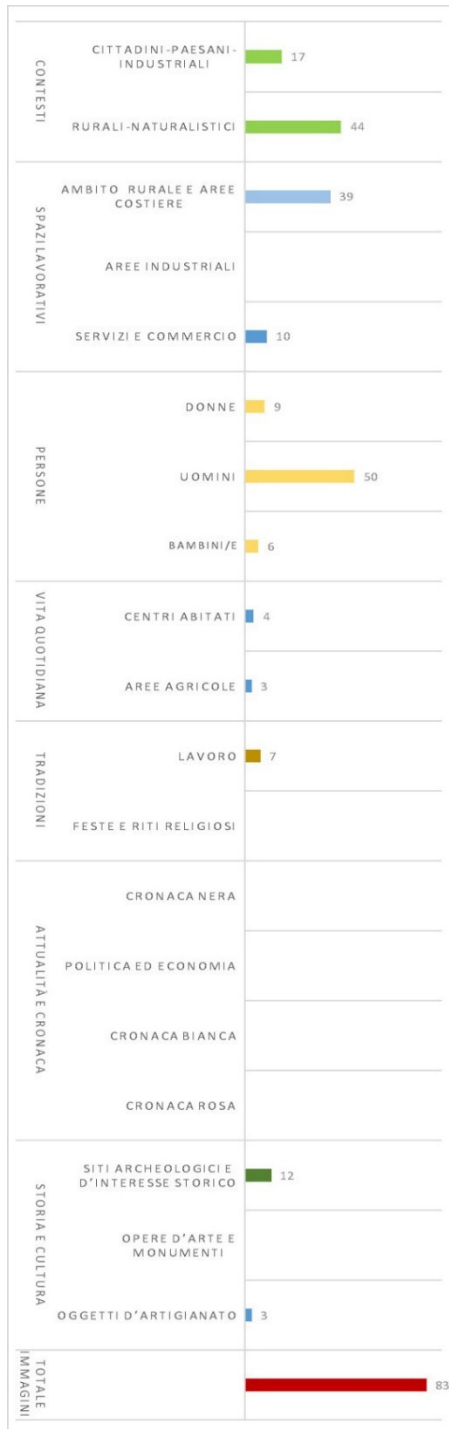


Grafico riassuntivo 5.1.
Totali macrocategorie Suschitzky

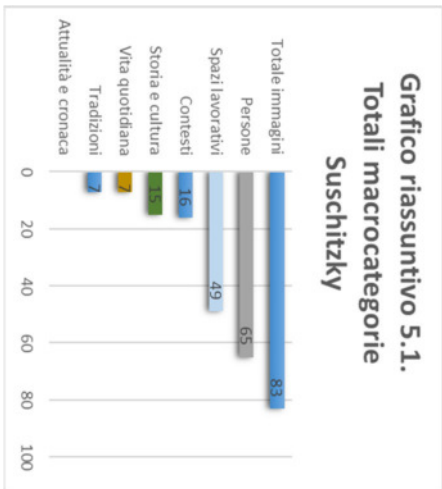


Grafico riassuntivo 5.2. Rapporti percentuali macrocategorie Suschitzky esclusi i contesti

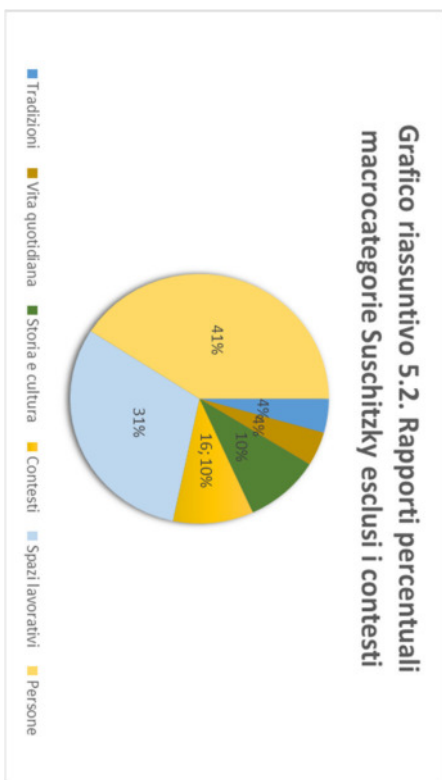




Immagine 32



Immagine 33



Immagine 34



Immagine 35



Immagine 36



Immagine 37



Immagine 38

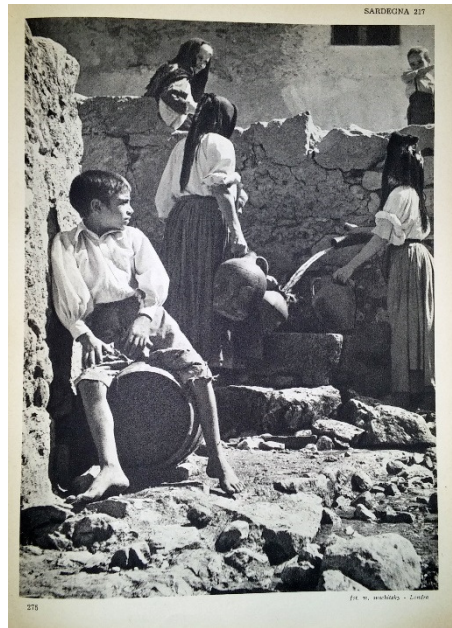


Immagine 39

1.6. Franco Pinna

La fotografia è un'imprescindibile fonte del modo in cui Franco Pinna esprime e interpreta il proprio essere sardo: i reportage di Pinna costituiscono una forma di riscoperta immersiva e fisica di ritorno a casa in una biografia travagliata dal punto di vista del rapporto con le proprie radici.

Pinna nacque nel 1925 in Sardegna ma sarebbe potuto nascere ovunque il padre Pietro, sassarese arruolato nella Marina Militare, fosse stato mandato per lavoro con famiglia al seguito. La madre, Maria Pais, sassarese anch'essa, lo aveva così dato alla luce in un periodo di residenza a La Maddalena. I Pinna avrebbero trovato più tardi stabile sistemazione a Roma, quando il figlio aveva appena dieci anni. Franco Pinna crebbe dunque lontano dalla Sardegna.

A rendere difficile la coltivazione dei legami con la terra natia tramite i ricordi familiari e la rete parentale, intervenne successivamente il rapporto conflittuale con il padre, culminato nel 1942 in un litigio che lo spinse a lasciare la casa dei genitori.

Per mantenersi lontano da casa Pinna esercitò provvisoriamente mestieri inconsueti rispetto alla professione di fotografo che lo avrebbe reso noto, fra cui il cavatore di mine e il venditore di cravatte.

Riallacciati successivamente i rapporti con la famiglia, intervenne attivamente nella resistenza contro l'occupazione nazista e aderì quindi al Partito Comunista.

La sua passione per la fotografia divenne un lavoro nel dopoguerra, quando frequentava il "baretto" di via del Babuino e quando, tramite il

partito e conoscenze comuni, entrò in contatto con Pablo Volta, Caio Mario Garrubba, Nicola Sansone, Plinio De Martiis.

Come Pablo Volta, Pinna mise la sua macchina fotografica al servizio di mondi completamente diversi: il cinema, l'antropologia e i settimanali illustrati. Fu fotografo di scena di Federico Fellini, amico e collaboratore di De Martino e Cagnetta, mentre le immagini scattate per i settimanali oscillavano fra perizia tecnica e ricerca di comprendere la realtà²⁸³.

A tal proposito occorre ricordare che il neorealismo italiano, in quegli anni, portava sulle scene cinematografiche quella ricerca della vita vissuta che apparteneva anche al lavoro del *reporter*: non a caso Pinna e altri suoi colleghi sono essi stessi oggetto del dibattito critico che cercava di analizzare cronologicamente e tematicamente i rapporti fra letteratura, fotografia e neorealismo cinematografico. La discussione è tuttora in corso e probabilmente resterà irrisolta, se si vuole attribuire al neorealismo fotografico la sistematicità di un movimento codificato²⁸⁴. Qui ci si limita a sottolineare come gli ambienti frequentati da Pinna e quelli del neorealismo fossero contigui (gli ambienti del cinema romano, una certa mondanità intellettuale vicina al Partito Comunista), i temi affini (le condizioni delle classi popolari nell'Italia del dopoguerra) e analoga la tecnica narrativa, al netto delle differenze fra materia reale o di finzione

²⁸³ Per dettagli biografici più approfonditi cfr. GIUSEPPE PINNA, *Sardo nell'anima. Franco Pinna, un fotografo e la sua terra* in FRANCO PINNA, *L'isola del rimorso*, Nuoro, Imago Multimedia, 2004 pp. 19-31 e SALVATORE NOVELLU, *Franco Pinna*, in AA.VV., *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno. Gli anni del dopoguerra*, cit, p.112, alcune altre informazioni sono state desunte da MARINA MIRAGLIA, *Franco Pinna*, saggio inedito dattiloscritto allegato al fondo Franco Pinna custodito presso l'archivio dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna, a Nùoro.

²⁸⁴ Cfr. ANTONELLA RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, Torino, Einaudi, 2011, pp.03-10.

(Pinna prediligeva la presa diretta documentaristica, con un ricorso frequente alla serie fotografica che lo avvicinava in qualche modo al cinema²⁸⁵).

Questo bagaglio culturale e la riscoperta dell'identità sarda ebbero un ruolo fondamentale nella vita professionale di Pinna tanto che il critico Edgardo Pellegrini,²⁸⁶ sintetizzandone la carriera, la divise in due fasi: un primo periodo che va dagli esordi al 1963 in cui Pinna fu impegnato nell'analisi del Mezzogiorno e della Sardegna, e un secondo in cui Pinna fu stabilmente il fotografo di scena di Federico Fellini, fino a *Casanova* (1976).

Franco Pinna si sentiva sardo, ma sardo esule, figliol prodigo alla ricerca delle proprie radici ma non intenzionato a rientrare nell'isola²⁸⁷ e vide, nei suoi primi anni di attività, la professione di fotografo come un'occasione per fare i conti con le proprie origini. Per questo la fotografia sarda di Pinna fu da subito connotata da una forte componente analitica, sapientemente dosata anche nelle scelte tecniche: il fotografo alternava l'uso del 35 mm della Leica a un più limitato uso della Rolleiflex di formato 6x6, riservato dall'autore a immagini più statiche e meditate²⁸⁸ (la macchina fotografica di grande formato comportava tempi lunghi di studio nella fase di ripresa, che invitavano il reporter a una maggiore riflessione).

²⁸⁵ Cfr., ad esempio la notissima serie di tavole in ERNESTO DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 385 e seguenti.

²⁸⁶ Cfr. EDGARDO PELLEGRINI, *Un isolano a Roma*, in ROMEO MARTINEZ, BRYN CAMPBELL (a cura di) *Franco Pinna*, Milano, Fabbri Editori, 1982, p. 7.

²⁸⁷ G. PINNA in FRANCO PINNA, *L'isola*, cit., p. 20.

²⁸⁸ M. MIRAGLIA, *Franco Pinna*, saggio inedito, cit., p. 17.

Dei 218 rullini e 150 scatti di formato quadrato riferibili alla Sardegna presenti nell'archivio di Franco Pinna²⁸⁹, in questa analisi si prende in considerazione il pubblicato fra il 1953 e il 1967, tenendo conto del fatto che, come già sottolineato, la maggior parte delle immagini di Pinna sono state acquisite nel decennio 1953-1963, un periodo omogeneo rispetto agli altri autori qui trattati e che il culmine della ricerca sarda di Pinna si raggiunse nel 1961 con il testo *Sardegna una civiltà di pietra*.

Anche dopo il 1963, nonostante i contatti con l'isola si diradassero, il fotografo continuò ad osservare con partecipazione i fatti sardi e nel 1967 realizzò i drammatici scatti della protesta dei pastori davanti al palazzo regionale²⁹⁰, rappresentando emblematicamente il fallimento del primo Piano di Rinascita.

I settimanali

Le immagini di Franco Pinna, relativamente ai settimanali, sono i servizi più significativi pubblicati fra il 1953 e il 1967 in periodici di attualità destinati a pubblici differenti: «Vie Nuove», «Noi Donne», «Radiocorriere Tv», «Panorama»²⁹¹. Non si tratta delle uniche riviste in cui Pinna pubblicò, infatti alcune immagini significative vennero diffuse in maniera meno sistematica su «Il Mondo» di Pannunzio e altre, soprattutto alla fine degli anni sessanta, su «L'Espresso»²⁹².

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Cfr. *Pastori sardi* (durante una manifestazione di protesta a Cagliari), in «L'Espresso», XXI, n. 22 (1 giugno 1975), p. 66.

²⁹¹ Cfr. scheda di catalogazione tematica 6.

²⁹² L'analisi più completa e accurata mai pubblicata delle opere sarde del fotografo è stata condotta da Giuseppe Pinna e pubblicata in FRANCO PINNA, *L'isola del rimorso*, cit., si rimanda a quel testo, che è stato utile fonte di informazioni, per la catalogazione puntuale delle

Le vicende editoriali della rivista «Vie Nuove» sono interessanti per comprendere in quale contesto le prime foto di Pinna sulla Sardegna (1953) trovassero collocazione: il settimanale comunista era nato nel 1946 e si proponeva di avvicinare il pubblico di massa trattando in maniera divulgativa gli argomenti di maggior peso intellettuale e concedendo spazio all'intrattenimento. La decisione di affrontare tematiche considerate leggere, almeno nell'approccio, era stata ampiamente discussa nel partito, tanto che nel 1949 tale scelta, in precedenza tacciata di essere un'apertura al capitalismo, era già considerata inevitabile. Il vicedirettore Mario Pellicani ritenne necessario intervenire sul tema, pur sentendosi in dovere di evitare quasi tabuisticamente la pronuncia diretta del nome della Coca-Cola: «Come marxisti combattiamo la società capitalista, ma-sino a quando questa è la società in cui viviamo-non possiamo ignorare le sue leggi e i suoi costumi e certe esigenze che ne conseguono. Non possiamo metterci al di fuori della realtà. [...] possiamo noi ignorare che anche gli operai bevono la bibita zeta-zeta, o che novanta su cento dei film che si proiettano in Italia sono americani?»²⁹³.

La risposta, evidentemente negativa, è generatrice della linea editoriale in cui si inserisce l'articolo *In Orgosolo atterrita e divisa ho trovato un amico di tutti* di cui è autore Paolo Pardo²⁹⁴ e a cui Pinna offre i suoi

fotografie sarde di Pinna. Il campione qui preso in considerazione appariva sufficientemente significativo sia per numero di immagini (57) sia perché le foto pubblicate in altre riviste erano ormai per la maggior parte foto di repertorio non scattate con la finalità esplicita di essere pubblicate su «Il Mondo» o su «L'Espresso».

²⁹³ «Vie Nuove», 2 gennaio 1949, p.2 citato in STEPHEN GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1995 pp.147-148.

²⁹⁴ PAOLO PARDO, *In Orgosolo atterrita e divisa ho trovato un amico di tutti*, in «Vie Nuove», IX, n. 49 (13-12-1953), pp. 10-14. «L'amico di tutti» è in nome che gli orgolesi hanno dato a un

scatti: occorre parlare di banditismo come tutti gli altri settimanali, ma con un approccio che non confliggesse con gli ideali del Partito e, se possibile, li valorizzasse.

Gli argomenti dell'articolo sono dunque le cronache del banditismo e i tentativi degli orgolesi di affrontare l'alta conflittualità sociale del mondo in cui vivono, che il giornalista è intenzionato ad approfondire concentrandosi sulle storie di paese, con un approccio pragmatico e divulgativo. Il tono è colloquiale e le fotografie, corredate da ampie didascalie, fanno da contrappunto al testo. C'è l'anziana Eufrosine che vive da anni fuori dal centro abitato e racconta storie di banditi alla nipote, c'è il vecchio padre analfabeta del bandito Tandeddu che si fa leggere il giornale²⁹⁵, c'è "l'amico di tutti" infine, il trattore comprato comunitariamente dagli orgolesi per lavorare la terra.

Tre foto di Pinna, antiretoriche e speranzose, sono usate in chiusura del servizio, che è aperto invece da immagini d'esordio drammatiche, raffiguranti gli ultimi morti ammazzati del paese. Lo schema sembra essere insomma quello della parabola laica e progressista del lavoro come riscatto sociale (una "favola moderna" nella nota definizione di Quintavalle²⁹⁶): in una situazione difficile gli orgolesi si organizzano e coordinandosi, cercano di darsi una prospettiva di miglioramento.

Negli anni successivi Pinna proseguì il suo percorso professionale parallelamente alla militanza politica nel PC e fornì immagini al periodico dell'Udi (Unione delle donne italiane), «Noi Donne». La linea editoriale di

trattore comprato per essere usato comunitariamente dagli abitanti nei terreni agricoli del villaggio.

²⁹⁵ Cfr. immagine 41, tratta da *ibidem*.

²⁹⁶ Sulla struttura del settimanale come favola moderna cfr. A.C. QUINTAVALLE, *La bella addormentata*, cit., p. LXV-LXVIII.

questo settimanale era simile a quella già indicata per «Vie Nuove»: «il sostrato di impostazione è di carattere ideologico, ma gli intenti politici non sono mai espressi in modo troppo aggressivo, anzi si insinuano fra le strutture del settimanale stesso (che riprende lo schema di quelli borghesi), affinché la lettura non sia limitata alla ristretta cerchia delle iscritte al PCI, ma si estenda a livello di massa».²⁹⁷

Il giornale dev'essere quindi generalista, particolarmente orientato al mondo femminile, ma con modi sobri e un chiaro indirizzo ideologico. Le fotografie richieste a Pinna sono in linea con questo orientamento, a tema con gli argomenti degli articoli da lui illustrati fra il 1959 e il 1966: *L'oro rosso di Alghero*, sulla lavorazione del corallo²⁹⁸; *L'alunna mia madre*, sulle attività di un centro culturale a Santu Lussurgiu²⁹⁹; *Elena non arrivò a scuola*³⁰⁰, sul barbaro caso di cronaca dell'uccisione di una bambina di San Vito; *Amare un bandito*³⁰¹, sul tema sociale della posizione della donna barbaricina nei confronti del banditismo. Tutte le immagini sono corredate da didascalie esplicative e sono a tema con il testo, in funzione del quale sembrano esplicitamente realizzate. Dallo schema generale si discosta parzialmente *L'alunna mia madre*, di cui Pinna curava anche la parte testuale: amplissimo spazio è dato alle immagini, affiancate da lunghe didascalie che sembrano voler riprodurre il genere del fototesto ampiamente impiegato in precedenza da Federico Patellani.

²⁹⁷ DAMIANA BOBBI in A.C. QUINTAVALLE, *La bella addormentata*, cit., p. 234.

²⁹⁸ G. CESAREO, *L'oro rosso di Alghero*, «Noi Donne», XIV, n. 2 (11-01-1959), pp. 16-17.

²⁹⁹ FRANCO PINNA, *L'alunna mia madre* in «Noi Donne», XIV, n. 42, 25-10-1959, pp.16-17.

³⁰⁰ GIULIANA DAL POZZO, *Elena non arrivò a scuola* in «Noi Donne», XV, n. 11 (13-03-1960), pp. 19-21.

³⁰¹ GIUSEPPE PODDA, *Amare un bandito* in «Noi Donne», XXI, n. 37 (17-09-1966), pp. 6-9.

Le persone fotografate da Pinna in «Noi Donne» erano prevalentemente di sesso femminile e ricoprivano ruoli attivi, spesso non scontati, in una civiltà che restava, nella propria essenza, arcaica e dura. Il delitto della piccola Elena (*Elena non arrivò a scuola*), ad esempio, portava Franco Pinna a scuola, dove fotografava scolarette ordinate e pulite accanto al posto vuoto della bambina³⁰². Il direttore del centro culturale³⁰³ di Santu Lussurgiu (*L'alunna mia madre*) è immortalato accanto a una lavagna, mentre snocciola cifre e illustra le strategie contro l'analfabetismo che prevedono anche la scolarizzazione di adulti (soprattutto adulte) in tarda età.

Fra le fotografie di campagne sarde spicca una immagine con pochi precedenti nelle pubblicazioni del tempo, che collocavano schematicamente l'uomo in campagna e la donna in paese: essa rappresenta donne che fanno lavori agricoli da uomo, in una posa scultorea da parche inquietanti, appoggiate alle zappe (*Amare un bandito*)³⁰⁴; poco importa che in qualche paese dei dintorni, dove le donne si attenevano al più classico costume delle occupazioni domestiche, si dicesse «*Sa tzulla perdeinare, chimbe francos in papiru, cando ghirat su maridu, non li dat a manigare*»³⁰⁵. Nella ricerca di queste situazioni, comuni ma non scontate, sta la forza anticonvenzionale del lavoro di Pinna, che cercava nelle pieghe della realtà la complessità dei

³⁰² Immagine 40, tratta da P. PARDO, *In Orgosolo atterrita e divisa*, cit.

³⁰³ Immagine 42, tratta da F. PINNA *L'alunna mia madre*, cit.

³⁰⁴ Immagine 43, tratta da G. PODDA, *Amare*, cit.

³⁰⁵ «La tontolona perdidenaro, cinque lire di carta, quando torna a casa il marito non gli dà da mangiare»: a significare che le donne che andavano a svolgere (male) il lavoro nei campi che non competeva loro quando tornavano a casa non erano in grado di svolgere correttamente il proprio ruolo principale di occuparsi delle faccende domestiche. Il proverbio è citato in FRANCO PINNA, *Sardegna una civiltà di pietra (prefazione di Dessì e didascalie di Pigliaru)*, Roma, Lea, 1961.

luoghi con cui entrava in contatto. Questa anticonvenzionalità di Pinna, la sua volontà di fornire uno sguardo acuto sulle cose, risultano fortemente smorzate - non poteva essere diversamente - nel momento in cui si analizzano le immagini fornite a periodici di più ampia tiratura: «Radiocorriere Tv» e «Panorama».

Nel caso del «Radiocorriere Tv» è evidente che le immagini dovessero attenersi ai temi della programmazione Rai presentata. Il periodico, infatti, non costituiva altro che l'organo di stampa della televisione di stato, di cui svolgeva fundamentalmente il ruolo di guida televisiva: molto probabilmente le immagini di Pinna non sono state scattate appositamente per essere poste in relazione con gli articoli del periodico, che pare pubblicare immagini d'archivio che si adattino all'articolo sul programma Rai di turno, con l'intento fondamentale di invogliare il lettore a proseguire la sua conoscenza degli argomenti trasformandosi in telespettatore dei programmi proposti. Occorre dire però che le foto di Pinna non appaiono mai a sproposito. L'archivio del fotografo era ricco e egli spesso aveva collaborato con i documentaristi artefici dei prodotti Rai, sia per i temi legati all'etnomusicologia che per i temi al confine fra antropologia e fotogiornalismo. In occasione della trasmissione di un documentario sulla musica sarda di Giorgio Nataletti si decideva ad esempio di sfruttare la passata collaborazione del fotografo con lo stesso Nataletti, Diego Carpitella e De Martino³⁰⁶: si sceglieva pertanto un'immagine di *ballu tundu* e una di *mamutones*, poco conosciuti

³⁰⁶ Sulla Pinna fotografo della musica tradizionale cfr. ANTONELLO RICCI, *Lo sguardo sui suoni: il fotografo e la musica popolare* in GIUSEPPE PINNA, MARIA STEFANIA BRUNO, CLAUDIO DOMINI, GIORGIO OLMOTI (a cura di), *Franco Pinna fotografie 1944-1977*, Milano, Federico Motta editore, 1996.

all'epoca, sottolineando il legame con la musica (recano "campanelli" sulla schiena)³⁰⁷, mentre un altro articolo, intitolato *Sardegna quasi un continente*³⁰⁸, è corredato da immagini di paesaggi, costumi e religione tradizionale.

I più significativi servizi realizzati da Pinna per «Panorama» risalgono invece ad un periodo in cui la giovane rivista (fondata nel 1962) era ancora mensile sotto la direzione di Nantas Salvalaggio (*Le province della paura: Nuoro*) e Lamberto Sechi (*Le Quattro Italie: l'Argentiera*). Il periodico, che manteneva un orientamento politico di centro-sinistra, si poneva come scopo quello di approfondire, anche impiegando le fotografie, le grandi questioni dell'attualità italiana riportate nei quotidiani: ci si interrogava sui fatti, si approfondiva, ma il punto di vista non aveva tensioni ideologiche o intenti pedagogici, quanto l'intenzione di rappresentare la realtà nella sua crudezza (linea editoriale sintetizzata nello slogan «I fatti separati dalle opinioni»). La fotografia che ne deriva ha pertanto un piglio documentario a cui raramente è attribuito un ruolo diverso rispetto a quello di fare da contrappunto alle parole. Ne è un esempio la classica foto del cartello del centro abitato di Orgosolo crivellato di pallettoni («le province della paura», appunto)³⁰⁹ oppure il caratteristico panorama del villaggio dell'Argentiera in smobilitazione durante la chiusura della miniera.

Le immagini di Pinna mantengono tuttavia la propria significatività anche in questi contesti, nonostante sia percepibile il rapporto diverso con la

³⁰⁷ Immagine 44 tratta da S. G.B., *Dolce madre taciturna* in «Radiocorriere Tv», n. 18 (30-04-1961). P. 49.

³⁰⁸ CORRADO SOFIA, *Sardegna quasi un continente*, in «Radiocorriere Tv», n. 10 (05-03-1961), p. 12-13.

³⁰⁹ Immagine 45 tratta da M. TITO, *Le province della paura (Nuoro)* in «Panorama», V, n. 49 (10-1966), pp. 86-91.

committenza: nel Franco Pinna fotografo dei periodici si può cogliere, grazie alla varietà degli ambiti di pubblicazione, una visione della Sardegna coerente ideologicamente, seppur varia per temi e adattata nello stile al contesto editoriale in cui era inserita.

Sardegna: una civiltà di pietra?

Sardegna: una civiltà di pietra è il volume a cui Pinna affidò la versione più compiuta della propria rappresentazione dell'isola. Pubblicato nel 1961, nell'edizione le fotografie erano accompagnate dalle didascalie di Antonio Pigliaru e da un'introduzione di Giuseppe Dessì. Lo spazio occupato dalle immagini, nettamente preponderante rispetto al testo, e il loro numero (233) permette di costruire una vera e propria narrazione, dividendo il libro in quattro album che seguono gli aspetti considerati più significativi: *il paesaggio, la storia, la tradizione* (pp. 1-47); *il cavallo, l'allegria, la donna, la morte* (pp. 47-90); *i pastori, i contadini, i pescatori, i minatori* (pp. 90-125); *la promessa della Rinascita* (pp. 125-134). Il turista a cui si rivolge Pinna è una persona attenta e curiosa, come avrebbero dovuto esserlo i soci dell'Automobile Club d'Italia editore del testo. In quegli anni l'Acì espandeva le proprie attività anche come editore: nell'Italia del *boom* economico, motorizzata dalla Fiat con la Cinquecento e la Seicento, aveva una propria rivista, «L'Automobile», e si rivolgeva a un discreto numero di lettori. Si trattava di un pubblico dinamico, della nascente classe media che utilizzava l'auto anche per turismo.

Rivolgendosi ad un pubblico del genere e con tantissime pagine a disposizione, Pinna era libero di strutturare il fotoracconto senza gli eccessivi vincoli della rappresentazione da rotocalco, anche se la

destinazione editoriale di libro turistico influenzava senz'altro la scelta degli scatti, caratterizzati da una maggiore attenzione all'estetica e alla dimensione riposante del paesaggio naturale rispetto a quelli di cronaca pubblicati nei periodici o a quelli documentaristici eseguiti per l'antropologo Ernesto De Martino³¹⁰. La scelta di rappresentare paesaggi e di utilizzare, come raramente gli era capitato in carriera, il medio formato per le immagini a colori, è un'enunciazione tipica di questa ricerca estetica. Una ricerca che presenta gli argomenti affrontati proponendo accostamenti originali come avviene nella pagina a colori in cui il fotografo dispone in due colonne la costa vicino ad Alghero, Castelsardo, la chiesetta di Galtelli e le discariche rosse di materiale minerario ad Iglesias³¹¹: paesaggi tipici ma vari, non declinabili secondo un unico rapporto uomo-territorio né secondo univoche categorie estetiche. Nonostante le peculiarità enunciate, l'analisi quantitativa delle immagini fa capire che Pinna mirava alla rappresentazione di una Sardegna custode originale di tradizioni, arcaica e ricca di cultura da preservare³¹²: la maggior parte delle immagini è collocata in contesti naturalistici, gli uomini sono più delle donne, i soggetti principali delle foto sono feste tradizionali o religiose e oggetti d'artigianato. Appare evidente che la tipicità dell'isola passa per Pinna dalla tradizione agricola, pastorale, artigianale e dalla bellezza dei suoi paesaggi. Il fotografo però non è ottusamente monotematico: benchè sbilanciato palesemente verso gli argomenti indicati, il ventaglio esplorativo è ampio e permette di cogliere una visione complessiva raramente raggiunta dagli altri *reporter*,

³¹⁰ Cfr. Giuseppe Pinna in FRANCO PINNA, *L'isola del rimorso*, cit, pp. 51-55.

³¹¹ F. PINNA, G. DESSÌ, F. PIGLIARU, *Sardegna*, cit , p. 4 e in questo testo, immagine 46.

³¹² Cfr. scheda di catalogazione tematica 6.

che spesso, anche a causa di esigenze editoriali superiori, finivano per allinearsi ai soliti argomenti della Sardegna agro-pastorale immobile nel tempo, trascurando le realtà industriali, l'artigianato e i siti archeologici. La complessità del ritratto restituito da Pinna fu sicuramente influenzata dal confronto con il mondo intellettuale sardo, di cui i coautori Dessì e Pigliaru erano rappresentanti autorevoli.

Giuseppe Dessì³¹³, ad esempio, incaricato di scrivere l'introduzione al testo, basava la sua presentazione sull'alterità dell'isola: un'alterità geografica (il sardo che emigra rimarrà «straniero» e questo suo essere straniero non è altro che «intima, irriducibile ribellione», «rifiuto di una cultura che gli rimane estranea») e cronologica («la tentazione di fuggire al tempo storico, europeo, qui è continua», «è in virtù di questa continuità che la preistoria vive in Sardegna»).

Questi tratti caratterizzanti individuati dallo scrittore villacidrese, che già a quel tempo gli intellettuali isolani più avvertiti denunciavano come *cliché* autoimposti, parrebbero fare cortocircuito con le teorie portate avanti dalla rivista «Ichnusa», di cui Pigliaru, terzo coautore del libro, era il direttore. A tal proposito è singolare notare che mentre Giuseppe Dessì, elencando nell'introduzione modelli di turismo positivo, si spinge a definire «belle e veloci» le pagine di *Sea and Sardinia* di HD Lawrence, «Ichnusa» affida a Michelangelo Pira un severo ammonimento: «Stiamo in guardia, l'Europa che ha premiato la Deledda col Nobel era l'Europa delle "umane sorti progressive in vena di esotismi", la stessa Europa che mandò nella nostra isola HD Lawrence perché raccontasse le belle

³¹³ F. PINNA, G. DESSÌ, F. PIGLIARU, *Sardegna*, cit., pp.V-VII.

emozioni che l'uomo civile può trovare fra i selvaggi»³¹⁴. La distanza tra questo giudizio e quello di Dessì può essere colmata solo considerando che gli intellettuali di «Ichnusa», Pigliaru in testa, pensavano che la loro critica alle rappresentazioni stereotipate, alla «Sardegna degli inviati speciali» priva di storia, potesse essere produttiva di fatti, di un nuovo modo di guardare il passato per costruire il presente³¹⁵. In tal senso, il giudizio positivo su *Sea and Sardinia* espresso da Dessì può incontrarsi con la visione di Pigliaru: Lawrence viene preso a modello non come cercatore di esotismi ma come testimone diretto, che non praticava un turismo rapido e consumista e non cercava nell'isola una «riserva di Pellirosse»³¹⁶, ma voleva invece visitarla nel suo complesso, coglierne la varietà, parlare con la sua gente: in tal senso il criticato approccio di Lawrence, mantenendo i suoi limiti, può diventare apprezzabile nella considerazione di intellettuali che ritenevano unica conoscenza possibile quella che usciva dallo stereotipo tramite la ricerca del contatto diretto. L'occhio di Pinna sembra essere l'interprete ideale di questa sintesi fra visioni lontane nei presupposti teorici. L'album di fotografie proposto al lettore è il racconto dei viaggi del fotografo alla ricerca della Sardegna vissuta e, per questo, vera e tangibile.

Le immagini non indugiano su un solo aspetto, le persone non sono figuranti di una ipotetica sfilata di pose folcloriche. L'armonia fra foto e testo consente di ricavare un quadro della Sardegna non manieristico: le

³¹⁴ MICHELANGELO PIRA, *Autonomia come impegno culturale*, atti del convegno in Nuoro, in «Ichnusa», VI, 2, 1958 citato da VALERIA DEPLANO, *Ripensare la Sardegna* in LUCIANO MARROCU, FRANCESCO BACHIS, VALERIA DEPLANO (a cura di), *La Sardegna Contemporanea*, Milano, Donzelli, 2016, p. 676.

³¹⁵ Cfr. V. DEPLANO, *ibidem*, p. 691.

³¹⁶ G. DESSÌ in F. PINNA, G. DESSÌ, F. PIGLIARU, *Sardegna*, cit., p. VII.

feste sono luoghi d'incontro in cui la carne corrispondente al peso di un bambino viene offerta a san Francesco ma consumata dalla comunità³¹⁷, i *boes* e i *merdules* raccontano il loro rito di morte e rinascita con le maschere della tradizione ma indossando giubbotti e tute da meccanico³¹⁸, i pescatori di Cabras svolgono piccoli lavori osservati dalla famiglia sulla soglia di capanne costruite con materiali simili a quelli impiegati per *is fassonis*, le caratteristiche imbarcazioni leggere³¹⁹.

La complessità e la forza della testimonianza diretta non sfuggono tuttavia alla retorica delle "magnifiche sorti e progressive" criticata dalle pagine di «Ichnusa»: la tradizione, pur apprezzata, appartiene al passato. La nuova Sardegna che si accinge ad affrontare la modernità del piano di Rinascita è un'altra: le ultime nove pagine di fotografie sono intitolate «La promessa della Rinascita» e senza porre dubbi percorrono i non-luoghi dei vestiti a *sa tzivili*³²⁰, i porti con qualche anziana in lutto che guarda navi partire, le nuove strutture turistiche costruite sulla spiaggia. Il lettore percorre così lo stesso tormentato cammino di molti degli intellettuali del periodo: la tradizione è un porto sicuro, non un approdo in cui ripensare la modernità. Quest'ultima è invece percepita come un altrove, altro tempo e altro luogo, sulle orme degli sposi da pagina 59 a pagina 134 del testo³²¹. I primi, vestiti con il costume di Oliena, camminano per il paese, i secondi, nell'immagine che chiude il

³¹⁷ Immagine 47 tratta da F. Pinna, G. Dessì, F. Pigliaru, *Sardegna*, cit., p. 38.

³¹⁸ Immagine 48, *ibidem*, p. 67.

³¹⁹ Immagine 49, *ibidem*, p. 111.

³²⁰ Così erano chiamati, in Sardegna, gli abiti moderni contrapposti a quelli tradizionali. Le donne che smettevano l'abito tipico per indossare quello di produzione industriale erano dette «*bistias a signora*» (vestite da signora).

³²¹ Immagine 50 e immagine 51 di questo testo.

testo, con lo sfondo di cartelloni pubblicitari, camminano verso una modernità memore di altri racconti che sono nati e moriranno altrove: «dopo gli sposi di Oliena, così fieri del loro costume, questi di Porto Torres non lo sono di meno dei loro abiti moderni perché hanno capito che anche questi abiti sono una storia»³²².

Pinna e la Sardegna: una sintesi (incompiuta)

L'analisi tematica³²³ delle immagini qui prese in considerazione consente di rilevare la complessità dello sguardo fotografico di Franco Pinna sulla Sardegna. Pinna fotografava persone (soprattutto uomini ma secondariamente anche donne e bambini), calandole nei contesti (per la maggior parte agricoli) in cui essi vivevano e lavoravano. Fra i soggetti erano comuni argomenti di storia e cultura locale, tradizioni e spazi lavorativi, mentre era limitata l'attenzione ai fatti di cronaca (quasi sempre cronaca nera). I *reportage* di Pinna sembrano insomma voler descrivere la realtà sarda nelle sue peculiarità, a partire dalle tradizioni e dalla cultura, inserendo il fotografo in un ricco sistema di relazioni con le persone che incontrava. Gli scatti sardi caratterizzano il profilo ibrido di un autore a metà fra il ruolo di *fotoreporter* e fotografo antropologico lasciando al lettore l'idea di una ricerca iconografica che voleva restare nella memoria toccando aspetti di lungo periodo, nella dimensione dell'approfondimento sociale e umano. Questo ruolo inconsueto rendeva Pinna una figura particolare sia nel campo del giornalismo che dell'antropologia, posizionandolo in una perenne linea di confine che

³²² F. PINNA, G. DESSÌ, F. PIGLIARU, *Sardegna*, cit., p. 134.

³²³ Cfr. grafico riassuntivo 6, 6.1, 6.2.

pone all'osservatore attento concrete difficoltà nel cogliere con chiarezza il messaggio finale affidato alle foto sarde. Secondo l'antropologo visuale Raffaello Mazzacane, ad esempio, le fotografie di Pinna sulla Sardegna rappresentano il luogo in cui si coglie meglio l'irrisolutezza che caratterizza la prima parte della sua carriera, fra etnografia e fotogiornalismo: «Credo infatti che la Sardegna costituisca per Pinna una sorta di cicatrice dell'anima, un rapporto non risolto sul piano esistenziale, e dunque contraddittoriamente affrontato sul piano espressivo»³²⁴. Le foto di Pinna sulla Sardegna, accanto a «notazioni etnografiche e ipostatizzazioni atemporal», toccherebbero in tal modo il «massimo della ricerca formale» e segnerebbero una «cesura», l'abbandono della fotografia etnografica e il passaggio quasi stabile di Pinna al ruolo di fotografo di scena di Federico Fellini. L'ampio campione di immagini qui analizzate, pur fornendo una sostanziale conferma a quanto affermato dall'antropologo, giunge a una valutazione complessiva più semplice e più complessa insieme.

Relativamente alle fonti impiegate appare facile affermare che le immagini sarde qui prese in considerazione, per la varietà di temi e la rigorosa ricerca formale, mostrino un quadro ben definito che nella sua varietà può talvolta apparire eterogeneo ma che delinea una coerenza di fondo nell'uniformità estetico-stilistica e nella volontà di cogliere la Sardegna come entità complessa, non riducibile agli stereotipi dei rotocalchi e del turismo nascente.

Operazione più complessa, per la natura stessa degli obiettivi della storia sociale, è prendere in considerazione quanto l'autore ha pubblicato dal

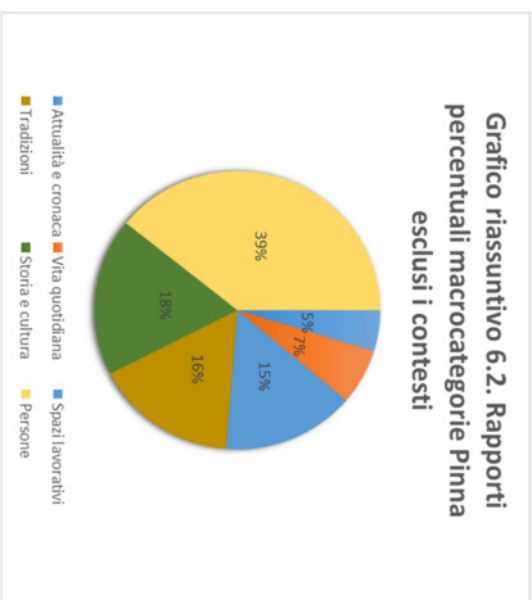
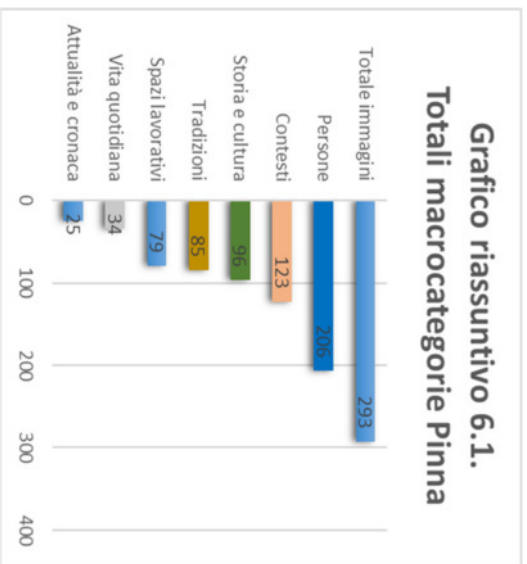
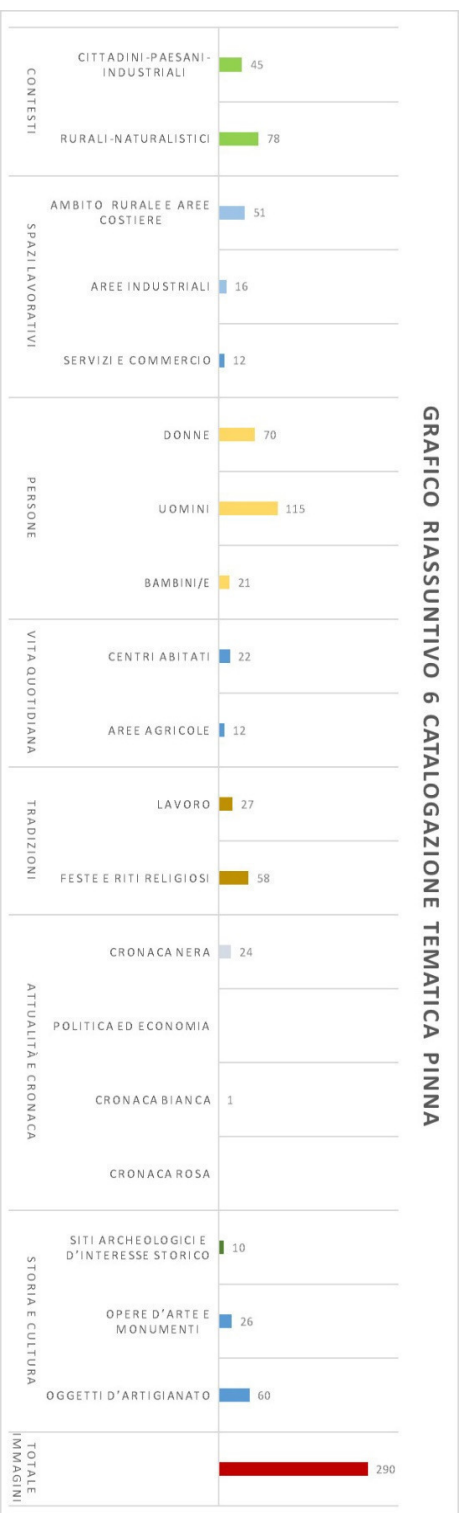
³²⁴ LELLO MAZZACANE, *Pinna e De Martino: una vicenda complessa*, in G. PINNA, M. S. BRUNO, C. DOMINI, G. OLMOTI (a cura di), *Franco Pinna fotografie*, cit., p. 133.

punto di vista della rappresentazione collettiva nel triangolo semiotico fotografo-pubblico-*medium* di comunicazione. Le direzioni prese dalle immagini di Pinna nella diffusione editoriale sono state infatti molteplici e l'hanno portato talvolta a ricercare il caratteristico, la cronaca, o a rifugiarsi nell'antico come unico luogo di autenticità (la «civiltà di pietra» dei cartelli crivellati e dell'anziana Eufrosine, i testi "allocronici" che alcune delle sue immagini accompagnavano). Coerente alla propria militanza di sinistra, nel tentativo di cogliere le possibili vie di riscatto sociale per gli abitanti, il fotografo si è poi cimentato nel difficile tentativo di conciliare antico e moderno, finendo talvolta per relegare la tradizione in una dimensione da tutelare e conoscere ma da collocare in uno spazio irrimediabilmente "altro" rispetto al futuro incombente del "Piano di Rinascita" con le sue industrie, i suoi porti per *container* e il suo abbigliamento omologato.

Scheda di catalogazione tematica 6

Autore	Franco PINNA				Totale immagini				290											
	Tratto tematico	Contesti	Spazi lavorativi			Persone			Vita quotidiana		Tradizioni		Attualità e cronaca				Storia e cultura			
Fonte	Cittadini -paesani- industriali	Rurali- naturali- stici	Ambito rurale e aree costiere	Aree industriali	Servizi e Commercio	Donne	Uomini	Bambane	Centri Abitati	Aree rurali	Lavoro	Feste e riti religiosi	Cronaca Nera	Politica ed economia	Cronaca bianca	Cronaca Rosa	Siti archeologici e d'interesse storico	Opere d'arte e monumenti	Oggetti d'artigianato	
Paolo Pardo, <i>In Orgeosio atterrito e diviso ho trovato un amico di tutti</i> , in «Vie Nuove», IX, n. 49 (13-12-1959), pp. 10-14		1				1	2		1											
G. Cesareo, <i>L'oro rosso di Alghero</i> , «Noi Donne», XIV, n. 2 (11-01-1959), pp. 16-17-6 foto	1								1		3									
Franco Pina, <i>L'ultima mia madre</i> in «Noi Donne», XIV, n. 42, 25-10-1959, pp. 16-17-4 foto					4	2	3	2												
G. Dei Pozza, <i>Eleno non ornò a scuola</i> in «Noi Donne», XV, n. 11 (13-05-1960), pp. 19-21 8 foto					1	2	1	2					6							
G. Pedda, <i>Amare un bandito</i> in «Noi Donne», XVI, n. 37 (17-09-1966), pp. 6-9 4 foto	2								3		1									

continua nella pag. successiva





Il posto a destra nel secondo banco è vuoto. Lì sedeva Elena, giungendo spesso in ritardo dopo aver fatto dodici chilometri di strada in bicicletta. Le sue compagne hanno messo fiori e immagini sacre a ricordo della piccola amica, uccisa in un modo che alla loro mente infantile sfugge.

Immagine 40



Il padre di Pasquale Tandeddu (5 milioni di taglia) si fa leggere un articolo sul «banditismo» in cui si propone l'uso dei lanciafiamme contro Orgosolo. Pasquale Tandeddu è alla macchia dal '49, condannato due volte all'ergastolo senza prove. Di lui non esiste alcuna fotografia.

Immagine 41

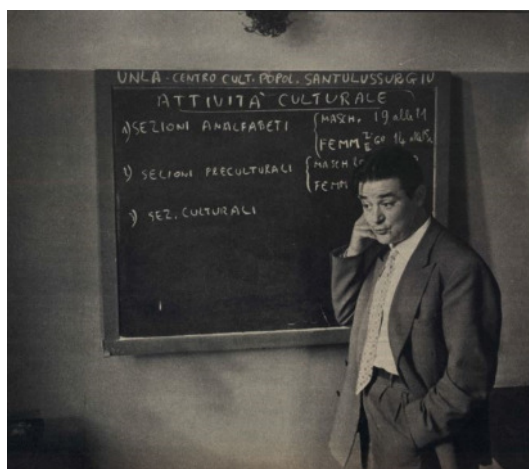


Immagine 42



Immagine 43

Viaggio musicale in Sardegna



Immagine d'una processione rituale a Mamoiada, a pochi chilometri da Nuoro. I personaggi in maschera sono chiamati «mammuthones», e recano grappoli di campanelli

Immagine 44



Immagine 45

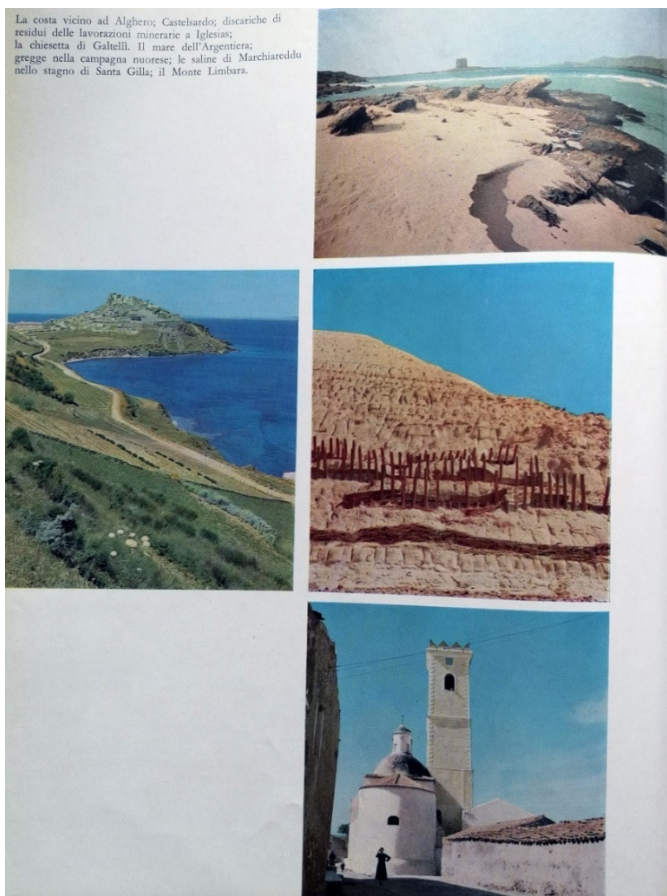


Immagine 46



Immagine 47



Immagine 48



Immagine 49



Immagine 50



Immagine 51

1.7. Altri fotografi

In questa panoramica della fotografia in Sardegna nel secondo dopoguerra, nell'impossibilità di analizzare approfonditamente tutti gli autori, appare comunque opportuno citare altri fotografi di rilievo che diedero il proprio contributo all'elaborazione dell'immagine pubblica dell'isola. Come non poteva essere esaustiva l'analisi dei singoli autori fin qui condotta, non potrà esserlo in questo paragrafo la menzione di altri fotografi, fra cui si sono individuati i più significativi, senza pretesa di completezza. Il motivo di tale scelta è presto detto: la grande quantità di materiale a disposizione rende necessario operare una dolorosa selezione e, accanto ad essa, invita a essere coscienti che la menzione dei lavori di questi autori potrebbe essere uno spunto per future ricerche. Il primo reporter da citare, per quantità di immagini prodotte e per continuità nella frequentazione dell'isola, è Mario De Biasi. Le sue immagini sarde più significative furono pubblicate negli anni cinquanta su «Epoca», periodico che lo aveva assunto all'età di ventinove anni, nel 1952, quando lavorava come tecnico della Magneti Marelli e aveva un passato da giovanissimo emigrato a Milano in seguito alla morte della madre, da deportato in Germania durante la guerra e infine da fotoamatore del «Circolo fotografico milanese».

La collaborazione con «Epoca» proseguì per quasi trent'anni, dei quali venti (1960-83) videro De Biasi nel ruolo di responsabile dei servizi fotografici. Uliano Lucas, nel descrivere le fotografie di De Biasi, le definisce immagini «di grande efficacia, ma dalla lettura univoca», sottolineando come la semplicità compositiva e l'assenza di più piani interpretativi portino i migliori esiti nelle fotografie di stringente attualità

mentre rischiano di essere «algide e di superficie» nei reportage di documentazione³²⁵. Le fotografie scattate da De Biasi in Sardegna sembrano seguire questa regola e la facilità di interpretazione potrebbe in questo caso essere un pregio: le immagini infatti sono abbinata ad articoli con finalità di informazione per la rubrica «*L'Italia che non conosciamo*»³²⁶, che prediligono il paesaggio ed il racconto a tema turistico³²⁷. Uno dei contatti di De Biasi e del giornalista Alfonso Gatto da lui accompagnato fu Marcello Serra, anche lui impegnato, pochi anni dopo, nella presentazione all'esterno della «vera Sardegna» con il libro *Sardegna quasi un continente*, a cui De Biasi partecipò con la pubblicazione di alcune fotografie.

Nello stesso libro di Serra compaiono le fotografie di un'altra autrice molto importante per l'immagine fotografica della Sardegna del periodo: la tedesca Marianne Sin-Pfältzer³²⁸, arrivata casualmente in Sardegna nel 1950 per fare l'educatrice presso la famiglia di un ufficiale della Marina Militare. Marianne era nata il 26 aprile del 1926 e al suo arrivo in Sardegna portava con sé un'*Agfa Isolette* regalatale dalla madre, giovane vedova titolare di un atelier fotografico ad Hanau, in Assia.

La profonda conoscenza della Sardegna dei suoi datori di lavoro l'aiutò a prendere contatto con l'isola e a compiere una prima esplorazione durante questo primo periodo durato solo sei mesi, al termine dei quali

³²⁵ U. LUCAS T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo*, cit., p. 355-356.

³²⁶ Cfr. MARIO DE BIASI, *Viaggio dentro l'isola*, Nuoro, Ilisso, 2002, in particolare i reportage a pp. 17-29 e le immagini pubblicate su Epoca del 1955 e 1974 abbinata agli articoli indicati.

³²⁷ Immagine 53, tratta da ALFONSO GATTO, *I fari parlano* in «Epoca», a VI, n. 251, 24-07-1955 p. 39.

³²⁸ Per le notizie qui fornite su Sin-Pfältzer cfr. SALVATORE NOVELLU, *Marianne Sin-Pfältzer*, in *La fotografia in Sardegna, gli anni del dopoguerra*, cit. e SALVATORE NOVELLU, *Marianne Sin-Pfältzer. La Sardegna come destino* in AA. VV., *MARIANNE SIN-PFÄLTZER*, Nuoro, Ilisso, 2012.

Marianne ritornò in patria in seguito alla scadenza del permesso di soggiorno. Negli anni successivi, pur nelle difficoltà economiche, Sin-Pfältzer approfondì i propri studi di tecnica e pratica fotografica, prima in Germania, poi a Parigi. Le era rimasto il desiderio di tornare in Sardegna per documentarne la cultura millenaria tramite la nuova professionalità acquisita.

Marianne poté concretizzare questo desiderio nel 1955, anno cruciale per il suo rapporto con l'isola: tornatavi con l'idea di effettuare un *reportage*, realizzò in quest'anno le prime foto sarde del suo archivio da *fotodesigner*, come amava definirsi, una professionista che nel sapiente uso della composizione fotografica usava la fotografia come strumento principe della comunicazione visuale alla ricerca della propria dimensione artigianale e artistica. In questo stesso anno conobbe casualmente l'editore Guido Fossataro e lo scrittore Marcello Serra, con i quali avviò la collaborazione già citata. Da questo momento il rapporto con la Sardegna fu continuo: pubblicazioni di immagini su giornali tedeschi (*Photoblätter, Kunst und Handwerk, Hör Zu, Photo Magazin, Ford Revue, Retina Revue, Ihre Freundin, Klick, Deutsche Glodschmiede Zeitung, Postverlagsort*); mostre in Sardegna, Italia e Germania (da citare quella organizzata a Cagliari dagli «Amici del libro» nel 1959, poi trasferita a Roma e le mostre ad Hanau "Schmuck einer Insel" e a Norimberga "Sardinien"); fotografie per libri sulla Sardegna stampati nell'isola e in Germania (l'edizione del 1963 di *Mal di Sardegna* di Marcello Serra; l'antologia tradotta in tedesco di *Sea and Sardinia* di DH Lawrence; *Sardinien* di Josef Keller e infine il testo, più tardivo rispetto al periodo qui preso in considerazione, *Memorie di Sardegna, venticinque foto-grafiche* edito da Fossataro nel 1976).

Questi anni di carriera di Marianne Sin-Pfältzer non la videro impegnata solo nella fotografia ma, come si accennava, anche nell'artigianato artistico, in un interessante connubio che l'avrebbe portata a dedicarsi definitivamente a quest'ultimo dopo il furto delle sue apparecchiature fotografiche avvenuto nel 1976. I suoi anni di maggiore attività professionale furono girovaghi: viaggiava per il mondo (Europa, Asia, America, Africa) ma spesso tornava in Sardegna, terra a cui si sentiva particolarmente legata e in cui si trasferì definitivamente dal 2005 fino alla morte, avvenuta a Nùoro nel 2015. Le immagini della Pfältzer, ricche di un impressionante rigore compositivo, sviluppano l'estetica dell'artista accanto a quella del *reporter-etnografo*. Ne è testimonianza il suo ordinatissimo archivio, custodito in parte presso la casa editrice Ilisso di Nùoro, composto da circa diecimila negativi in bianco e nero con i relativi provini a contatto e da circa 3000 diapositive a colori. Oltre alla varietà dei formati, indice di quanto la produzione della fotografa fosse complessa e ben strutturata da un punto di vista tecnico, ciò che colpisce del *corpus* totale di immagini è la ricerca della Sardegna nella sua varietà, «la dinamica contrastiva fra tradizione e mutamento»³²⁹ mostrati come «elementi inestricabili»³³⁰, usando le parole dell'antropologo Giulio Angioni. Purtroppo immagini come quella del cartello che indica il supermarket di Monte *Nai*³³¹, emblematiche di tali dinamiche contrastive, non trovarono grande spazio fra le pubblicazioni degli anni Cinquanta e Sessanta qui analizzate. L'editoria scelse invece la Sin-Pfältzer più semplice, fotografa dalle ineccepibili linee compositive, testimone senza

³²⁹ GIULIO ANGIONI, *Parole per immagini* in MARIANNE SIN-PFÄLTZER, cit., p.7.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Immagine 52, pubblicata in MARIANNE SIN-PFÄLTZER, cit., immagine 298.

pregiudizi della scoperta etnica e figurativa di una Sardegna tradizionale e ricca di umanità da esplorare approfonditamente al di fuori dai classici binari del turismo costiero o dell'*horror-tour* dei luoghi dei banditi. Le immagini della fotografa tedesca rischiano così di apparire talvolta belle ma prive di interrogativi, seppur originali in un campo in cui le cronache banditesche rendevano interessante addirittura la pubblicazione sui giornali delle foto segnaletiche dei carabinieri, innescando curiosi episodi di turismo dell'orrido che avevano pochi precedenti nella storia del costume della Sardegna e dell'Italia post-unitaria.

È testimone di questa curiosa forma di villeggiatura un carabiniere intervistato nel 1960 da Giorgio Pecorini per «L'Europeo»: «Noi che cerchiamo i banditi non li incontriamo mai. Sono passate anche due anziane signore che speravano di incontrarli. Viaggiavano in corriera apposta. Sarebbe emozionantissimo, dicevano. Del resto non succede nulla neppure a incontrarli. Al massimo c'è da discutere un poco sul prezzo, ma si accontentano di poco»³³². Gli articoli di Pecorini erano accompagnati dalle immagini del fotoreporter Giancolombo, nell'inchiesta che «L'Europeo» condusse sul banditismo in Sardegna negli anni Sessanta, sull'onda dell'indignazione per l'efferato omicidio del proprietario terriero Pietro Crasta, sequestrato e ucciso per sfondamento del cranio con un masso. Fotoreporter conosciuto, fondatore di una vera e propria agenzia, Giancolombo rappresentava, nel panorama italiano, uno dei reporter più adatti ad affiancare Pecorini nell'inchiesta. Nato nel 1921 a Venezia, trasferitosi a Milano negli anni Quaranta, Gian Battista Colombo era diventato Giancolombo nel 1946, per un errore di stampa

³³² GIORGIO PECORINI, *Il giuramento tradito* in «L'Europeo», n. 34, agosto 1960, pp. 20-27. Si ringrazia Susanna Giancolombo dell'archivio Giancolombo per aver fornito copia degli originali delle foto e degli articoli.

sotto una sua foto pubblicata nel 1946 sul «Corriere Lombardo». Nel 1949, staccandosi dalla «United Press», fondò la «Giancolombo News Photos» e iniziò in questi anni la pubblicazione di immagini per i più svariati periodici, in Italia e all'estero: «Europeo», «Tempo», «Panorama», «Settimo Giorno», «Oggi», «Gente», «Grazia», «Epoca», «Visto», «Le Ore», «Paris Match», «Life», «Picture Post», «Schweizer Illustriert», «Stern», «Jours de France», «Daily Express»³³³. Tali collaborazioni e gli scoop fotogiornalistici lo resero uno dei fotografi italiani più famosi del secondo dopoguerra, soprattutto nel campo della cronaca nera (celebri le foto della scena del crimine del caso Rina Fort e l'ultimo ritratto della contessa Bellentani prima che uccidesse l'amante Carlo Sacchi). Accanto ad esse Giancolombo, grazie alla buona rete di conoscenze, era noto anche nel mondo della cronaca rosa (amico di Brigitte Bardot, fotografo di immagini esclusive di Sophia Loren, Winston Churchill e delle nozze Romanoff-Della Gherardesca). Le immagini sarde non ricoprono un ruolo fondamentale nella lunghissima carriera del fotografo³³⁴ ma possono essere ricordate come significative della rappresentazione dell'isola in questi anni. «L'Europeo» aveva cambiato da qualche anno direttore e proprietà: acquistato da Rizzoli nel 1953, era stato collocato politicamente su posizioni centriste e il direttore Arrigo Benedetti era stato sostituito con Michele Serra, mentre la fotografia si era allineata a un taglio editoriale più rassicurante. Le fotografie di

³³³ Per informazioni più approfondite cfr. la biografia pubblicata sul sito citato dell'archivio Giancolombo www.giancolombo.net e CARLO CERCHIOLLI, *Giancolombo, un cronista nella Milano del dopoguerra* in ULIANO LUCAS E MARINO BIZZICARRI (a cura di), *L'informazione negata*, Bari, Dedalo libri, 1981.

³³⁴ Cfr. ALESSANDRO LUIGI PERNA, *Intervista con Giancolombo* nel sito ufficiale dell'archivio Giancolombo citato, www.giancolombo.net. Nel ripercorrere per tappe sommarie la lunga carriera di Giancolombo le foto scattate in Sardegna non sono mai citate.

Giancolombo qui considerate si inseriscono in un preciso clima storico e ne delineano i due principali filoni di argomento sardo che confluivano nella stampa del tempo: nel 1960 un'inchiesta sul banditismo, nel 1961 un reportage sulle città della Sardegna³³⁵, alla ricerca del turismo non convenzionale della nuova classe media viaggiante che in quegli anni scopriva le "ferie" come spazio fisico e metafisico. Il risultato sono immagini di grande qualità compositiva, rassicuranti per il lettore nel trasmettere la visione che oggi ci appare classica della realtà isolana di quegli anni: villaggi rurali popolati da uomini con gambali e velluto³³⁶, donne col fazzoletto in testa contrapposte ad altre dall'abbigliamento più moderno, l'affacciarsi del turismo sulle coste, forze dell'ordine ovunque. L'immagine diventa emblematica e accompagna un testo d'attualità in bilico fra l'informazione di cronaca e la ricerca, non troppo marcata, dell'approfondimento culturale³³⁷.

Le vicende del banditismo avevano molto colpito anche l'immaginario di un altro fotografo che aveva frequentato la Sardegna nel periodo fra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta, Paolo Di Paolo: «Il ricordo più vivo che abbia sulla Sardegna è Orgosolo»³³⁸.

Di Paolo è nato a Larino, in Molise, il 17-05-1925. Andato a Roma per frequentare il liceo, si era successivamente iscritto in filosofia, dove fu collega e amico del filosofo Lucio Colletti. Nel frattempo si era avvicinato al giornalismo come redattore volontario de «L'Unità» ed era

³³⁵ Cfr. AA. VV. , *Sguardi Forestieri, I grandi fotografi in Sardegna*, Nuoro, Imago, 2008, pp. 188-189 e pp. 136-145.

³³⁶ Cfr. Immagini 54-55, reperibili presso l'archivio Giancolombo di Milano, fronte e retro dell'immagine pubblicata (tagliata) in G. PECORINI, *I venti gangster del Sopramonte* (sic ndA) in «L'Europeo», n. 35, agosto 1960, pp. 52-59.

³³⁷ Cfr. A.C. QUINTAVALLE, *La bella addormentata*, cit., p. XXXI, schema 1.

³³⁸ Intervista rilasciata all'autore in data 05-05-2017, clip 3, minuto 20:05 in poi.

successivamente diventato redattore capo della rivista delle Ferrovie dello Stato. La sua storia da fotografo era iniziata nella capitale alla fine del 1953, quando, licenziatosi dalla rivista, con la liquidazione aveva comprato una Leica IIIC, con cui faceva foto che portava spesso all'Osteria Menghi da lui frequentata con altri intellettuali squattrinati dell'ambiente romano: «Fu una pittrice, Gilberte Ossola, a incoraggiarmi a proporre le mie foto a "Il Mondo". Non conoscevo né Pannunzio, né alcuno della sua redazione».³³⁹ Come già accennato, per «Il Mondo» la fotografia era fondamentale e il giornale, non badando al nome dei fotografi ma solo alla validità delle immagini, pubblicava di frequente anche foto di dilettanti. Il giornale accettò tre scatti e, da quel momento, Di Paolo diventò il principale fotografo della rivista. Fino al 1966, anno della chiusura del periodico, Paolo fornì decine di immagini, risultando alla fine l'autore più pubblicato. L'anno della chiusura de "Il Mondo" coincise anche con la fine della carriera da fotografo *free lance* di Di Paolo: alieno al paparazzismo imperante dei professionisti alla Secchiaroli e ancora di più alla filosofia degli "scattini", onesti mestieranti fotografi che giravano Roma pescando a strascico immagini da vendere a chicchessia, Di Paolo divenne qualche tempo dopo il fotografo ufficiale del calendario dell'Arma dei Carabinieri, rinunciando alla professione fotogiornalistica che, chiuso "Il Mondo", non sentiva più sua nel nuovo clima della stampa illustrata anni Sessanta³⁴⁰.

Il fotografo, per Di Paolo, era un dilettante di successo, come i molti fotoamatori che pubblicavano per "Il Mondo", l'unico contesto in cui egli sentiva veramente realizzata la propria visione della fotografia. Il

³³⁹ FRANCESCO MARIA ORSOLINI, *Parla il fotografo Paolo Di Paolo* in «Reportage», anno VIII, n.30, aprile-giugno 2017, p. 7.

³⁴⁰ Cfr. Intervista del 05-05-2017 citata.

modello, quasi scontato per quei tempi, era Henry Cartier-Bresson: «Cartier-Bresson non aveva la necessità di adattare la sua indole artistica agli schemi di una professione che soddisfacesse le richieste del mercato editoriale. Fotografava per diletto, per il puro piacere di realizzare delle immagini che appagassero il suo senso estetico. Potendoselo permettere per l'agiatezza del ceto a cui apparteneva, una famiglia di cotonieri, "lavorava" in assoluta libertà di scelta. [...] Un lavoro dunque di osservazione, di analisi, che solo un dilettante può svolgere con grandi risultati»³⁴¹. La motivazione professionale che animava Di Paolo durante i lavori in Sardegna non era diversa rispetto a quella che lo aveva mosso nelle altre opere realizzate in quel frenetico periodo di attività professionale: la curiosità verso l'uomo e la sua rappresentazione. Di Paolo non nasconde che, nel caso sardo, tali motivazioni portassero con sé la difficoltà intrinseca dell'esistenza di visioni note e stantie nella stampa del periodo: «C'era un campione ideale dell'individuo sardo che io avevo in mente, creatoci dalla letteratura e dal giornalismo. Io andavo lì a riconoscere questo campione. Derivava da questo la mia curiosità di andare soprattutto a Orgosolo, volevo capire in quali limiti fosse una rappresentazione attendibile. Quel giorno ho capito che c'erano tante cose non vere sui sardi e che il sardo andava studiato»³⁴². Nonostante il ricordo vivo e la volontà di approfondire l'argomento, la strada professionale del fotografo e la Sardegna non si incrociarono frequentemente e soprattutto non sul tema dell'inchiesta sociale. Fra le

³⁴¹ Cfr. PAOLO DI PAOLO, *Ho fotografato una sola stagione*, prefazione a MORENA PEDICONI, *Paolo Di Paolo fotografo de Il Mondo di Mario Pannunzio*, tesi di laurea in Scienze della Comunicazione, Università di Teramo, relatore prof. Gabriele d'Autilia. Si ringrazia Paolo Di Paolo per aver fornito il testo.

³⁴² Cfr. Intervista del 05-05-2017 citata, clip 5 parte 1minuto 2:20 e successivi.

poche fotografie pubblicate della giornata trascorsa ad Orgosolo, una testimonianza la sua volontà di andare oltre le convenzioni: ragazzi sorridenti che ballano in piazza³⁴³, non feroci banditi quindi, ma persone come altre che vivevano la propria quotidianità. Di Paolo tuttavia non rese mai organiche queste sue impressioni nuove e la foto resta nel pieno nella logica della fotografia “pannuziana”: un *objet trouvé* peculiare ma indeterminato, che ha più il compito di porre nebulose domande che di dare risposte.

Di diverso tenore, rispetto a quelle citate de “Il Mondo”, le fotografie pubblicate da Di Paolo su *Grazia* nel 1965³⁴⁴. Il periodico si proponeva di realizzare un percorso giornalistico fotografico nei luoghi della letteratura, con il tema *Gli scrittori di quando andavamo a scuola*. Di Paolo venne contattato come fotografo per illustrare un articolo che ripercorresse gli itinerari nuoresi degli scritti del premio Nobel Grazia Deledda. Letti per la prima volta i testi, il fotografo partì alla volta di Nùoro e dintorni. Il servizio non lo lasciò molto soddisfatto. Nei suoi ricordi fu un’esperienza «difficile»³⁴⁵ perché dovette «ricostruire cose che in realtà spesso non c’erano più», in particolare i luoghi, perché «la Sardegna aveva incominciato a cambiare». Il maggiore riscontro, a suo dire, delle atmosfere letterarie, era nei «personaggi, la gente era rimasta tale e quale». Di Paolo si trovò così a riconoscere nelle persone «questa stessa dignità, gelosia della propria personalità» che aveva rilevato nei romanzi deleddiani. Il rischio di applicare alla propria macchina un filtro

³⁴³ Immagine 56 tratta da «Il Mondo», n.21, anno XVII, 25-05-1965.

³⁴⁴ Cfr. TINA HONSEL, *Grazia Deledda* in «Grazia», n. 1265, 16-05-1965, anno XXXVIII.

³⁴⁵ Questo virgolettato delle parole di Paolo Di Paolo e quelli che seguono sono da riferirsi all’intervista del 05-05-2017 citata, parte I, clip III, dal minuto 13.15 in poi.

orientalista era ben presente dunque, ma Di Paolo non poteva, né doveva curarsene: il pubblico d'elezione del giornale erano donne di medio-alto livello sociale³⁴⁶ presumibilmente interessate alla favola dell'infanzia dell'artista Deledda, raccontata nel fitto testo che accompagna le immagini, significativamente pubblicate a colori e a piena pagina. Il racconto fotografico non scardina alcuna certezza e segue dunque un percorso atteso: una ragazza attinge l'acqua al pozzo di *Canne al vento*³⁴⁷, i vecchi in costume scrutano la strada, il duro contrasto del bianco e nero è riservato solo a donne che escono di chiesa in scialle nero, perpetuando l'allocronia del «tutto come allora» in una didascalia dagli eleganti caratteri corsivi³⁴⁸.

Anche Cartier-Bresson, citato da Di Paolo come modello, percorse l'isola negli anni del dibattito sul primo piano di Rinascita. L'occasione fu, nel 1962, un servizio fatto per conto della rivista *Vogue*³⁴⁹, l'esito del viaggio fu un reportage non centrale nella carriera del fotografo, ma successivamente valorizzato in Sardegna per la fama che precedeva l'ospite. Rimase una ventina di giorni da inviato, visitando la Barbagia e facendosi ospitare a Orani dal suo amico Costantino Nivola. Era stato proposto di accompagnarlo all'intellettuale nuorese Raffaello Marchi, un punto di riferimento per molte persone di cultura che giungevano nell'isola in quegli anni, ma egli declinò e fu proposto di sostituirlo al giovane fotografo suo concittadino Riccardo Campanelli, che accettò di buon grado. Bresson era già affermatissimo, anche se poco seguito in Sardegna, come ricorda ancora oggi il suo accompagnatore: «Il tramite

³⁴⁶ Cfr. A.C. QUINTAVALLE, *La bella addormentata*, cit., p. LVIII, schema V.

³⁴⁷ Immagine 58 tratta da TINA HONSEL, *Grazia Deledda*, cit., p.61.

³⁴⁸ Immagine 57 tratta da *ibidem*, p.63.

³⁴⁹ Cfr. AA.VV. , *I grandi reporter della Magnum in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2017, p. 55.

fra me e Cartier-Bresson fu in realtà Costantino Nivola, che io conoscevo e che era un grande amico del fotografo. Marchi non se la sentiva di occuparsi di lui, perché girare con Bresson era impegnativo anche da un punto di vista fisico, significava non avere orari. Bresson in Sardegna era poco conosciuto, anche se Nivola lo definiva in quegli anni “il più grande fotografo del mondo”. Bisogna tener presente che allora i libri di Cartier Bresson erano molto pochi, pubblicati prevalentemente in Francia e molto costosi. Io stesso ebbi invece in regalo dall’autore un piccolo libro, molto ben curato, pubblicato in Cecoslovacchia. Le foto a maggior diffusione erano pubblicate su giornali stranieri come “Life” e “Paris Match”, e in Italia poche immagini pubblicate da “Epoca” e “L’Europeo”. Alcuni in Sardegna conoscevano il nome di Cartier-Bresson ma non ne avevano mai visto le foto. Mancava una vera e propria scuola di reporter sardi, io fui il primo free lance»³⁵⁰. Campanelli, successivamente maestro di fotografia alla scuola d’arte di Sassari, rimase impressionato dal modo in cui Bresson lavorava: «Cartier-Bresson, appena sbarcato in Sardegna, entrò nella pelle e nel cuore del paesaggio e della gente, rieducando pian piano il mio sguardo di sardo distratto che lo accompagnava, facendomi scorgere particolari e dettagli fino ad allora a me sconosciuti, utilizzando in ogni occasione il suo metodo di approccio alle cose e alle persone, che deve avvenire, per poter passare inosservati e riuscire a cogliere l’essenza e la verità di un fatto, con la silenziosità e la discrezione del passo dei gatti. Due delle foto di Cartier-Bresson e

³⁵⁰ Il virgolettato è la trascrizione di un’intervista rilasciata da Riccardo Campanelli all’autore in data 24-07-2018. Le parti trascritte sono contenute nella registrazione dal minuto 13.00 al minuto 19.00. Si ringrazia il maestro Campanelli per le informazioni e i preziosi consigli bibliografici forniti.

della Sardegna furono esposte nel '63 a Washington nella Phillips Collection e una, nel '67, nelle sale del Louvre»³⁵¹. La foto più famosa rappresenta un'anziana donna completamente coperta di nero, nell'abbigliamento solito delle vedove sarde, che fa un bagno di sabbia sotto il sole nella spiaggia di Cala Luna, a Dorgali. Alle sue spalle, un giovane a petto nudo che si ripara dal sole con un piccolo ombrello scuro accentua l'effetto straniante: è una foto ironica, non esclusivamente votata all'estetica, che sviluppa in maniera originale il contrasto modernità-tradizione³⁵². L'intero articolo, la cui parte testuale cita ampiamente *Sea and Sardinia* di Lawrence, presenta la Sardegna come un manifesto di questi contrasti, definendola «un'isola unica in bilico fra banditismo alla vecchia maniera e aerei a reazione».³⁵³ La rivista, dopo aver affiancato un testo evocativo e letterario alle cinque foto di Cartier-Bresson, dedica una pagina in stile guida turistica a consigli pratici per eventuali viaggiatori³⁵⁴. Le immagini di Cartier-Bresson descrivono con originalità le atmosfere in cui il fotografo fu condotto da Campanelli e paiono rispecchiarsi in questa cronaca volta ai mutamenti in atto ma possiedono anche un valore artistico che permette alla critica di

³⁵¹ RICCARDO CAMPANELLI, *La realtà riscoperta* in «La Nuova Sardegna», 13-04-1978. Sullo stesso argomento cfr. anche PAOLO MERLINI, *Cartier-Bresson, l'isola degli Anni Sessanta narrata per immagini* in «La Nuova Sardegna», 16-12-2011 e RICCARDO CAMPANELLI, *La Sardegna secondo i fotografi* in AAVV, *La Sardegna: la cultura popolare, l'economia, l'autonomia*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1994, pp.183-186.

³⁵²Cfr. immagine 59. La foto, insieme ad altre scattate da HCB in Sardegna, è reperibile nel sito dell'agenzia Magnum al link <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDE2JWN.html> e fu pubblicata sulle edizioni americana e francese di Vogue nel 1963. L'edizione americana usciva prima di quella francese, e qui la foto fu pubblicata nell'articolo *Sardinia*, in «Vogue», New York, 15-04-1963 pp. 106-109.

³⁵³ *Sardinia*, in «Vogue», New York, cit., pag. 107: «A unique island hovering between old-fashioned banditry and jets».

³⁵⁴ *Sardinia incidentals, practical, specific* in in «Vogue», New York, cit., p. 26.

sottolinearne significati differenti. Ad esempio Jean-Pierre Montier, vincitore nel 1995 del premio Nadar con un libro su Cartier-Bresson, parlando della famosa foto dell'anziana a Cala Gonone, afferma che «sembra tratta dagli archivi segreti di un film di Dalì o Buñuel...Pensiamo a una Madeleine Renard mistica nei panni della Winnie dei *Giorni Felici* di Samuel Beckett...Oppure a un'illustrazione della famosa parabola di Lautremont citata da Breton nei *Vasi comunicanti*: "Bello come l'incontro fortuito di un ombrello e di una macchina da cucire su un tavolo anatomico"»³⁵⁵.

Cartier-Bresson non fu l'unico fotografo Magnum a lavorare in Sardegna, né l'autore del reportage più lungo. Il primo dei colleghi della famosa agenzia era stato Werner Bischof³⁵⁶, recatosi nell'isola nel 1950 su incarico del settimanale «Epoca», per il quale aveva realizzato un vasto reportage tra l'Iglesiente, il Campidano di Cagliari e Cagliari città. I luoghi di ripresa e l'approccio scelto da Bischof, documentario nella sostanza ma artistico nella cura della composizione, fanno di queste foto una notevolissima testimonianza di una parte della Sardegna fuori dai circuiti classici dei fotoreporter, che ruotavano attorno al trionfo banditismo pastorale-coste-miniere.

Qualche anno dopo, nel 1954 e 1956, altri due importanti fotografi Magnum puntarono il proprio obiettivo sull'isola: David Seymour (Chim)³⁵⁷ e Krin Taconys. Chim, polacco cosmopolita ebreo e socialista, fu il primo reporter di livello internazionale a realizzare un reportage,

³⁵⁵ JEAN-PIERRE MONTIER, *Henri Cartier-Bresson: Lo zen e la fotografia*, Milano, Leonardo Arte, 1996, p. 90.

³⁵⁶ Cfr. *I grandi reporter*, cit., p. 15 e WERNER BISCHOF, *In Sardegna 1950*, Nùoro, Imago, 2012

³⁵⁷ Cfr. AA. VV., *I grandi reporter*, cit., pp. 47 e seguenti e AA. VV. *Sguardi forestieri*, cit., pp. 74-79, e 182.

seppure di pochi scatti, sulla festa di Sant'Efisio, che compiva la propria rinascita dopo i tristi anni della fine della seconda guerra mondiale e le processioni in una Cagliari prostrata dai bombardamenti.

Nel 1956, anche Krin Taconys, fotografo olandese con un passato da cineoperatore, fu attratto dalle celebrazioni in onore del patrono di Cagliari e decise immortalare la processione di rientro del santo a Nora, con interessanti fotografie di cui alcune a colori. Questi scatti furono accompagnati da altri, realizzati fra il mercato di Cagliari e il porto, di cui Taconys, come Chim due anni prima, riesce a raccontare con maestria una quotidianità antiretorica, antecedente al cristallizzarsi dei miti identitari degli anni successivi. Seguendo quest'ultima considerazione sarebbe opportuno analizzare la diffusione editoriale di queste immagini negli anni in cui furono scattate, contestualizzarle, per verificare la veridicità dell'affermazione di Goffredo Fofi nell'introduzione al catalogo di una recente mostra tenutasi a Cagliari sui fotografi Magnum nell'isola: «In Sardegna il passato era dentro il presente, e della propria identità e separatezza non c'era da soffrire o da vergognarsi, altro le condizioni sociali, altro la cultura»³⁵⁸.

Quanto le condizioni sociali e la cultura locale portassero sofferenza e vergogna, come sembra sottintendere Fofi, può essere parzialmente verificato proprio con riferimento alle immagini pubblicate, perché esse impattavano sulla cultura di massa, mentre una foto tenuta in un cassetto dice molto sull'autore e sul rapporto fra fotografo e soggetto ma quasi niente sulla creazione dell'immagine pubblica di un popolo culturalmente non pienamente emancipato che, talvolta, è caduto nella facile omologazione di identità e separatezza con condizioni sociali e cultura,

³⁵⁸ Cfr. GOFFREDO FOFI, *Fotografi Magnum in Sardegna*, in *I grandi reporter*, cit., pag. 7.

generando atteggiamenti di autodisprezzo o di resistenza. La percezione del sé e la creazione di un'immagine pubblica (anche fotografica), dovrebbero passare invece attraverso la considerazione della relazione fra la fotografia stessa, il rappresentato e il mondo. In particolare, come affermato da Birgit Wagner, studiosa di romanistica dell'Università di Vienna, ragionando sull'identità sarda si potrebbero seguire le opposizioni binarie di Foucault metropoli-colonia e civilizzazione-barbarie³⁵⁹ o, se si volesse ricorrere ad un linguaggio meno radicale, il dualismo centro-periferia. Qualunque sia la scelta terminologica, rimane la problematicità della realtà di base, avvertita come un altrove quasi coloniale: «[...] la situazione sarda non è certo comparabile con quella del Messico spagnolo o dell'Algeria francese: manca quella che si potrebbe definire l'alterità "assoluta" sentita con terrore e fascino. Comunque, la differenza etnica e quella religiosa si percepiscono, anche se con sfumature. Al momento del loro sbarco gli spagnoli sanno per certo di incontrare una popolazione cristiana: ma non nel senso che la chiesa spagnola fortemente legata alla corona vorrebbe imporre. La Sardegna, come il mezzogiorno continentale, fa parte delle "Indie di laggiù"[...]»³⁶⁰.

Questa peculiarità della Sardegna è un elemento ben presente nelle foto destinate alla pubblicazione ma è spesso anche un tema delle foto «rimaste nel cassetto» di cui si parlava in opposizione a queste ultime. Benché le foto «rimaste nel cassetto» manchino del decisivo passaggio della diffusione dell'immagine nella società e quindi difettano in qualche

³⁵⁹ Cfr. BIRGIT WAGNER, *La questione sarda. La sfida dell'alterità* in GIOVANNI LEGHISSA (a cura di), *Il postcoloniale in Italia*, numero 349/2011 della rivista trimestrale di filosofia «Aut Aut», *Il Saggiatore*, Milano, p. 11-32, in particolare, per questo aspetto, p. 14.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 15.

modo della «relazione fra rappresentato e mondo», alcune di esse mantengono una significatività intrinseca, specialmente nel caso in cui l'autore abbia una dimensione pubblica riconosciuta che ha contribuito per altre vie alla maturazione di un'autocoscienza collettiva. Si tratta sicuramente di casi rari e di poche figure particolarmente significative, fra le quali, per la storia della Sardegna, è d'obbligo annoverare Andreas Fridolin Weis Bentzon, illustre studioso e fotografo d'occasione a supporto del proprio lavoro, fotoamatore d'eccezione per le importanti relazioni umane intessute nelle sue lunghe permanenze nell'isola.

La figura di Bentzon è senz'altro eterogenea rispetto a quelle fino a qui descritte: egli può essere senz'altro definito un etnomusicologo-antropologo ma non un fotografo professionista. Lo studioso, nato a Copenaghen nel 1936, si recò per la prima volta in Sardegna nel 1952, durante un periodo di vacanza. Da quel momento vi fece ritorno varie volte, con una sua precedente fidanzata e successivamente con la moglie Ruth. Andreas finanziò la permanenza in Sardegna nei modi più disparati, anche lavorando per il piccolo circo itinerante Zanfretta, famosissimo nell'isola.

Nel 1957-58 ebbe finalmente un finanziamento dall'Università di Copenaghen, che gli consentì di dedicarsi in maniera approfondita allo studio delle *launeddas*. Sulla sua motocicletta *Nimbus*, Bentzon viaggiò in lungo e in largo per l'isola, dopo aver sostituito il *sidecar* con un capiente cassone in legno, che poté sovraccaricare di materiale etnografico raccolto lungo il viaggio (maschere, attrezzatura per audiovisivi etc.)³⁶¹. All'occorrenza il cassone servì anche agli amici

³⁶¹ DANTE OLIANAS, *Presentazione dell'editore, ovvero: prodromi e successivi sviluppi culturali tra la penisola dello Jutland e l'isola di Sardegna* in AA.VV. *Nimbus, la Sardegna nelle fotografie di Andreas Fridolin Weis Bentzon*, Iscandula, Cagliari, 2007, p. 9-10.

incontrati lungo la via per il trasporto di materiale agricolo e persone che ne avevano bisogno. Con premesse di questo tipo è chiaro che il genere di viaggio impostato dall'antropologo danese lo avrebbe completamente immerso nell'oggetto della sua ricerca.

Le immagini scattate furono catturate con una *rolleicord* (formato 6x6) fra il 1957 e il 1969, due anni prima della prematura morte di Bentzon nel 1971. Solo una piccola parte di quel materiale fotografico fu pubblicata e la più significativa opera stampata mentre Bentzon era in vita, un trattato in due volumi sulle *launeddas*, fu corredata da poche immagini rispetto alle centinaia presenti nell'archivio dell'autore³⁶², date di frequente alle stampe con anni di ritardo rispetto ai viaggi durante i quali furono acquisite. Non si può sapere che cosa Bentzon avrebbe fatto del materiale audiovisivo e fotografico raccolto se fosse rimasto in vita e avesse proseguito i suoi studi, si sa tuttavia che la sua memoria fotografica è stata conservata, in Sardegna, in parte dall'associazione Iscandula³⁶³, che ha fatto giungere materiale appositamente dalla

³⁶² Cfr. Per dare un'idea della quantità del materiale acquisito, l'archivio Bentzon custodito presso l'ISRE di Nuoro contiene 468 immagini, relative solamente agli anni 1965-1967-1969. Di quelle acquisite alla fine degli anni 70 furono pubblicate in *Nimbus*, cit, nel 2007. Le immagini complessivamente presenti nelle pubblicazioni curate dall'autore in proposito ANDREAS FRIDOLIN WEIS BENTZON, *Et sardisk folkenmusikinstrument* (uno strumento della musica popolare sarda), Budstikken, Copenhagen, Museo Nazionale di Danimarca, 1959 p. 41-59.

A.F.W. BENTZON, "Is Launeddas", traduzione di Maria Giacobbe in «Ichnusa». Rivista della Sardegna. Sassari, Gallizzi, n. 45, 1961.

A.F.W. BENTZON *Launeddas-Et sardisk folkenmusikinstrument* (uno strumento della musica popolare sarda), Copenhagen, «Dansk Musiktidskrift», n.3, maggio 1961, pagg. 97-105.

A.F.W. BENTZON *Enkernes og banditernes fest-En karneval paa Sardinien* (La festa delle vedove e dei banditi-un carnevale in Sardegna), Jordens folk, «Etnografisk Revy», 3° annata, n. 1, 1967 p. 25-27.

ANDREAS FRIDOLIN WEIS BENTZON, *The launeddas, a sardinian folk-music instrument*, Copenhagen, Akademisk Forlag, 1969, 2 voll. (esiste anche la traduzione italiana).

³⁶³ Cfr. D. OLIANAS, *Presentazione dell'editore, ovvero: prodromi e successivi sviluppi culturali tra la penisola dello Jutland*, cit.

Danimarca, e in gran parte nell'archivio dell'Istituto Superiore Etnografico sardo, che custodisce soprattutto gli scatti del periodo in cui l'antropologo stava studiando il paese di Nule. Altro materiale è visibile al Museo Nazionale di Danimarca, che aveva incaricato l'antropologo di raccogliere materiale per suo conto, il quale aveva fatto nascere così, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, un'interessante connessione culturale fra il popolo sardo e quello danese.

Il cassetto in cui per tanti anni rimasero le immagini di Bentzon in attesa di pubblicazione assume in questo caso la forma di uno stanzino dell'università, come testimonia l'ex direttore dell'ISRE Paolo Piquereddu: «Questo materiale era in uno sgabuzzino dell'Università di Copenhagen, in cui tenevano le scope e i detersivi. Siccome il direttore dell'Istituto di antropologia conosceva la scrittrice nuorese Maria Giacobbe che vive là, l'ISRE ha dato un incarico alla scrittrice, la quale si è occupata di inventariare quanto raccolto da Bentzon e farlo arrivare al nostro archivio di Nuoro all'inizio dell'estate del 1980»³⁶⁴.

Nonostante il fatto che Bentzon non fosse un fotografo, i rullini da lui impressionati (da lui e da sua moglie Ruth, ad essere più onesti), se pubblicati, avrebbero potuto restituire alla cultura della sua epoca una interessante immagine dell'isola fuori dagli schemi classici dell'inchiesta giornalistica o del reportage turistico. Una visione dall'interno, con pochi soggetti in posa e molta vita quotidiana, come rilevato da Uliano Lucas e Tatiana Agliani: «Il fatto è che Bentzon è divenuto parte del mondo che ritrae, è riuscito, con la sua conoscenza della realtà oggetto dei suoi studi, la padronanza della lingua, della musica, l'attenzione alle dinamiche della comunità, anche con le bevute all'osteria, le ubriacature,

³⁶⁴ Cfr. intervista citata a Paolo Piquereddu, minuto 25 e seguenti.

le prove di forza nelle fumate del sigaro toscano, a conquistarsi la piena fiducia dei suoi interlocutori». ³⁶⁵ Un esempio di tale convivialità è una delle immagini pubblicate nel secondo volume della monografia sulle *launeddas*. Il tema è specialistico, legato alla musica, ma lo scatto, pur rappresentando dei ballerini di *ballu tundu*, non è una semplice immagine documentaria ³⁶⁶: le persone sorridono al fotografo, che pare essere loro amico, e sono colte in un momento di tradizione viva, non folcloristica. Non si tratta infatti della rappresentazione musealizzata del ballo ad uso del fotografo, magari sul palco e nel vestito tradizionale ricostruito dal locale gruppo *folk*, ma di persone ritratte in piazza nell'attualizzare una tradizione facente parte della vita quotidiana, il ballo nei giorni di festa. Un altro esempio interessante è una foto pubblicata con un articolo sul carnevale di Ottana (Bentzon in questo caso collabora con una rivista ed è autore di immagini e testo) ³⁶⁷. Si tratta di una scena che colpisce per spontaneità. Nella foto, le persone mascherate da *boes* e *merdules*, fra cui fa capolino un asinello, si volgono verso Andreas e più che essere intente in una solenne cerimonia pubblica, come capita oggi nelle sempre più frequenti immagini del carnevale sardo talvolta ritualizzato a uso turistico (anche fuori stagione), pare che si stiano spostando da un luogo all'altro e la presenza del fotografo giunga inaspettata mentre camminano vicinissime le une alle altre. Questa è la forza delle immagini

³⁶⁵ ULIANO LUCAS E TATIANA AGLIANI, *Una tradizione in movimento: la questione meridionale e la Sardegna nelle fotografie di Andreas Fridolin Weis Bentzon in Nimbus*, cit, p. 49.

³⁶⁶ Immagine 60, tratta da A.F.W. BENTZON, *The launeddas, a sardinian folk-music*, cit., vol. II pag. 158.

³⁶⁷ Cfr. immagine 61 tratta da ANDREAS FRIDOLIN WEIS BENTZON, *Enkernes og banditernes fest* in «Jordens Folk», *Masker og fastelavn*, *Etnografisk Revy* (Gente della terra, Maschere e Carnevale, Rivista etnografica, 1967, n1, pp.25-27, Gjellerup Publishers, Copenhagen, editore Christian Ejlers.

di Andreas Fridolin Bentzon, non definibile «fotografo» ma capace, per citare ancora Uliano Lucas e Tatiana Agliani, di registrare immagini il cui valore è «nella disposizione intellettuale del loro giovane autore, nella sua sensibilità culturale e umana, nella capacità di vedere, o meglio di guardare, di questo etnografo, che coglie in pochi scatti gli elementi costitutivi, i tratti identitari della comunità»³⁶⁸.

Per chiudere questa breve rassegna di autori, appare opportuno nominare un altro non-fotografo: Carlo Levi che, viaggiatore come pubblicista e scrittore, pittore per passione, portava di frequente con sé nei suoi viaggi la macchina fotografica. Levi si avvaleva, per i suoi articoli e pubblicazioni, dei servizi di numerosi professionisti, di cui i più famosi furono Federico Patellani e János Reissman. In alcuni rari casi invece, le fotografie che faceva da sé venivano pubblicate accanto ai testi da lui scritti: questo accadde per esempio per uno dei tre articoli sulla Sardegna usciti nel 1952 in l'«Illustrazione italiana». Il pezzo, intitolato *Solitudine e pastori*³⁶⁹, è un diario di viaggio nella Sardegna del sud con partenza da Cagliari e ritorno: Barumini, Nora, Capoterra, il Sulcis e l'iglesiente. Curiosamente, i luoghi delle fotografie e il titolo sono completamente slegati dal testo: delle sette immagini allegate all'articolo, quattro sono scattate ad Orune, una a Cagliari e di due non è indicato il luogo di ripresa. Le foto, la cui buona composizione evidenzia le competenze da pittore del fotografo, come quelle di Bentzon sono apprezzabili per la spontaneità ma, contrariamente a quelle del danese, sono caratterizzate dalla volontà di calare il lettore in un sogno narrativo sospeso nel tempo

³⁶⁸ U. LUCAS E T. AGLIANI, *Una tradizione in movimento*, cit, p. 39.

³⁶⁹ CARLO LEVI, *Solitudine e pastori* in «L'illustrazione italiana», anno 79, n.7, 07-1952, pp. 52-55. Tutti i virgolettati successivi di questo brano su Levi sono tratti dall'articolo citato e dalle sue didascalie.

in cui la ricerca dell'arcaico e l'anticonvenzionale sono i sentimenti prevalenti in un percorso giudicante di scoperta individuale, in cui traspare la differenza di *status* fra il giornalista-osservatore e le persone incontrate durante il viaggio. Mentre Bentzon si immergeva nella realtà analizzata, Levi sembra osservarla da esterno che vive nel viaggio il sogno dell'inconsueto e del pittoresco. Le fotografie completano il testo di un articolo in cui i forni «sembrano case di formiche», le donne sono «bellissime e selvatiche», i fichi d'India «bianco-azzurri» e Carbonia è «un'isola di vita moderna in quel mondo preistorico», anche se poi di essa il ricordo più significativo è la «feroce astrattezza». Le didascalie, brevissime, mantengono lo stile del testo e sono esplicative di foto a cui aggiungono un tocco di esotismo e originalità curiosa e vagamente orientalista. Così, la prima immagine è quella, emblematica, dei soliti anziani pastori in orbace e abito tradizionale³⁷⁰: non si scelgono tuttavia due abitanti delle zone descritte ma si prendono come figure rappresentative due vecchi di Orune che, dice la didascalia, «in tutta la loro vita non hanno mai dormito in un letto». La dimensione della scoperta dello straordinario a cui il lettore accede attraverso lo sguardo dello scrittore-fotografo passa quindi per altre immagini: una capanna di pastori, una bambina vestita in abito da frate per grazia ricevuta, scritte minacciose contro lo spostamento del medico condotto in una imprecisata località dell'interno (ancora una volta altri luoghi rispetto a quelli di cui si parla nell'articolo) e raggiunge il proprio vertice nell'inquadratura della diversità più estrema, del soggetto contemporaneamente povero, sardo, e *freak*, in una viuzza di Orune

³⁷⁰ Immagine 62 tratta da C. LEVI, *Solitudine*, cit., p. 54

dove «due fratelli microcefali sono guardati dai bambini normali con un misto di meraviglia, di ammirazione e compassione»³⁷¹.

Questo sguardo fotografico con cui Levi offre al pubblico una delle incarnazioni del suo essere intellettuale di sinistra richiama alla memoria il giudizio in quegli anni espresso da Ennio Flaiano, che lo aveva causticamente definito «narxcisista»³⁷². Le sue immagini non mancano di partecipazione umana, ma sembrano autoalimentare un mito dove l'identità è peculiarità curiosa di un mondo arcaico e strano in cui l'intellettuale vaga non alla ricerca della documentazione della realtà ai fini della comprensione e della soluzione di problemi ma semplicemente con la volontà dell'immersione esperienziale in una narrazione dell'inconsueto, che consenta alla propria coscienza di fare da filtro alla riedizione di sogni già vissuti.

La carrellata di autori appena presentata può dare un'idea di quanti professionisti della fotografia dedicarono attenzione alla Sardegna negli anni immediatamente precedenti al boom economico italiano e al Piano di Rinascita sardo. Certamente il numero è parziale ma consente di riflettere sul fatto che l'elaborazione dell'immagine fotografica della Sardegna, fortemente spendibile nel mercato editoriale, abbia valorizzato, e in qualche modo anticipato, le tematiche delle cronache e del turismo nell'isola negli anni successivi.

L'opera dei noti professionisti qui citati trovò spazi editoriali più ampi in intere pubblicazioni monografiche dedicate alla Sardegna, accanto alle immagini di autori sardi meno conosciuti, che contribuirono anch'essi, negli stessi anni, a dare ai potenziali visitatori una visione compiuta

³⁷¹ Immagine 63, tratta da *ibidem*, p. 52.

³⁷² Cfr. ENNIO FLAIANO, *Diario degli errori*, Milano, Adelphi, 2002, p. 21 : «Alberto Moravia, Renato Guttuso, Carlo Levi: tre casi di narxcisismo».

dell'isola, strutturando al contempo nuovi percorsi identitari ricchi di ricadute in campo culturale e politico.



Immagine 52



Immagine 53



Immagine 54

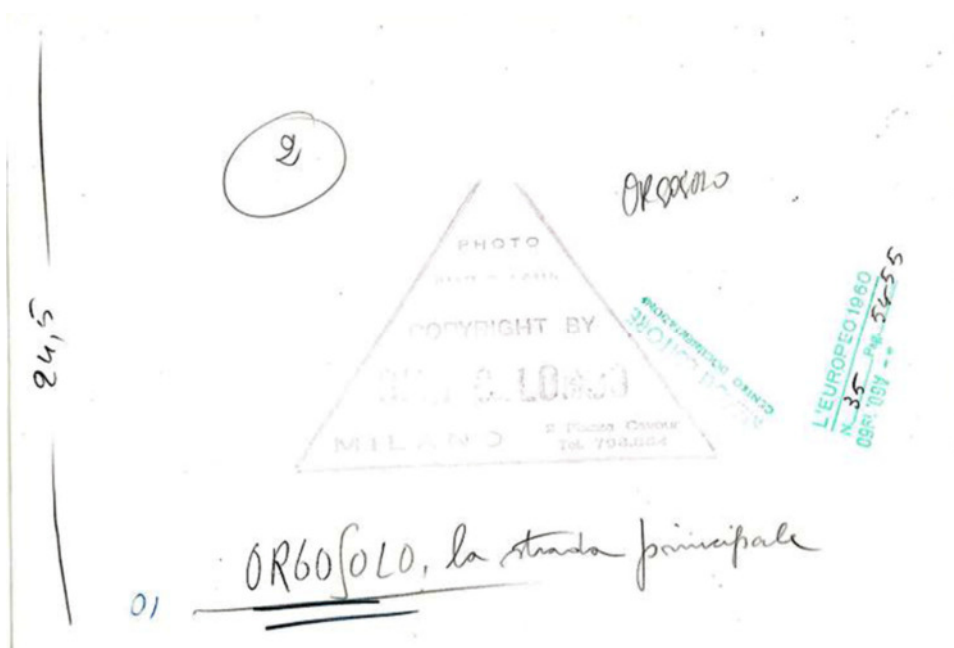


Immagine 55

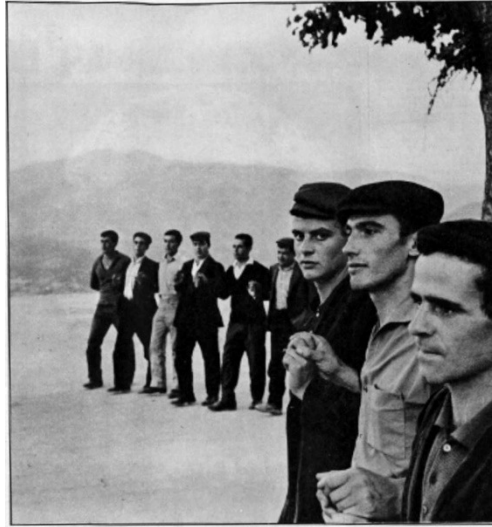
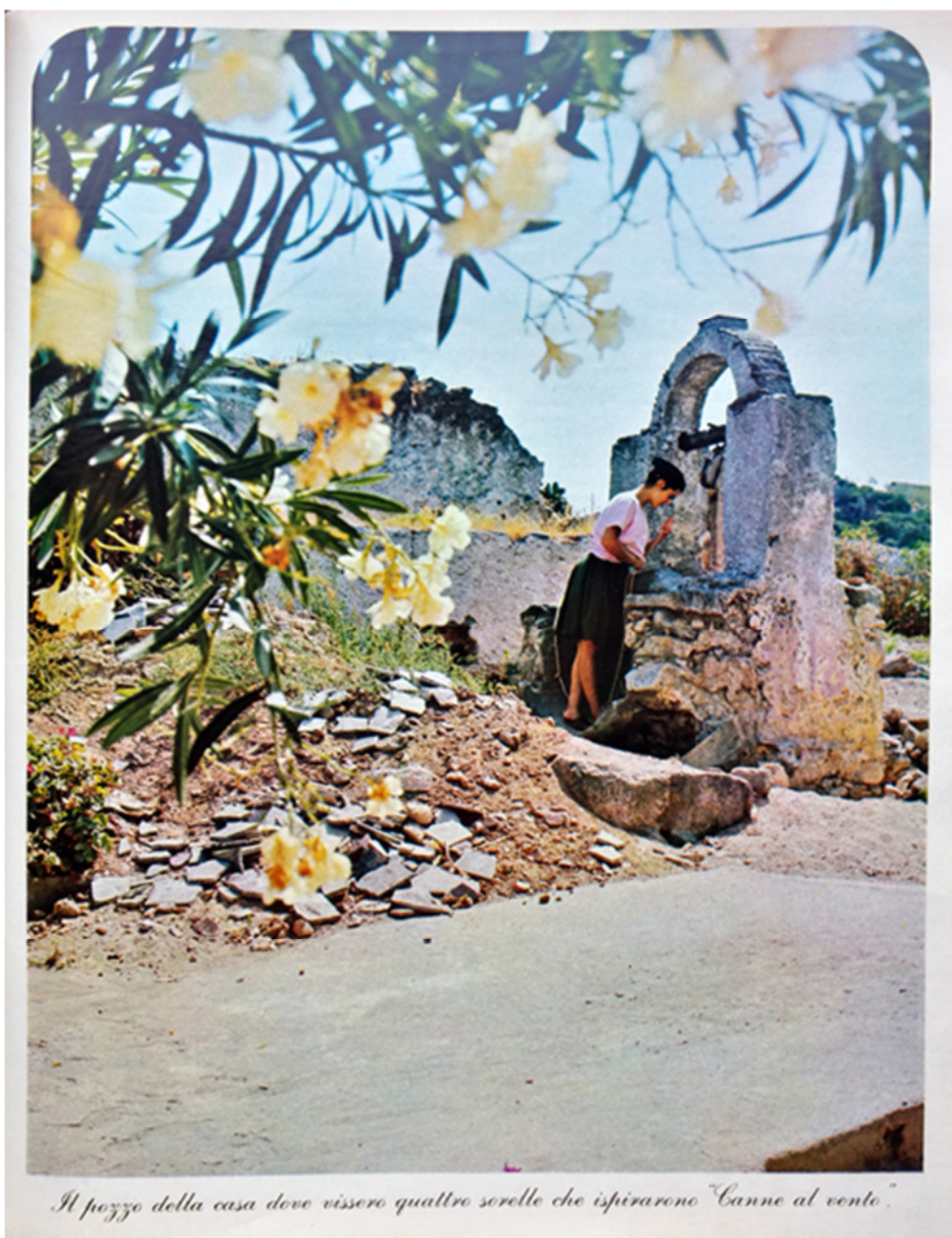


Immagine 56



Una chiesa bianca, donne avvolte nello scialle nero: tutto è rimasto come allora.

Immagine 57



Il pozzo della casa dove vissero quattro sorelle che ispirarono "Canne al vento".

Immagine 58



Immagine 59



Immagine 60



Immagine 61



Immagine 62



Immagine 63

II. MONOGRAFIE SULLA SARDEGNA

Il grande pubblico degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta veniva a conoscenza delle peculiarità della Sardegna non solo tramite i reportage pubblicati su giornali e guide ma anche attraverso monografie più o meno approfondite che si proponevano di fornire rappresentazioni organiche. L'isola affrontava anche mediante questi testi un percorso di rimodulazione della propria identità con il concorso di punti di vista esterni e interni.

Le fonti di informazione che proponevano un punto di vista esterno, come le riviste e alcune guide turistiche, per limitarci a tipologie qui analizzate, rappresentavano la Sardegna come territorio appetibile per il nuovo turismo sempre più alla portata delle classi medie, e, in situazioni più limitate, qualificavano l'isola recentemente bonificata come terra buona per fruttuosi investimenti economici. Da un punto di vista interno, invece, il concorso degli intellettuali sardi a tali operazioni culturali sfociava in percorsi tormentati, talvolta laceranti, in cui essi proiettavano nei media il proprio microcosmo, per il consumo interno e ad uso di realtà esterne (l'informazione di massa, le istituzioni sovralocali, l'opinione pubblica italiana ed europea), con cui dovevano confrontarsi ma che potevano essere talvolta avvertite come respingenti, perché difficilmente in grado di capire nel profondo la realtà isolana. Parlando di questi intellettuali della Sardegna autonomistica, non a caso Leandro Muoni evoca un modello d'identità regionale oscillante, che «appariva necessariamente nelle vesti di un compromesso tra i simboli della regalità perduta e quelli della povertà vendicata: tra le icone rappresentative del buongoverno (in quanto autogoverno) e le immagini dimostrative della protesta sociale

(che nei periodi di crisi si inaspriva come minaccia o vessillo di reazione separatistica e indipendentistica). Ma la figura più aderente avrebbe potuto essere quella di un pendolo: oscillante fra integrazione e isolamento»³⁷³. Manlio Brigaglia, che della categoria è stato illustre e autorevole rappresentante, leggeva il percorso di quegli intellettuali alla luce del complicato rapporto con il passato isolano (materia ineludibile di costruzione identitaria, per assimilazione, negazione o ripensamento) e diceva che essi erano divisi fra «chi a quel passato, quale che fosse, non voleva rinunciare e chi [...] pensava che il rinnovamento della Sardegna doveva passare attraverso il “seppellimento” totale della cultura isolana tradizionale nel mare più profondo»³⁷⁴. Luciano Marrocu ci ricorda inoltre che «raccontare la Sardegna ai continentali» fosse uno degli obiettivi della rivista «Ichnusa», «un obiettivo, almeno dalla seconda metà dell'Ottocento, spessissimo presente agli intellettuali sardi»³⁷⁵. Nel clima dell'incipiente seconda metà del XX secolo, l'obiettivo ricorrente di cui parla Marrocu, era caratterizzato dal modello del “pendolo” di cui diceva Muoni e dalla lotta fra modernità e tradizione di cui parlava Brigaglia, nell'avvertimento di una coscienza di sé messa in pericolo da strumenti meno diretti e più raffinati rispetto alle politiche accentratrici sabaude e fasciste. In questa situazione particolare maturavano opere che usavano la fotografia come elemento centrale di comunicazione: fra le altre, rappresentative della situazione descritta sono certamente le opere di Marcello Serra che si analizzeranno in questo capitolo e la già citata

³⁷³ L. Muoni, *Un ritratto culturale della Sardegna Autonomistica* in A. ACCARDO P. MAURANDI L. MUONI, *L'isola della Rinascita*, cit., p. 200.

³⁷⁴ MANLIO BRIGAGLIA, *L'identità ritrovata* in LUCIANO MARROCU MANLIO BRIGAGLIA, *La perdita del Regno*, Roma, Editori Riuniti, 1995, p. 174-175.

³⁷⁵ Cfr. LUCIANO MARROCU, *Intellettuali in Sardegna. Idee e modelli culturali della sardità* in L. MARROCU, F. BACHIS, V. DEPLANO (a cura di), *La Sardegna*, cit., p. 629.

Sardegna, una civiltà di pietra di Pinna, Dessì e Pigliaru, nella cui introduzione Giuseppe Dessì si rivolge al «frettoloso turista» invitandolo a «lasciare da parte le guide e i volantini reclamistici», per porgere infine al lettore il proprio personale conflitto interiore: «Non so più nemmeno se il mio sia amore, oppure fastidio, rabbia d'essere nato lì, di essere legato, di rimanere legato per tutta la vita a una terra tanto vecchia e tanto lontana dal mondo nel quale vivo»³⁷⁶.

Nell'Italia che si avvicinava al *boom* economico, l'identità dei sardi, la fatica di essere sardi palesata da Dessì e (talora) la "vergogna" di essere sardi (a cui alludeva Fofi nel saggio citato sopra e di cui in termini diversi hanno parlato Raffaello Marchi³⁷⁷ e Placido Cherchi³⁷⁸) potevano incappare in un desiderio laterale di omologazione, facendo leva su quelle che Cherchi chiama «le potenti complicità che il dominio della merceologia capitalistica ha offerto agli strumenti egemonici del potere statale»³⁷⁹. Anche il mercato editoriale, seppur talvolta animato dalle più genuine intenzioni di divulgazione culturale, doveva fare i conti con questa «merceologia» e il desiderio d'omologazione poteva essere anche adesione spontanea ai valori della società dei consumi, il cui potere straniante era tanto più forte quanto più erano deboli gli strumenti locali di attualizzazione (della propria identità tradizionale) e di ricollocazione (della propria economia, delle proprie istituzioni) in un mondo contemporaneo che mutava velocemente.

³⁷⁶ GIUSEPPE DESSÌ, *Prefazione*, in F. PINNA, *Sardegna una civiltà di pietra*, cit., p. VII.

³⁷⁷ RAFFAELLO MARCHI, saggio introduttivo *Dialecto e cultura* in ANTONIO MURA, *Poesia e Dialecto*, Nuoro, Edizioni Barbaricine, 1971.

³⁷⁸ PLACIDO CHERCHI, *Per un'identità critica*, Cagliari, Arkadia, 2013, pp.50-82.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 52.

Le fotografie della Sardegna inserite in queste pubblicazioni, con il loro impatto, diventavano uno degli aspetti dell'interessante snodo di un percorso storico-culturale che, alla ricerca di una visione complessiva dell'isola, interrogava il tema identitario nel suo confrontarsi con le culture d'oltremare.

2.1. Sardegna quasi un continente

Uno degli intellettuali sardi più attivi nella promozione dell'isola fra gli anni Cinquanta e Sessanta fu Marcello Serra.

Nato a Lanusei, scrittore, giornalista e docente, Serra legò la propria fama a un libro pubblicato in tre diverse edizioni dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, il cui titolo è diventato fonte di discussione, titolo di documentari e *slogan* turistico: *Sardegna, quasi un continente*. Il testo, la cui prima edizione è del 1958, proponeva una visione complessiva dell'isola nella sua varietà e voleva proporre al pubblico una presentazione approfondita delle bellezze isolane.

Lo scrittore in persona ci spiega, nell'introduzione all'edizione che celebra i trent'anni dall'uscita del libro, chi fosse questo pubblico a cui pensava di rivolgersi: «Ci eravamo fatti persuasi che solo distruggendo quel suo cupo e tetto isolamento, che aveva escluso praticamente l'isola dalla storia attiva per secoli, si poteva esorcizzare fino a disperderla quella sua antica storia così maligna. A dire il vero, quel proposito di descrivere e studiare sempre più a fondo la nostra terra per propagarne al massimo la conoscenza dentro e fuori con tutti i mezzi, venne condiviso agli inizi da una schiera ancora sparuta di scrittori, di ricercatori, di giornalisti. Tra essi ci sia lecito ricordare proprio l'autore del presente volume [...]».³⁸⁰

Si tratta quindi di una duplice operazione comunicativa: ci si rivolgeva da un lato a lettori sardi, dall'altro si tentava di valorizzare l'isola mettendola in comunicazione con i viaggiatori non sardi, che dovevano essere edotti

³⁸⁰ MARCELLO SERRA, *Trent'anni dopo* in CHIARA SAMUGHEO MARCELLO SERRA, *Sardegna quasi un continente 30 anni dopo*, Cagliari, Maga, 1989.

sulle potenzialità della Sardegna da un profondo conoscitore locale della stessa, con lo scopo di dissipare l'alone di mistero e di ignoranza da cui, secondo Serra, l'isola era avvolta.

Mal d'Africa

Prima che il ponderoso tomo di *Sardegna quasi un continente* venisse alla luce, lo scrittore si dedicò alla stesura di testi più agili, dai quali il complesso volume attinse informazioni, intenti e suggestioni.

Com'è quasi naturale in base ai presupposti enunciati, questi testi più sintetici devono essere presi in considerazione perché utili a comprendere il percorso affrontato da Serra prima di avere l'occasione di proporre al pubblico la visione compiuta e più approfondita del suo testo più noto. Una di queste opere minori, con la veste editoriale di un itinerario di viaggio, è nella sostanza assimilabile a una completa guida turistica di carattere storico-geografico e può essere considerata una versione ridotta del volume citato. Uscita nel 1955 (e ristampata in maniera parzialmente differente nel 1963), essa ha il titolo evocativo e vagamente esotico di «Mal di Sardegna»³⁸¹.

Serra, nell'introduzione al testo, menziona esplicitamente lo straniero come interlocutore privilegiato: un «visitatore perplesso», «sollecitato a proporsi un numero infinito di quesiti, che esigono le relative risposte»³⁸². Nel decennio 1951/1961 l'incremento dei visitatori per le strutture

³⁸¹ MARCELLO SERRA, *Mal di Sardegna, itinerari turistici*, Firenze, Vallecchi, 1955.

³⁸² *Ibidem*, p. 6.

alberghiere sarde fu del 141 % negli arrivi e del 200 % nelle presenze³⁸³, Marcello Serra aveva dunque buon gioco a cercare lettori in una domanda turistica in crescita. La sua operazione culturale funzionava perché, accanto ai sardi che riscoprivano il proprio territorio anche grazie all'ingresso di storia e lingua sarde all'Università³⁸⁴, esisteva un pubblico esterno considerevole che rendeva sostenibili operazioni editoriali come la stampa di guide dedicate all'isola.

La descrizione delle bellezze della Sardegna non poteva fare a meno di avvalersi un opportuno apparato iconografico. Nella prima edizione di *Mal di Sardegna* esso consta di 48 fotografie in bianco e nero accompagnate dall'immane carta geografica pieghevole. I colori sono riservati alla copertina e alla quarta di copertina, che raffigurano donne in abito tradizionale in un contesto non ben caratterizzato: il cielo azzurro fa da sfondo ai sorrisi e all'abbigliamento colorato di due donne di Desulo e metà pagina è occupata dal titolo del libro. La Sardegna rappresentata è vestita a festa e le sue donne sono impiegate come simbolo³⁸⁵. Prendendo in prestito le categorie di Jakobson³⁸⁶, la funzione comunicativa prevalente è poetica: ciò che conta è il simbolo che le due figure femminili incarnano, l'immagine di una Sardegna bella e accattivante. Si tratta di un simbolo semplice, non importa contestualizzare l'immagine nella situazione al fine di documentare la realtà.

³⁸³ Cfr. ANGELO DETRAGIACHE (a cura di), *Sardegna, monografie regionali per la programmazione economica*, Varese, Giuffrè, 1966, p.107.

³⁸⁴ Cfr. L. MARROCU, *Intellettuali*, cit., pp. 628-631.

³⁸⁵ Immagine 63, riproduzione della copertina di M. Serra, *Mal di Sardegna*, cit. , 1955.

³⁸⁶ ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966.

Nell'interno le immagini subiscono un trattamento diverso: più orientate all'informazione, in bianco e nero, hanno posizione autonoma rispetto al testo scritto, con il quale mantengono solo un labile legame "geografico" (foto del nord Sardegna sono inserite negli itinerari turistici del nord Sardegna ad esempio, ma senza riferimenti puntuali alle località di cui si parla nelle pagine adiacenti). Significative in tal senso le brevi didascalie: qualora la foto sia pubblicata a piena pagina, la didascalia occupa alcune righe nella pagina posteriore, qualora invece sia di formato più piccolo, occupa poche righe sotto il margine inferiore dell'immagine. Il contenuto delle didascalie è brevemente informativo: talvolta esso contiene una indicazione di luogo e sempre una sintetica spiegazione di ciò che è rappresentato.

Suddividendo convenzionalmente la Sardegna rappresentata nei territori delle otto province riconosciute dalla Regione fino al 2016³⁸⁷ si può notare che la maggioranza relativa delle fotografie non abbia indicazioni precise di luogo: si comprende come, vista la sproporzione fra immagine e testo (trentotto immagini su circa quattrocento pagine), si punti in questi casi all'immagine prototipica e generalizzante (la «massaia operosa», il «fico d'india tipico delle campagne sarde», la «bonifica del Tirso»³⁸⁸). Quando l'indicazione del luogo è più precisa, invece, è facile rilevare come, nonostante la maggioranza delle fotografie ritraggano il sud dell'isola, anche il nuorese e la provincia di Sassari abbiano buona

³⁸⁷ Cfr. Grafico 7-Mal di Sardegna 1955. Per questo e per i grafici successivi in cui si è resa necessaria una suddivisione territoriale dell'isola, si è scelto convenzionalmente di utilizzare le otto province sarde in vigore nel periodo 2001-2016: Carbonia-Iglesias, Villacidro-Sanluri, Cagliari, Ogliastra, Oristano, Olbia-Tempio, Sassari. Si è ritenuto che esse costituissero l'unità amministrativa che ripartiva meglio lo spazio isolano rispetto alle soluzioni precedenti e successive.

³⁸⁸ M. SERRA, *Mal di Sardegna*, cit., 1955, rispettivamente pp. 75-141-253.

rappresentanza. Dall'analisi contenutistica degli scatti, è chiaro che Serra non voleva proporre il concetto di turismo di massa "sole e mare" che si sarebbe affermato negli anni successivi. Non a caso la provincia di Olbia-Tempio non è rappresentata fra le immagini. Ancora lontana la realizzazione del progetto dell'Aga Khan, negli anni Cinquanta la Gallura e *Li Monti di Mola* non erano molto rilevanti nell'idea di turismo proposta da Serra il cui visitatore ideale era una sorta di Ulisse borghese, approdato nell'isola alla scoperta di esotismo e arcaismo, più che di spiagge assolate e mare cristallino. Il modello Costa Smeralda, non ancora esistente in Sardegna, sarebbe stato incentrato invece sulle bellezze naturalistiche e sull'estetica del «paradiso terrestre». Esso era già praticato negli anni Cinquanta, ma altrove, a Capri, in Costa Azzurra, in luoghi in cui la «concezione della natura come specchio» faceva «del turista un Narciso in vacanza»³⁸⁹: questa la definizione di Bachisio Bandinu per il turismo d'*élite* secondo il quale la visione dei luoghi si ferma alla superficie e si traduce in esercizio sterile di auto-ostentazione giustapposta all'esistente.

Nella rappresentazione fotografica proposta dalla prima edizione di *Mal di Sardegna*, l'uomo non è il protagonista di un'operazione autoreferenziale, ma c'è ampio spazio per la cultura locale, intesa tuttavia quasi unicamente nel senso di "sapere tradizionale", la cui scoperta è guidata in ambiti codificati. I luoghi in cui il visitatore si dovrebbe muovere vengono ammantati dalle patine dell'arcaico e dell'esotico, come nella foto delle coste cagliaritanee la cui didascalia dice espressamente che

³⁸⁹ BACHISIO BANDINU, *Narciso in vacanza*, Cagliari, AM&D Edizioni, 1996, p. VII, per le considerazioni sull' "Ulisse-turista" e sulla nascita della costa Smeralda, nello stesso testo cfr. pp. 23 e seguenti.

pare di trovarsi in una «plaga africana³⁹⁰». In un mondo così caratterizzato, le poche persone che compaiono indossano abiti tipici e anche nella narrazione delle didascalie si cerca di privilegiare l'arcaico (una forma di «esotico» con declinazione temporale anziché spaziale). Tuttavia tale rappresentazione mostra a volte delle incrinature, che inducono nel dubbio il lettore attento: a pag. 183 compare un contadino di Orani³⁹¹. La scelta del contadino, ad Orani, è già di per sé significativa: nel piccolo centro barbaricino, infatti, da circa trent'anni erano attive miniere di talco in cui i minatori lavoravano in condizioni difficili. Si sceglie invece, o si ha a disposizione, l'immagine più tradizionale e rassicurante di un lavoratore della terra, occupazione più antica nel paese. Fra le immagini inserite nel testo ci sono altre fotografie di attività considerate indice di modernità, ma esse sono orientate fundamentalmente alle opere di modernizzazione in campo agricolo (bonifica del Tirso, diga del Flumendosa), mentre la rappresentazione della realtà mineraria è residuale, basti pensare che non viene inserita neppure una immagine di Carbonia, in quegli anni terzo centro urbano della Sardegna per abitanti. Il contadino di Orani, come la maggior parte delle persone ritratte nel libro, indossa il vestito tipico: *sa barrita, is cambalis*. La didascalia puntualizza che è rappresentato con il suo «carro arcaico». Nell'introduzione Serra aveva fornito una definizione di tale carro come esempio dell' «ambiguo moto della vita isolana, che mentre si attarda, nella riviera del Tirso, col carro dalle ruote piene, che ripetono fedelmente l'arcaico modello romano, a pochi passi esaspera invece la corsa

³⁹⁰ Immagine 66 tratta da M. SERRA, *Mal di Sardegna*, 1955, cit., p. 49.

³⁹¹ Immagine 67 tratta da *ibidem*, p. 182.

aggressiva delle turbine, alimentate da quello stesso fiume».³⁹² Suscita stupore il notare che il carro «romano» di cui parlava Serra nell'introduzione, benché diffuso all'epoca, come testimoniato da scritti e fotografie, non è quello del contadino di Orani, invece dotato di "moderne" ruote a raggi, come quelli in uso nell'Italia meridionale e in molti altri luoghi del Mediterraneo in cui ancora non si era diffusa l'agricoltura meccanizzata. La didascalia di Serra sembra elaborata da un autore profondamente convinto della rappresentazione classica della Sardegna come terra di laceranti discrepanze fra moderno e arcaico, in cui accanto all'attuale o futuribile esiste l'arcaismo millenario, tanto da sentire la necessità di classificare fra gli "arcaici" un carro che non lo è più degli altri visibili in tutti paesi che si affacciavano sul Mediterraneo.

Si perpetua così il contrasto già citato fra il «carro dalle ruote piene» e la «corsa aggressiva delle turbine» che genera nell'autore, e nel lettore, una sorta di curiosa dissonanza cognitiva, il meccanismo secondo il quale per lo psicologo sociale Leon Festinger, di fronte a un contrasto fra un sistema di rappresentazioni assodate e una realtà in contraddizione con esse, il soggetto elabora una propria visione della realtà che riporti il sistema a coerenza riducendo il proprio disagio cognitivo³⁹³. In altre parole, qui, il meccanismo secondo il quale, nella didascalia, un carro con le ruote a raggi diventa "arcaico" come un carro a ruote piene.

Nell'edizione successiva di *Mal di Sardegna*³⁹⁴, pubblicata nel 1963, la rappresentazione fotografica dell'isola diventa più completa e, giocoforza, precisa. La prima differenza annotabile è nella rilevanza data

³⁹² M. SERRA, *Mal di Sardegna*, cit., 1955, p. 6.

³⁹³ Cfr. LEON FESTINGER, *A Theory of Cognitive Dissonance*, California, Stanford University Press, 1957 (tr. it. *Teoria della dissonanza cognitiva*, Milano, Angeli, 1973).

³⁹⁴ MARCELLO SERRA, *Mal di Sardegna, viaggio nell'isola millenaria*, Firenze, Vallecchi, 1963.

agli autori delle fotografie. Nella prima edizione, infatti, era certa solo l'attribuzione delle immagini di copertina e quarta di copertina a Moderno Bini, fotografo cagliaritano, le altre immagini erano genericamente attribuite ai sardi Tullio Sequi e Virgilio Lai (professionista che collaborò anche con Clara Gallini nelle sue ricerche sui rituali dell'argia) e all'Ente Provinciale per il Turismo, senza tuttavia che nelle didascalie venisse indicato l'autore. In questa seconda edizione tutti gli scatti, anche qui corredati da didascalia, sono firmati. Gli autori sono aumentati e non sono più unicamente autori locali come nella prima edizione, forse anche grazie al fatto che la stampa del 1963 viene dopo il successo, nel 1958, di *Sardegna quasi un continente*. Le immagini sono passate da 38 a 144 (di cui venti a colori) e fra i fornitori figurano sei enti regionali proprietari di immagini di autore imprecisato³⁹⁵ e sedici fotografi sardi, italiani e stranieri³⁹⁶. Significativo il fatto che ci siano professionisti di una certa fama, come De Biasi e Ciganovic e che al gruppo si sia aggiunta Marianne Sin-Pfältzer, da alcuni anni residente nell'isola. Rispetto all'edizione precedente, il riferimento al testo è più puntuale. Ogni fotografia pubblicata, infatti, è affiancata dal numero di pagina in cui è citato il luogo raffigurato. In questa edizione del 1963, inoltre, l'apparato iconografico più ricco consente una migliore rappresentanza dei territori della Sardegna³⁹⁷. Poche sono le fotografie che non hanno indicazione di luogo, sono inoltre sparite le didascalie generiche. La distribuzione geografica delle immagini è stavolta sbilanciata verso le province di

³⁹⁵ Ente sardo industrie turistiche, Ente Provinciale per il Turismo di Cagliari, Assessorato al Turismo, Ufficio Stampa della Regione, Soprintendenza di Cagliari.

³⁹⁶ M. Bini, G. Chiolini, J. Ciganovic, M. De Biasi, M. Del Piano, V. Lai, M. Leporati, D. Manca, Birthe Melchior, Kim Moltzer, Peluffo, M. Pes, M. Pfältzer, Scilla, T. Sequi.

³⁹⁷ Cfr. Grafico 8-Mal di Sardegna 1963.

Cagliari e Nuoro, Oristano è ben rappresentata, mentre le altre province rimangono in minoranza. L'approccio comunicativo è all'incirca lo stesso della prima edizione: compaiono molte bellezze paesaggistiche e l'uomo non è quasi mai in primo piano, fatti salvi i casi in cui indossa l'abito tradizionale. La Sardegna fotografica appare terra da esplorare e scarsamente popolata di cui il visitatore può fare un'esperienza estetica e intellettuale intensa se riesce, guidato, ad apprezzarne la varietà. È chiara l'impostazione secondo la quale le immagini, come nell'edizione precedente, promuovono un turismo che sia approfondimento culturale e immersione nelle tipicità della vita locale. La loro natura di fotografie da cartolina tuttavia fa della loro fruizione un'esperienza visiva che può portare il visitatore a una percezione folcloristica in cui gli abiti tradizionali della festa sono costume quotidiano e il luogo è un paradiso naturale pacificato.

Esplicative in tal senso sono l'immagine di copertina, raffigurante le solite bellezze locali, e una curiosa fotografia, che rappresenta una scena inconsueta ai limiti dell'artefatto, in cui giovani uomini e donne ballano, indossando i vestiti tradizionali, sulle rovine della città di Nora³⁹⁸. Quest'ultima scena sembra essere quella del *set* di un documentario turistico di cui l'autore e l'editore sono i registi. La seconda edizione di *Mal di Sardegna* non è comunque da considerare una visione compiuta delle idee, anche fotografiche, che l'opera di Serra trasmetteva a proposito dell'isola. Come già detto, pochi anni prima della seconda edizione l'autore aveva già pubblicato il molto più vasto *Sardegna quasi un continente*, l'opera enciclopedica che avrebbe marcato per i trent'anni successivi il lavoro e la notorietà dell'autore.

³⁹⁸ Immagine 67, tratta M. Serra, *Mal di Sardegna*, cit., 1963, blocco immagini fra p. 136 e 137.

Quasi un continente, quasi Tirrenide

«La Sardegna è un frammento della Tirrenide, il vasto continente naufragato in un'era lontanissima. Di quel continente l'isola serba nel suo grembo, nelle coste e nelle articolazioni i diversi accenti e i molteplici aspetti. È la reliquia, ma anche la proiezione estrema di quella grande terra, scomparsa forse durante i cataclismi del Terziario, la quale si riflette e dunque sopravvive ancora nella fisionomia mobilissima di questo suo lembo superstite. La Sardegna è dunque un continente in proporzioni ridotte, che conserva, condensate in più breve spazio, le proprietà e la varia natura della Tirrenide sommersa»³⁹⁹. Questo debole sillogismo basato su una teoria ai confini fra la paleontologia, la geologia e la leggenda è l'*incipit* fondante del lungo testo di Marcello Serra intitolato *Sardegna quasi un continente*.

È evidente che il brano non deve essere preso alla lettera: Serra scrive fornendo, accanto alle informazioni etnografiche, un lungo apparato di leggende e voci e sceglie una prosa di taglio narrativo che non disdegna l'approccio emozionale alle vicende e ai luoghi dell'isola. *Sardegna quasi un continente* può definirsi contemporaneamente una piccola enciclopedia storico-geografica dell'isola e un lungo saggio pubblicistico inframmezzato da poesie e racconti sulle abitudini dei sardi.

Benché il testo di Serra sia l'asse portante della pubblicazione, il volume deve essere considerato come una operazione editoriale più complessa di cui la stesura del testo rappresenta solo un aspetto, come sottolineano gli editori fratelli Fossataro nella breve introduzione: «[...] abbiamo concepito e realizzato quest'opera che illustra come non mai la Sardegna

³⁹⁹ MARCELLO SERRA, *Sardegna quasi un continente*, Cagliari, Editrice Sarda Fratelli Fossataro, 1958.

in tutti i suoi aspetti fisici, umani ed artistici, e che per la validità organica del testo affidato a Marcello Serra e per la eccezionale, completa e assolutamente inedita documentazione fotografica resterà come un monumento nella storia sarda e nella editoria italiana»⁴⁰⁰.

Con questa breve introduzione l'editore rivendica la propria partecipazione all'opera e si qualifica anche come coautore, conferendo alla confezione editoriale e all'ampio spazio riservato alle immagini pubblicate pari dignità rispetto al testo. Il ricchissimo apparato iconografico consta di circa ottocento fotografie, fra le quali cinquantasei a colori⁴⁰¹, realizzate da un gran numero di autori sardi, italiani ed esteri⁴⁰², o da incaricati di enti regionali. Il numero delle foto di proprietà di enti regionali⁴⁰³ e di quelle non firmate è nettamente inferiore rispetto a quelle "d'autore", denotando anche in questo caso una maggior cura nella ricerca delle fotografie. Le immagini a colori non sono suddivise per categorie. Esse sono collocate all'interno del testo di Serra e sembrano assumere sostanzialmente il compito di inframezzare la lunghissima prosa con elementi figurativi in cui il colore è usato più in funzione decorativa che documentaria. Alcune didascalie, più precise, forniscono indicazioni geografiche sui luoghi rappresentati (Cagliari, Àrdara etc.), ma la maggioranza di esse, brevi e poco esplicative, accompagnano ritratti che sembrano voler delineare dei personaggi prototipici, anche perché precedute dall'articolo determinativo: «la coppia a cavallo»,

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. II.

⁴⁰¹ Cfr. Grafico 9, *Sardegna quasi un continente* 1958.

⁴⁰² Bini, P. Boi, Branca, Chiolini-Turconi, De Biasi, Del Piano, D. Giacobbe, V. Lai, Leporati, Mastino, Moro, Perella, Pes, Pfältzer, Pizzetti, Sequi, Sulis, Wilson.

⁴⁰³ Enit, Esit, Soprintendenza Archeologica.

«l'amazzone», «il patriarca barbaricino», «il vecchio della montagna», persino «le desulesi ridono così» etc.

Un esempio esplicativo di tale approccio è l'immagine raffigurante un pastore ben curato e perfettamente sbarbato che tiene a tracolla un agnello⁴⁰⁴: la posa è vagamente solenne, ripresa dal basso verso l'altro, il corpo del soggetto in piedi girato di tre quarti verso l'obiettivo, con lo sguardo volto altrove. Ad essa si attribuisce il titolo di «il buon pastore», affermando una volta di più la volontà di richiamare a suggestioni, ricordi dell'infanzia e retoriche (classicamente cristiane, in questo caso) che portano l'osservatore in una realtà senza tempo, lontana da un approccio documentario ed analitico.

Le immagini in bianco e nero inoltre, quasi tutte firmate e dotate di didascalie più precise rispetto a quelle a colori, costituiscono un vero e proprio album fotografico nella seconda parte del libro e sono state suddivise per aree tematiche⁴⁰⁵. Queste fotografie in toni di grigio costituiscono sostanzialmente un altro libro, fotografico, che occupa completamente la seconda parte del volume. La ricchezza dell'apparato iconografico è impressionante: le circa 750 fotografie sono divise in veri e propri capitoli che illustrano aspetti che l'autore e l'editore ritengono significativi per la rappresentazione dell'isola. Un mero discorso quantitativo nei rapporti percentuali aiuta a comprendere quale immagine della Sardegna venga veicolata dalle fotografie⁴⁰⁶: la maggior parte di esse illustrano l'età antica e il periodo fino al XIX secolo («L'età dell'arte»), mentre non esiste una vera e propria sezione dedicata alle

⁴⁰⁴ Immagine 72, tratta da M. SERRA, *Sardegna quasi*, cit., inserita fra pag. 104 e pag. 105.

⁴⁰⁵ Cfr. Grafico 9.1., *Sardegna quasi un continente 1958, rapporti percentuali album fotografico b/n*.

⁴⁰⁶ Cfr. Grafico 9.1 citato.

architetture e all'arte contemporanea. Un'altra sezione intitolata «Gli aspetti moderni» ospita un numero più esiguo di immagini e mostra cantieri minerari, opere di bonifica, la fonderia di San Gavino e qualche caseificio meccanizzato. La parte più ampia, dedicata alle occupazioni lavorative del popolo sardo, assume l'abusato titolo da Esiodo «Le Opere e i Giorni». In essa figurano tutte le occupazioni tradizionali dei sardi: la vita quotidiana dei paesi, l'agricoltura, la pesca, la pastorizia, la fabbricazione di mattoni crudi, la lavorazione del granito etc. Questa carrellata di immagini è popolata di persone vestite nella maniera più varia e i fastosi abiti tradizionali della festa si affiancano a vesti più dimesse: ne sono un esempio gli scorci di vita quotidiana nella lavorazione dei tappi di sughero⁴⁰⁷, uno dei comparti storicamente più produttivi della Sardegna. Una sezione curiosa del testo è costituita dall'album intitolato «Le bizzarrie della natura»: si tratta di quarantuno fotografie raffiguranti rocce dalle forme più varie, un diversivo a tema poco omogeneo con le altre sezioni fotografiche. Occupa ampio spazio, infine, una serie intitolata «Panoramiche»: sostanzialmente una raccolta di paesaggi e cartoline delle principali località dell'isola. La rassegna è chiusa da «La parata del congedo», una raccolta di trentatré immagini in cui sono schierati in rassegna, come nella sfilata di gruppi *folk* di una festa paesana, gli abiti tipici della Sardegna. Dalla visione e dalle modalità con cui le fotografie sono presentate, si ricava in generale l'impressione che l'intento primario della pubblicazione sia destare meraviglia nel lettore e offrire una visione complessiva dei principali aspetti dell'isola, con una particolare propensione ai lati considerati tipici e tradizionali. La modernità viene infatti enucleata e posta in una sezione

⁴⁰⁷ Cfr. immagine 68 raffigurante le immagini 550-551 tratte da M. SERRA, *Sardegna quasi*, cit.

apposita, quasi che le persone che vivono le nuove realtà industriali, smesso l'abito da operaio, non possano indossare il costume tipico della festa o non abbiano familiari che nei paesi continuano a svolgere le più tipiche occupazioni agricole o pastorali.

L'effetto semplificatore della rappresentazione della realtà è palesato anche dalla maniera in cui le immagini vengono inserite nella pagina: capita di frequente che esse siano sovrapposte a scopo esplicativo (come accade nelle foto della lavorazione del sughero) o inserite in gran numero tutte nella stessa pagina, come avviene nella più comune tradizione cartolinesca, al fine di mostrare le principali bellezze architettoniche e artistiche di una località⁴⁰⁸. La ricerca della curiosità iconografica e la volontà di fare fotografia illustrativa di curiosità locali raggiungono il culmine nelle già citate «Bizzarrie della natura»: si tratta per la maggior parte di peculiarità geologiche non descritte con termini scientifiche ma semplicemente con l'individuazione di forme, rese familiari mediante l'identificazione con figure antropomorfe o animali («l'uomo che ride», «il porcellino stanco», «il nasuto» etc.), talvolta raccontate come se stessero compiendo azioni umane («un concilio di *toneri*⁴⁰⁹ alle porte dell'Ogliastra»). A titolo di esempio si può citare la fotografia raffigurante «la roccia col cavallo rampante»⁴¹⁰. Posto che qualunque umanizzazione delle forme delle rocce è un'operazione di suggestione e richiede uno sforzo di fantasia, qui il processo è arrivato all'estremo: allo scatto originale di De Biasi, già poco valorizzato dal fatto

⁴⁰⁸ Cfr. Immagine 69 raffigurante la pagina di M. SERRA, *Sardegna quasi*, cit., contenente le figure 321-328 tratte da *ibidem*.

⁴⁰⁹ Particolari affioramenti di roccia dalle pareti verticali e dall'erosione selettiva, tipici dell'Ogliastra, chiamati anche "tacchi" in italiano.

⁴¹⁰ Cfr. Immagine 70, raffigurante la pagina di M. SERRA, *Sardegna quasi*, cit., contenente le figure 408-409.

che gli viene sovrapposta l'immagine sottostante, viene aggiunto in postproduzione un rettangolo bianco per aiutare la fantasia del lettore a trovare la forma equina fra le concrezioni della roccia. L'operazione non è discutibile solamente in merito al trattamento riservato allo scatto, in sé poco significativo, ma mostra in maniera chiara come l'intento comunicativo sia puramente illustrativo e l'unico scopo della pubblicazione di un'immagine del genere sia veicolare il pittoresco, anche a discapito della buona presentazione formale del lavoro del fotografo.

Un ulteriore esempio di uso strumentale della fotografia alla ricerca di una concezione pacificata e semplificata nel rappresentare la sardità è la scelta di pubblicare in *Sardegna quasi un continente* le fotografie delle partiture di «Sardegna», «Nuraghi» e «Traccas» del compositore sardo Ennio Porrino. Benchè qui non si abbia a che fare con rocce ma con opere intellettuali la scelta rappresenta una analogia oggettificazione simbolica della realtà: si parte da qualcosa di curioso (un manoscritto originale) che subisce un processo di musealizzazione diventando un elemento interessante da esporre per ciò che rappresenta (una roccia idealizzata là, un'idea di sardità qui). La pubblicazione delle foto delle partiture ha evidente scopo documentario ma non un valore artistico o storico intrinseco. Valore che la musica di Porrino potrebbe avere ma, nell'impossibilità di eseguirla nel testo, si sceglie la fotografia come unica testimonianza di un elemento che, a giudizio di autore ed editore, è significativo per la definizione dell'identità sarda. Le foto degli spartiti originali di Porrino paiono così trovare posto nel libro per ricordare al mondo il segno lasciato dal compositore nell'immagine pubblica isolana, musealizzandone l'opera con l'autore ancora in vita, come si trattasse di

foto di bronzetti o monumenti. Tutto ciò avviene nonostante il fatto che l'inserimento dell'opera porriniana nel patrimonio identitario della sardità da tutelare non sia e non fosse operazione pacifica da dare per scontato senza discussioni.

Ennio Porrino fu una figura controversa. Nato a Cagliari nel 1910, Porrino nel 1921 seguì la famiglia a Pisa e poi a Roma, dove fu allievo di Ottorino Respighi. Esponente durante il ventennio della corrente antimodernista, molto legato al regime fascista anche nella visione nazionalista della musica, aveva aderito alla Repubblica Sociale componendo la *Marcia del Volontario*. Il musicista riteneva che l'andare incontro alla musica popolare significasse rielaborarla (secondo alcuni critici snaturandola in un'operazione priva di approfondimento etnomusicologico) per esaltare i valori della stirpe⁴¹¹. Quando morì, giovane, nel 1959, il rapporto di amicizia e stima che lo legava a Serra fece in modo che lo scrittore gli dedicasse un sentito addio dalle pagine de «L'Unione Sarda»: «Il flauto magico del poeta, sorretto da un meraviglioso istinto, compiva il miracolo. Evocando quel bene perduto, quel paese di sogno, con le sue note armoniose, risvegliava le immagini assopite, le figure raccolte nelle pieghe della memoria, la mitica forza di una terra vergine e misteriosa. L'isola si delineava con contorni luminosi e toccanti, si precisava nel ricordo, si trasferiva limpida e pura nell'invenzione musicale»⁴¹².

⁴¹¹ Cfr. ANTONIO TRUDU, *Esequire Porrino. L'integralismo antimodernista della programmazione musicale cagliaritana* in L. MARROCU, F. BACHIS, V. DEPLANO (a cura di), *La Sardegna*, cit, pp. 557-587.

⁴¹² MARCELLO SERRA, *Commiato dall'amico* in «L'Unione Sarda» del 26-09-1959 citato in FELIX KARLINGER GIUANNE MASALA, *Omaggio a Ennio Porrino*, Stuttgart, Giuanne Masala Verlag, 2009.

La critica non è totalmente concorde con questo giudizio di Serra in cui traspare, forte, la componente emotiva e romantica. Lo storico della musica Luigi Pestalozza, ad esempio, ritiene Porrino «sensibile al populismo ufficiale che gli fa assumere dalla sua Sardegna, nel poema sinfonico *Sardegna*, per esempio, vagamente respighiano, il folklore sardo per involgarirlo in un folklorismo dal puro sapore esotico»⁴¹³.

Episodi come l'inserimento dell'opera porriniana in fotografia, con la mancata problematizzazione in un momento in cui separare l'uomo dal mito avrebbe consentito un approfondimento, la scelta dei soggetti delle immagini e i modi in cui le foto vengono affiancate al testo, fanno di *Sardegna quasi un continente* un'opera in cui l'elaborazione critica di una compiuta identità sarda lascia lo spazio ai sentimenti e in cui il senso del proprio valore supera senz'altro il senso del proprio limite, per citare categorie care all'antropologo Placido Cherchi⁴¹⁴. Le fotografie pubblicate con l'opera di Serra rimangono tuttavia ineludibili per capire l'elaborazione dell'immaginario collettivo sulla Sardegna negli anni Sessanta: l'operazione editoriale, senza precedenti, appare riuscita nell'intento di valorizzare la Sardegna con le sue bellezze, anche se non aiuta a coglierne in maniera approfondita la complessità, in una rappresentazione che talvolta scade nella semplificazione e nel folklorismo.

⁴¹³ Cfr. LUIGI PESTALOZZA ROBERTO FAVARO, *Storia della Musica*, San Giuliano Milanese, Nuova Carisch, 1999 p. 243 citato in A. TRUDU, *Esequire Porrino*, cit., p. 583.

⁴¹⁴ Cfr. P. CHERCHI, *Per un'identità*, cit.

Mal di Tirrenide: alcune considerazioni conclusive

Le più significative pubblicazioni di Marcello Serra fra gli anni Cinquanta e i primi Sessanta, *Mal di Sardegna e Sardegna quasi un continente*, offrono un approccio alla storia, alla cultura e alla visione dell'isola che l'autore riassume così: «Chi vi conduce oggi per le strade di questa terra bizzarra, sfuggendo anche lui al rigore d'una disciplina, ha evitato in queste note di viaggio la rigidità d'un programma e di un itinerario prestabilito, preferendo abbandonarsi all'estro, alla improvvisazione, alle emozioni vergini e dirette, suggerite durante il cammino da tanta varietà di paesaggio e di creature. E questo soprattutto con la presunzione di offrire della Sardegna non una descrizione inerte seppure metodica, ma piuttosto una interpretazione umana e commossa»⁴¹⁵.

L'interpretazione di Serra fa dunque leva su un percorso umano ed empatico, che mira a coinvolgere il lettore in una sorta di «fede nella Sardegna⁴¹⁶». Davanti a tale approccio, le opere di Serra possono essere viste nell'ottica di una valorizzazione dell'isola che unisca mito, leggenda, descrizione geografica, storia e identità. In questa operazione le fotografie occupano il ruolo di prova documentaria di ciò che si va enunciando nel testo: non c'è un rimando continuo fra prosa e immagine ma rimane un labile legame che consente alla foto di mostrare concretamente ciò che il testo si limita ad evocare all'immaginazione. La fotografia diventa così una soluzione per elaborare categorie generali ed esemplificative, come fanno molte immagini della prima edizione di *Mal di Sardegna* e le immagini a colori di *Sardegna quasi un continente*. In

⁴¹⁵ M. SERRA, *Mal di Sardegna*, cit., 1963 p.8.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

altri casi, aiutata dalle didascalie, l'immagine è un espediente per ricercare i riferimenti puntuali al mondo evocato dal testo, per permettere al lettore di calarsi in una quotidianità ricca di umanità e di spunti etnografici.

La pubblicazione di opere come quelle di Serra era, nella situazione appena descritta, certamente innovativa nelle intenzioni e importantissima per il momento storico in cui veniva effettuata, un periodo in cui l'autonomia isolana prendeva nuovo vigore e orgoglio a pochi anni dalla fine del fascismo. Operazioni culturali del genere, tuttavia, cadevano facilmente nel pericolo denunciato da Placido Cherchi, di cui, a mo' di conclusione, si prendono in prestito le parole: «Il rischio che si corre qui è che vada perduta l'essenza del nostro essere culturale e che non ci si possa più riconoscere dopo l'avventura diversiva di un'identità presa in prestito. Come se il pastore che entra nella maschera non potesse più uscirne e si trovasse condannato per la vita a recitare il carnevale del suo imbestiamento».⁴¹⁷

⁴¹⁷ P. CHERCHI, *Per un'identità*, cit., p. 55-56.

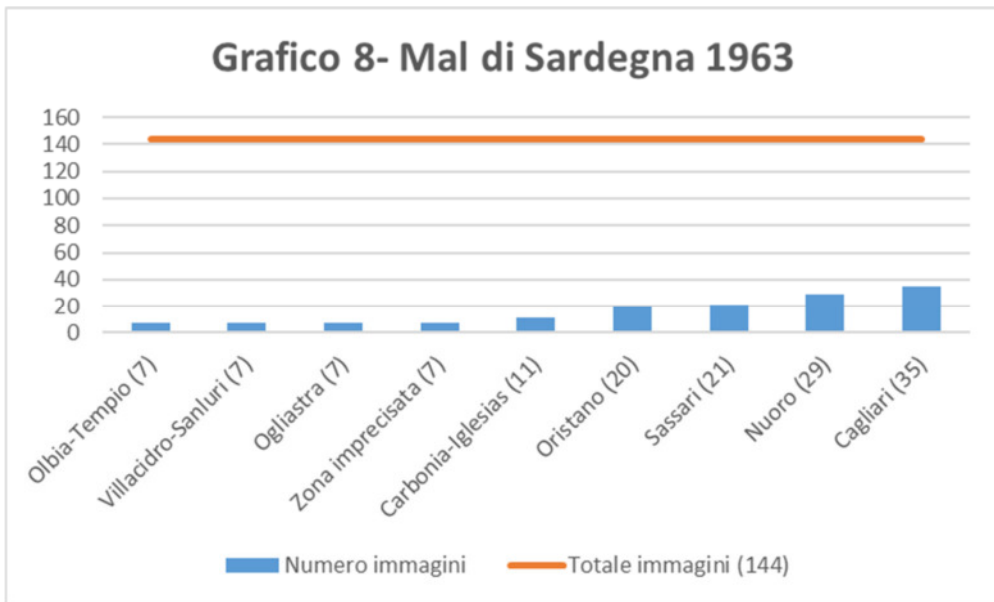
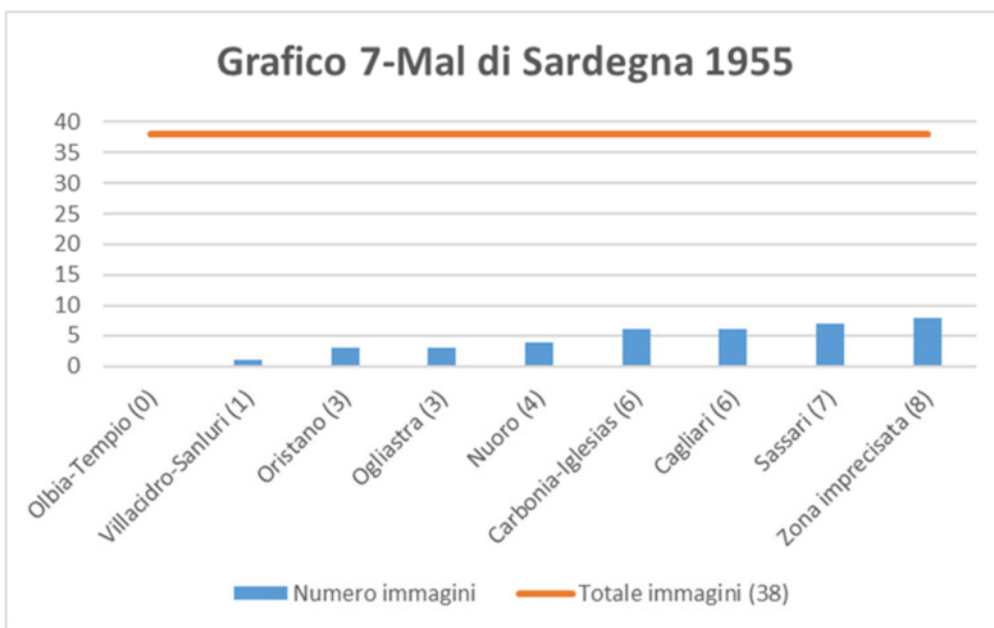


Grafico 9.
Sardegna quasi un continente-1958

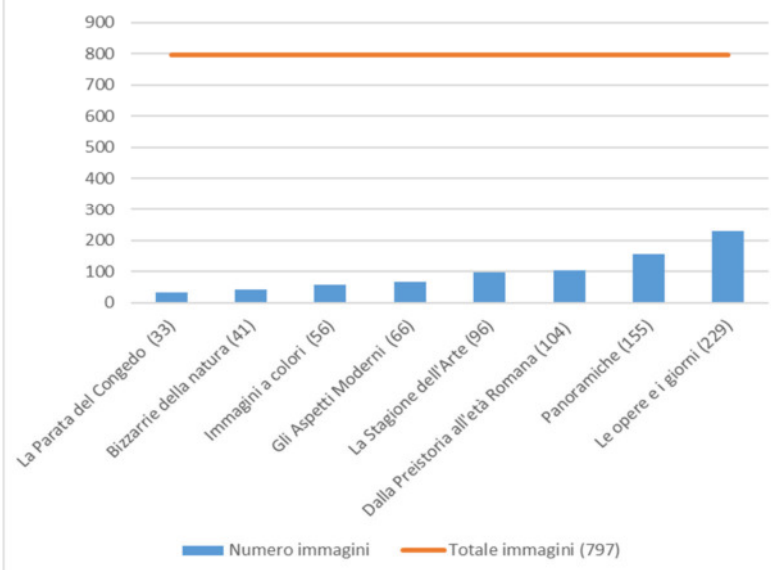


Grafico 9.1
Sardegna quasi un continente-1958
Rapporti percentuali album fotografico b/n

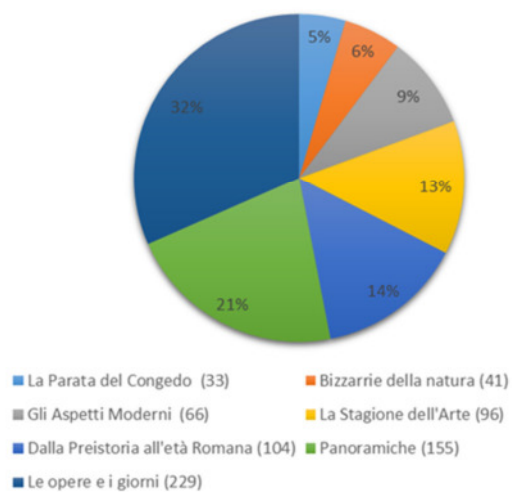




Immagine 64



Immagine 65



Immagine 66



Immagine 67



Immagine 68



Immagine 69

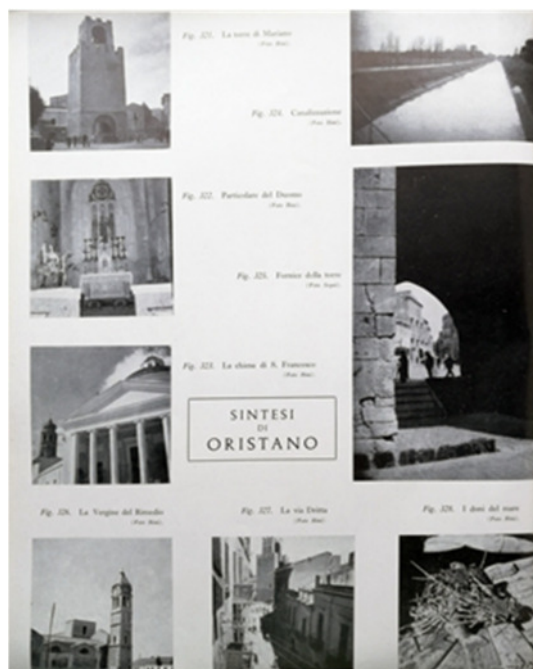


Immagine 70

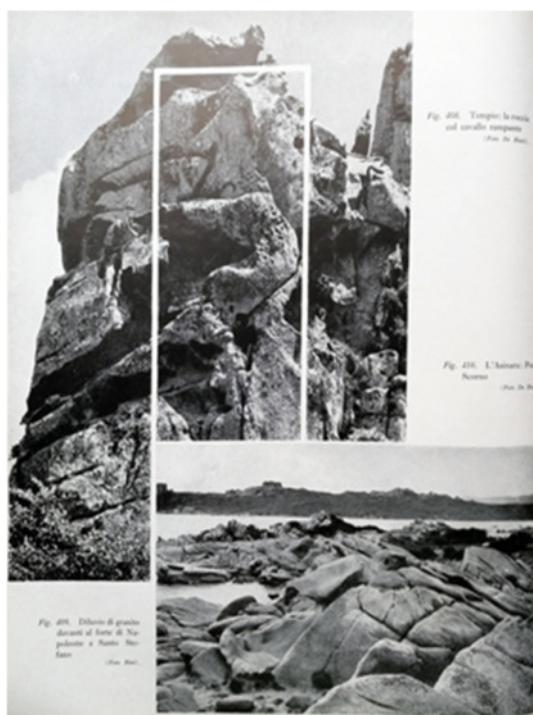


Immagine 71



Immagine 72



Immagine 73

2.2. Il Touring Club Italiano e la Sardegna

Il già citato volume *Sardegna* della collana «Attraverso l'Italia»⁴¹⁸ consente di riflettere in maniera approfondita sulla visione che i turisti della classe media italiana avevano della Sardegna.

Il *Touring club*, di cui nell'anno della pubblicazione sulla Sardegna (1954) ricorreva il sessantesimo anniversario dalla fondazione, si rivolgeva principalmente ai numerosi soci e le sue opere editoriali erano finanziate anche tramite le numerose sottoscrizioni ricevute, per cui aveva la possibilità di unire una missione pedagogica alla volontà di fare informazione nel campo del turismo. Le logiche e la qualità delle pubblicazioni potevano pertanto parzialmente prescindere dalla quantità di copie vendute: esse erano infatti primariamente indirizzate alla vendita a prezzo agevolato ai 168.000 soci ordinari e 170.000 vitalizi che con le loro quote contribuivano a un bilancio in attivo di circa due milioni di lire a fronte di movimenti annui di circa settecento milioni⁴¹⁹.

Il fatto che la buona disponibilità economica alimentasse una certa idea di turismo culturalmente connotata e moderatamente indipendente dalle logiche del mercato, non deve tuttavia far pensare che il *Touring club* fosse nettamente schierato politicamente. Il club mantenne sempre un profilo di pacifica convivenza con il potere, proponendosi come continuatore dei valori delle *elites* sociali settentrionali che avevano coltivato la «religione della patria»⁴²⁰, declinata in senso risorgimentale,

⁴¹⁸ TOURING CLUB ITALIANO, *Sardegna, Attraverso l'Italia, cit.*, Milano, 1954 Cfr. immagine 73, riproduzione della copertina dell'opera citata.

⁴¹⁹ Cfr. Dati del 1953 riportati in GIUSEPPE VOTA (a cura di), *I Sessant'anni del Touring club italiano*, Milano, Istituto grafico Bertieri, 1955, p. 409.

⁴²⁰ I virgolettati di questo periodo e del successivo sono tratti da S. PIVATO, *Il Touring club italiano, cit.*, p.148.

fino all'epoca fascista. Nel ventennio il *Touring* era convissuto tranquillamente con il regime, dal momento che i suoi esponenti antifascisti avevano deciso (o avevano dovuto decidere) di fare un passo indietro durante il periodo della dittatura. Terminata la guerra, e con essa le velleità fasciste di costruire l'"uomo nuovo", il modello di turismo proposto dall'associazione doveva rinnovarsi: negli anni Cinquanta e Sessanta del dopoguerra il turismo iniziava a cambiare i propri connotati di attività d'*elite* e il «fare gli italiani» perdeva d'attualità. Le pubblicazioni riprese dopo i traumi del secondo conflitto mondiale furono dunque finalizzate «a una religione civile improntata a valori come la tutela e la difesa dell'ambiente, alla educazione dei giovani (e dei soci)» e a «una corretta scoperta dell'Italia» attraverso «la conoscenza dell'arte e del paesaggio»⁴²¹.

Non semplicemente asservite ai grandi numeri della stampa di larga tiratura, alla ricerca edonistica del piacere del viaggio o del conquistato diritto alle ferie, non legate a partiti politici, le pubblicazioni del *Touring* erano innumerevoli⁴²² e devono essere calate dallo storico nella prospettiva ideologica borghese descritta. Il secondo articolo dello statuto del *Touring* si proponeva di promuovere il turismo anche attraverso opere a stampa vendute a larga tiratura e i soli titoli dei periodici sarebbero numericamente eloquenti per far capire come il club lo onorasse: «Le Vie d'Italia», «il Bollettino», «Turismo e Alberghi», «Le Strade», «Monti e Boschi», «Le Vie del Mondo», «Marco Polo». Ai periodici si accompagnavano le pubblicazioni annuali riservate ai soci: esse comprendevano carte geografiche, annuari e monografie

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² I titoli qui elencati si riferiscono al 1953 e sono tratti da G. VOTA (a cura di), *I Sessant'anni del Touring club*, cit. , pp. 354-377.

fotografiche sulle regioni (fra cui quella sulla Sardegna qui citata, facente parte della monumentale collana «Attraverso l'Italia»). Chiudono questa breve rassegna le guide (le più note la «Guida d'Italia», la «Guida Breve d'Italia, la «Guida d'Italia per Stranieri») e le carte geografiche d'Italia e d'Europa, tutte prodotte in collaborazione con il «Laboratorio Cartografico del Touring Club Italiano». «Le Vie d'Italia», venduta ai soci a 150 lire e ai non soci a 250, era la rivista più generalista e diffusa del *Touring*, tanto da diventare ambasciatrice del Club nel mercato editoriale⁴²³. Ricca di immagini, essa ospita in parecchie occasioni articoli sulla Sardegna, per questo si è ritenuto di utilizzarla come termine di confronto della monografia «Sardegna» di «Attraverso l'Italia», per comprendere meglio quale tipo di rappresentazione dessero dell'isola le fotografie pubblicate dal principale club turistico italiano.

Vie di Sardegna

I trentadue articoli di «Le vie d'Italia» dedicati alla Sardegna pubblicati fra il 1948 e il 1967 sono un'interessante testimonianza della visione che il periodico del *Touring* proponeva ai suoi lettori⁴²⁴. L'analisi dei luoghi rappresentati nelle fotografie, prima che dei soggetti, può dar conto di quale immaginario il *Touring* contribuì a creare.⁴²⁵

La zona più rappresentata è sicuramente la Sardegna settentrionale (province di Sassari e Olbia-Tempio) immortalata con un numero di immagini nettamente superiore rispetto alla Sardegna meridionale

⁴²³ Prezzo del 1953.

⁴²⁴ Cfr. alla fine di questo paragrafo, lo schema riassuntivo "Articoli sulla Sardegna pubblicati in «Le vie d'Italia» fra il 1948 e il 1967".

⁴²⁵ Grafico 10-Le vie d'Italia 1948-1967.

(province di Cagliari, Carbonia-Iglesias e Villacidro-Sanluri). I luoghi peggio rappresentati sono l'oristanese, l'Ogliastra e il Sulcis-Iglesiente: zone in questo momento periferiche economicamente, non destinate nell'immaginario collettivo alla valorizzazione turistica. È interessante a tal proposito osservare come tutti i territori non appartenenti a Sassari e a Cagliari siano sopravanzati, nella quantità di immagini dedicate, dalla categoria «luoghi imprecisati», che è stata scelta per indicare le foto di località non meglio determinata e che potrebbero essere definite, in prevalenza, “fotografie archetipiche” per la funzione svolta. In articoli generali in cui si parla della Sardegna queste immagini di località imprecisata sono corredate da didascalie generiche, utilizzate talvolta come spunto per fornire informazioni generalizzanti. È quanto avviene, ad esempio, per una foto pubblicata nel marzo 1956⁴²⁶ rappresentante quello che è appunto definito un «tipico paese della Sardegna»: una grande piazza, assolata e semideserta, serve al giornalista Cruciani per riflettere sul fatto che l'isola abbia una densità abitativa molto bassa. Questo tipo di immagini sono importanti anche e soprattutto per i significati secondari che porgono al fruitore. Non concentrandosi sull'aspetto etnografico classico (l'abbigliamento, il lavoro tradizionale) il fotografo fornisce al lettore una rappresentazione più varia rispetto a quella ricavabile concentrandosi sulle indicazioni della didascalia: nella piazza si notano bambini, donne, uomini e un carro a buoi con ruote a raggi nella parte bassa centrale dell'inquadratura. L'abbigliamento non è quello della sfilata di Sant'Efisio e non si tratta neppure degli abiti vecchi usati per il lavoro nei campi: una donna sulla sinistra dell'immagine, in

⁴²⁶ Cfr. Immagine 79 tratta da ALESSANDRO CRUCIANI, *Viaggio in Sardegna*, (foto Dimt, F. Vota e G. Pasta, Milano; H. Korte, Roma; A. Ferri, Cagliari; Soprintendenza alle Gallerie) in «Le Vie d'Italia», ANNO LVII-n.12-dicembre, pp.1419-1434.

particolare, veste una gonna scura e una camicia bianca, gli uomini, anch'essi in camicia, non hanno i gambali come da classica rappresentazione dell'uomo sardo, né tutti indossano il cappello. Si ricava insomma dall'immagine uno scorcio di vita da cui traspare una quotidianità più complessa rispetto a quella fornita dalle tipiche *brochure* turistiche che mirano all'individuazione di tratti caratteristici. Sull'argomento "abito tradizionale" il giornale è onesto: commentando infatti, nel 1951, una classica immagine con donne di Tonara che si recano in Chiesa abbigliate tradizionalmente dice che «l'uso del costume tradizionale è diffuso forse più che in qualsiasi altra regione d'Italia»⁴²⁷, ma a margine di una foto del 1960 scattata ad Aggius ammette infine che «l'uso dei costumi declina» seppur «meno velocemente che in altre regioni».⁴²⁸

Il settimanale non disdegna quindi la descrizione etnografica anche se spesso cerca di problematizzarla. Accade certo, ad esempio, che sia pubblicata la classica foto del contadino in abbigliamento tipico⁴²⁹ ma che a foto come questa facciano da contrappunto immagini della modernizzazione in atto, tema da sempre caro al *Touring* e alla classe media che ne componeva l'asse sociale portante. In tale contesto può essere rilevata la particolare attenzione che la rivista mostra verso la presenza (o l'inadeguatezza) di infrastrutture, opere di bonifica e centrali

⁴²⁷ Cfr. immagine 78 tratta da ALESSANDRO CRUCIANI, *Viaggio in Sardegna*, (foto Dimt, F. Vota e G. Pasta, Milano; H. Korte, Roma; A. Ferri, Cagliari; Soprintendenza alle Gallerie) in «Le Vie d'Italia», cit.

⁴²⁸ BENITO SPANO, *La Gallura* (foto di Bosi, Ciganovic, Stefani) Anno LXVI-n.3-marzo, pp.343-351.

⁴²⁹ Cfr. immagine 75 tratta da FRANCESCO ZEDDA, *Oliena, un paese in Sardegna dove si vive come in una leggenda* (foto Pietro Pirari, Nuoro) in «Le Vie d'Italia», ANNO LIV-n.3-marzo, pp. 222-226.

per la produzione di energia. A tal proposito possono essere considerate rappresentative le immagini di un lungo servizio sulla bonifica della Nurra nel 1955, intitolato *Nurra anno cinque*: fra le immagini spicca quella in cui un conducente pare essere piccolissimo sull'enorme mezzo pesante che impiega per lavorare la terra⁴³⁰. Nel 1963, nelle fasi iniziali del piano di Rinascita, il periodico si era concentrato sulla costruzione delle grandi centrali idroelettriche del Flumendosa: ancora una volta l'opera prevale sull'uomo e si fotografano gli imponenti muraglioni in cemento armato delle dighe⁴³¹. Qualche anno prima il giornale aveva invece seguito con interesse la campagna di eradicazione dell'anofele, presupposto fondamentale per i successivi progetti di potenziamento economico dell'isola: le foto, non firmate, mostrano operai al lavoro ma sono anche un'interessante testimonianza della vita quotidiana della Sardegna alla fine degli anni Quaranta che faceva da sfondo coinvolto e partecipante alla lotta antimalarica.⁴³²

L'attenzione per l'ingegno umano come manifestazione della persona più che per la rappresentazione ritrattistica dell'individuo è una caratteristica della maggior parte delle immagini pubblicate dal club, che sembrano avere lo scopo cosciente di documentare e non semplicemente l'idea di attirare l'attenzione o provocare emozioni. Ne sono un esempio le immagini di architetture artistiche, anche poco conosciute, pubblicate dalla rivista con sguardo indagatore, sempre alla ricerca dell'interessante

⁴³⁰ Cfr. immagine 80 tratta da RENATO ALBANESE, *Nurra Anno Cinque*, (foto non firmate) in «Le Vie d'Italia» Anno LXI-n.8-agosto, pp.977-984.

⁴³¹ Cfr. immagine 82 tratta da GIUSEPPE TAROZZI, *Laghi e dighe sul Flumendosa* (foto S. Carboni) in «Le Vie d'Italia» Anno LXIX-n.1-gennaio, pp.11-19.

⁴³² Cfr. immagine 77 tratta da ALDO SPALLICCI, *La lotta contro la malaria in Sardegna* (foto non firmate) in «Le Vie d'Italia» ANNO LV-n.3-marzo pp.252-259.

e dell'inconsueto. Sono immagini apprezzabili da persone istruite, che non si limitano ad un approccio superficiale e vogliono approfondire la conoscenza della ricchezza culturale del territorio. Così nel febbraio del 1953 la cattedrale di San Pietro di Sorres⁴³³ a Borutta conquista la copertina della rivista e con uno spirito simile viene pubblicata nel 1957 una foto quasi metafisica della chiesetta di San Gavino a mare di Balai, immersa nella natura, con una donna che cammina verso l'ingresso e l'edificio immerso nel sole con il mare alle spalle⁴³⁴.

L'ambiente è di prepotente attualità però soprattutto nei primi articoli pubblicati aventi come argomento la Sardegna, che negli anni Cinquanta ancora non era stata coinvolta dagli approcci modernizzatori delle istanze politiche e giornalistiche: a febbraio del 1948 compare un curioso articolo intitolato «Caccia al muflone in Sardegna»⁴³⁵, che mostra l'isola come un terreno vergine, adatto alle avventure dei cacciatori disposti a viaggiare alla ricerca di prede inconsuete.

Negli stessi anni era uscito in Italia *Le verdi colline d'Africa* di Ernest Hemingway⁴³⁶, già pubblicato negli Usa nel 1935 come romanzo sul suo safari di caccia fra le bestie esotiche di Tanzania e Kenya, mentre Emilio Lussu si era dovuto accontentare del numericamente modesto pubblico della rivista sarda «Il Nuraghe» per la stampa del suo *Il Cinghiale del diavolo*, scritto nel 1938 e mai pubblicato in America nonostante i buoni

⁴³³ Cfr. immagine 74 copertina di «Le vie d'Italia», febbraio 1953, anno LIX n. 2 (foto di Bruno Stefani).

⁴³⁴ Cfr. immagine 81 tratta da RENATO ALBANESE, *Da Porto Torres a Santa Teresa in Gallura* (foto di Bruno Stefani e Josip Ciganovic) in «Le Vie d'Italia», Anno LXIII-n.5-maggio, pp.584-594.

⁴³⁵ Cfr. immagine 76 tratta da ERMANNINO BIAGINI, *La caccia al muflone in Sardegna* (foto dell'autore) in «Le Vie d'Italia», ANNO LIV-n.10-ottobre, p.937-942.

⁴³⁶ Cfr. ERNEST HEMINGWAY, *Verdi colline d'Africa*, Einaudi, Torino, 1947.

uffici di Gaetano Salvemini, che aveva promesso di proporlo a riviste statunitensi: «Il racconto infatti, come il lettore constata, non suscita grandi emozioni. Non si ammazzano né bufali, né elefanti, né uomini, ma solo cani. Perciò delude, nonostante vi domini la magia, da cui non pochi gruppi di bianchi e negri d'America pare non si siano ancora liberati»⁴³⁷. Nel racconto di Lussu c'erano anche mufloni, cervi e cinghiali nonostante l'autore non li ritenesse comparabili per fascino con le bestie africane di Hemingway, a cui viene spontaneo pensare come modello di scrittore-cacciatore dopo i riferimenti qui riportati.

Per il lettore medio di «Le vie d'Italia» invece la Sardegna e le sue prede, la ricerca di «un po' d'Africa in giardino» o «nelle Indie di quaggiù»⁴³⁸, potevano forse suscitare qualche interesse. L'articolo di Ermanno Biagini, cacciatore, avvocato e occasionale giornalista per il *Touring*, si muove a metà fra le cacce coloniali descritte da Hemingway e quelle tradizionali e dei racconti del “patriziato paesano” cui Emilio Lussu diceva di appartenere: la Sardegna è descritta come una sorta di parco nazionale circondato dal mare in cui il continentale può venire a vivere esperienze di caccia non sperimentabili altrove, ma il cacciatore descritto non è, come in Hemingway, un ricco personaggio che si avvale di un cacciatore bianco intermediario e di guide locali, né come in Lussu, un *balenti*⁴³⁹ della mitizzata aristocrazia pastorale, bensì una persona benestante che prende accordi con contatti locali e partecipa alla caccia

⁴³⁷ EMILIO LUSSU, *Il cinghiale del diavolo*, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 12 prima edizione *Il cinghiale del diavolo. Caccia e magia*, Roma, Lerici Editore, 1968.

⁴³⁸ Sul tema cfr. E. DE MARTINO, *La terra*, cit. (ed. 1994) p.23 e GIUSEPPE MARIA VISCARDI, *Tra Europa e "Indie di quaggiù". Chiesa, religiosità e cultura popolare nel Mezzogiorno (secoli XV-XIX)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005, pp. XI-XII.

⁴³⁹ La parola sarda *balenti* non ha un vero e proprio corrispondente in italiano: indica “colui che vale” cioè che è in grado di affrontare le difficoltà della vita.

con le modalità in uso in Sardegna già descritte da Lussu nei suoi racconti.

L'approccio alla caccia descritto nell'articolo è comunque elitario, anche perché una legge proteggeva il muflone dal 1924, per cui per cacciare l'animale legalmente occorrevano autorizzazioni del Ministero dell'Agricoltura. L'esito dell'esperienza può essere condensato nella foto che Biagini pubblica a p. 941 dell'articolo citato: il cacciatore borghese è in primo piano, in maniche di camicia, e mostra orgoglioso la sua preda, mentre alle sue spalle, in secondo piano, si nota una guida locale in abito tradizionale, priva di fucile (forse si tratta di un *canarxu*⁴⁴⁰) che conferisce all'immagine un tocco esotico e vagamente subordinante per gli abitanti locali, richiamando alla memoria del lettore le foto delle grandi cacce coloniali extraeuropee.

Attente alla rappresentazione non superficiale dei luoghi ma comunque indirizzate ideologicamente da uno sguardo d'*élite* borghese, si potrebbe rimproverare all'insieme di foto qui analizzate di essere state scattate lungo vent'anni di cambiamento troppo radicale per costituire un insieme omogeneo. In realtà proprio l'elitarismo, considerabile in negativo come uno specchio distorto, in questo caso può rappresentare un vantaggio metodologico. Esso consente infatti di considerare le immagini raccolte in un ventennio come il frutto di una continuità ideologica e rappresentativa toccata solo marginalmente dall'avvento del turismo di massa degli anni Sessanta, come si può evincere dall'evolversi della sua base di soci: «Nel 1960 i soci annuali risultano 323.177; cinque anni più tardi sono saliti a 481.164. Ciò vuol dire che, di fronte a un popolo delle vacanze che alle soglie del boom è stimato attorno ai cinque milioni di

⁴⁴⁰ «Battitore» in sardo.

persone e quindici anni più tardi sale a oltre venti milioni con un incremento del 400%, il *Touring* registra un aumento dei soci attorno al 50%»⁴⁴¹. In queste cifre riportate da Stefano Pivato si può comprendere il perché i grandi numeri del club corrispondano comunque a una sostanziale continuità nella proporzione rispetto alla massa dei turisti e perché si possa dire con tranquillità che l'intero *corpus* di immagini analizzato, che segue in sintesi i tre filoni di cultura (con particolare attenzione all'arte), natura e modernizzazione, possiede un'unica trama rappresentativa orientante una precisa tipologia di persona, il socio del *Touring*, appunto, che «secondo una indagine Eurisko condotta negli anni Settanta, ha una cultura più elevata della media e uno stato economico e sociale superiore».⁴⁴² Si tratta insomma, lungo i vent'anni descritti, della medesima base sociale, cresciuta numericamente ma sostanzialmente stabile per valori e visione della vita, in attesa dei grandi cambiamenti degli anni Settanta e Ottanta.

Sardegna 1954

Le foto pubblicate nel volume monografico sulla Sardegna della collana *Attraverso l'Italia* presentano, rispetto all'analisi svolta per «Le Vie d'Italia», alcune differenze. Prima di individuarle bisogna certamente fare una considerazione preliminare: il fatto che il volume fosse frutto di un lavoro organico finalizzato a una pubblicazione da realizzarsi nel 1954 cambia ovviamente i soggetti e la prospettiva di alcune immagini che, in questo volume, rispondono ad una logica illustrativa più svincolata dalla

⁴⁴¹ S. PIVATO, *Il Touring club italiano*, cit., p.151.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 152.

cronaca di quanto lo fossero quelle pubblicate nel mensile, influenzato, giocoforza, dai cambiamenti diacronici in atto lungo il ventennio preso in esame. Nel rappresentare l'abito tradizionale di Teulada⁴⁴³, ad esempio, non viene fatta alcuna considerazione su quanto e in quali occasioni il vestito tipico venisse utilizzato: la didascalia si limita a descrivere l'abito e a fare dei cenni storici su ciò che rappresenta e sui suoi tratti caratteristici (il cappello a falde ad esempio, poco comune fra i copricapi tradizionali della Sardegna). Si ha la sensazione insomma che il libro, rispetto agli articoli pubblicati sulla rivista, abbia lo scopo di tratteggiare un affresco complessivo dell'isola, veicolando, tramite il testo, contenuti più generali di carattere fondamentalmente storico, artistico ed etnografico, arricchiti con alcune informazioni sull'artigianato, sulla natura e sulle attività economiche.

La differente intenzione comunicativa è facilmente comprensibile anche osservando il ruolo riservato alle fotografie nel testo e la loro posizione nella pagina: in «Le vie d'Italia» le immagini hanno un ruolo rilevante, ma sono corredate da brevi didascalie e gli articoli possono essere letti autonomamente rispetto alle foto, invece nel volume *Sardegna* esse costituiscono struttura portante e imprescindibile dello spazio comunicativo. Sovente pubblicate a tutta pagina, le fotografie sono la guida lungo la quale la Sardegna è descritta in un vero e proprio itinerario geografico e fotografico; le didascalie, discorsive ma brevi se si considera che occupano pochissimo spazio nella pagina rispetto alle immagini, accompagnano le foto ma non sono affiancate da un testo più esteso in forma saggistica o giornalistica. Il lettore ha in tale maniera l'impressione

⁴⁴³ Cfr. immagine 84 tratta da TOURING CLUB ITALIANO, *Sardegna, Attraverso l'Italia, cit.*, Milano, 1954, p. 38.

che sia l'immagine ad essere la primaria artefice del percorso geografico in cui è condotto e che il testo non fornisca spunti estesi di riflessione ma solo rapide indicazioni sul perché si sia scelto di focalizzare lo sguardo del lettore su un luogo (e, nei luoghi, sui vari soggetti) piuttosto che su un altro.

Da quest'ultimo punto di vista, meramente spaziale, occorre dire che l'isola non è rappresentata in maniera uniforme in tutte le sue zone: quasi scomparse, rispetto alla rivista, le immagini "archetipiche", si sono raffigurati quasi tutti i territori dell'isola ma conservando una facilmente rilevabile gerarchia, dettata dalle quantità di immagini riservate ai singoli territori (anche nel grafico 11 qui proposto si è utilizzata come suddivisione quella delle ex-province)⁴⁴⁴.

In questa ipotetica mappa per fotografie che non vuole fornire definizioni generali ma vere proprie indicazioni di luogo, la Sardegna settentrionale ancora una volta totalizza un numero di immagini maggiore, seguita dalle province di Cagliari e Nuoro. Pochissimo rilievo è dato alle province di Carbonia-Iglesias e Oristano. Questa divisione conferma come l'immagine del territorio non sia elaborata in maniera sistematica alla ricerca di una rappresentazione esaustiva ma segua gli interessi e le consuetudini fotografiche già impiegate nella redazione degli articoli per le riviste del club.

L'interesse per l'arte, in particolare, che si manifesta con l'ampio spazio dedicato alle fotografie di edifici religiosi del nord Sardegna e con la riproposizione di alcune immagini già pubblicate nelle riviste, denota altresì uno sguardo attento a opere artistiche e architettoniche di secondo piano non comune nella stampa di grande tiratura. Non si tratta di una

⁴⁴⁴ Cfr. Grafico 11-Attraverso l'Italia- Sardegna 1954.

semplice riedizione dell'attenzione artistica per le architetture di interesse paesaggistico già vista per le foto pubblicate in «Le Vie d'Italia», quanto di un approfondimento che induce il lettore a osservare spazi e oggetti di interesse culturale di nicchia, che possono essere collocati a buon titolo in una particolareggiata guida turistica ma non in un periodico di carattere generale. Così sono presenti nel volume immagini di monumenti sardi pittoreschi e poco noti al grande pubblico, come il ponte romano sul rio Gusana⁴⁴⁵ o la diroccata chiesa campestre di San Sebastiano a Isili⁴⁴⁶ e si riserva attenzione all'arte figurativa con alcune pagine dedicate alle opere esposte alla pinacoteca di Cagliari⁴⁴⁷.

La volontà di approfondimento assume aspetti ancora più tangibili quando si concentra su aspetti apparentemente banali della vita quotidiana. Il litorale di Bosa Marina, ad esempio, viene rappresentato in un giorno di mare d'estate⁴⁴⁸ in una fotografia documentaria dal taglio fotoamatoriale e la didascalia spiega che si tratta di una stazione balneare frequentata (non si sa se da sardi, turisti, ricchi, poveri, donne, uomini etc. e non pare importante approfondire sociologicamente l'analisi ambientale). L'immagine non spicca certamente per forte tensione estetica, ricerca del tratto caratteristico o del classico «istante decisivo» come nella notissima foto di Cartier-Bresson già citata con l'anziana donna vestita di nero a Cala Gonone⁴⁴⁹. Un discorso simile può

⁴⁴⁵ Cfr. immagine 87 tratta da TOURING CLUB ITALIANO, *Sardegna, Attraverso l'Italia, cit.*, Milano, 1954, p. 110.

⁴⁴⁶ Cfr. immagine 88 tratta da *ibidem*, p. 119.

⁴⁴⁷ Cfr. immagine 83 tratta da *ibidem*, p. 27.

⁴⁴⁸ Cfr. immagine 85 tratta da *ibidem*, p. 102.

⁴⁴⁹ Pubblicata, fra gli altri, in AA.VV. *La fotografia in Sardegna, lo sguardo esterno 1960-1980*, Nuoro, Ilisso, 2010, p.113 e qui come immagine 59.

essere fatto per i cavaatori di granito della Gallura⁴⁵⁰ : essi non hanno la posa solenne già vista nel minatore di Lamberti Sorrentino⁴⁵¹, ma appaiono invece minuti e dimessi, paragonati ai grandi blocchi di pietra al cospetto dei quali lavorano. Una foto scattata ai confini fra il paese di Olzai e le sue campagne mostra invece il paese in campo lungo e l'immagine è animata dalla presenza di un carretto a buoi condotto da due uomini a piedi affiancati da una donna a capo scoperto⁴⁵²: il soggetto è quello «da cartolina» del paese visto in lontananza, ma si tratta di una cartolina animata che cerca di fornire uno scorcio paesistico di vita quotidiana. Fotografare un'ordinarietà poco spettacolare al punto da essere quasi banale conferisce alla visione dei luoghi una forte dimensione antiretorica e documentale, con il rischio di eccedere in atteggiamenti superficialmente contemplativi, ma con l'apprezzabile esito di posare lo sguardo su aspetti che raramente nella fotografia dei giornali erano messi in evidenza, per difetto di impatto spettacolare ed emotivo o per mancanza di spazi da riservarsi ad aspetti percepiti come marginali o poco interessanti. La sensazione che il lettore ricava dallo sfogliare il volume è pienamente in stile *Touring*: la Sardegna è osservata come terra interessante, varia e ricca di curiosità culturali e naturalistiche. Manca completamente l'approccio all'analisi sociale e poco rilevanti sono le osservazioni sullo stile di vita e sulle condizioni dell'umanità che la popola. È come se il lettore venisse immerso in una enorme copertina di

⁴⁵⁰ Cfr. immagine 89 tratta da TOURING CLUB ITALIANO, *Sardegna, Attraverso l'Italia, cit.*, Milano, 1954, p. 201.

⁴⁵¹ Cfr. immagine 3 di questo testo tratta da «Tempo», n.1, cit.

⁴⁵² Cfr. immagine 86 tratta da TOURING CLUB ITALIANO, *Sardegna, Attraverso l'Italia, cit.*, Milano, 1954, p. 110.

«Le Vie d'Italia» che ha l'obiettivo primario di mostrare le opere degli uomini (o gli uomini all'opera) più che gli uomini stessi.

Il *Touring* e la Sardegna

L'ultima foto del volume monografico *Sardegna* del 1954 raffigura la lunga diga frangiflutti (carrozzabile e percorsa dalla ferrovia) che protegge il golfo di Olbia⁴⁵³. La didascalia precisa che «Olbia è l'abituale porta d'accesso alla Sardegna per i viaggiatori che arrivano dal Continente».

Questa affermazione è fortemente legata al tipo di turismo che il *Touring* riteneva ideale per la maggioranza dei suoi soci, proveniente dall'Italia settentrionale: esplorare il territorio significava percorrerne le strade e scoprirne gli aspetti peculiari, possibilmente a bordo della propria automobile. I dati del traffico marittimo da e verso la Sardegna (l'unica soluzione con cui si potesse viaggiare automobile al seguito) confermano quanto descritto nella didascalia: nel 1954 l'85 % dei 429.239 passeggeri marittimi che approdavano in Sardegna percorrevano la tratta Civitavecchia-Olbia. Dieci anni dopo, nel 1963, queste cifre erano state attenuate dal potenziamento della linea Genova-Porto Torres; il totale dei dati, tuttavia, continuava ad essere sbilanciato verso il nord Sardegna (Civitavecchia-Olbia e Porto Torres-Genova, sommate, totalizzavano il 66,3 % dei passeggeri). Cagliari manteneva la palma del primato del traffico aereo ma, dal 1951 al 1963 passava dall'84,3 % del volume di passeggeri al 64%, mentre l'aeroporto di Alghero-Fertilia saliva dal

⁴⁵³ Cfr. immagine 90 tratta da TOURING CLUB ITALIANO, *Sardegna, Attraverso l'Italia, cit.*, Milano, 1954, p. 220.

15,7% al 36%⁴⁵⁴. Questi dati possono fornire utili spunti di riflessione sul perché la maggior parte delle immagini pubblicate in «Le Vie d'Italia» e nella monografia *Sardegna* analizzate rappresentassero la Sardegna settentrionale, al di là di ogni discorso legato alla scelta dei soggetti per motivazioni culturali o di attrattività turistica: raggiungere la Sardegna settentrionale era più semplice che arrivare in Ogliastra o nel Sarrabus e il volume di persone che si recavano nelle zone con capoluogo Sassari o Olbia-Tempio dalla penisola italiana era certamente superiore rispetto al numero di quelle che si recavano in altri territori dell'isola.

Il *Club*, con base a Milano ed elitario per composizione sociale, non faceva tuttavia un mero discorso logistico ed economico nella promozione turistica, come confermato dal modello di viaggio proposto in entrambe le pubblicazioni: come già sottolineato, il turista viene invitato a spostarsi dentro l'isola e il territorio non è preso in considerazione in ottica solamente contemplativa e di riposo. Mentre nel volume del 1954 le bellezze naturalistiche presenti possono essere viste come curiosità paesaggistica, nel 1965, agli inizi di un processo di ripensamento della posizione del Touring verso la conservazione ambientale, appare interessante soffermarsi sull'analisi della gestione del Nord-est a fini turistici⁴⁵⁵ negli anni del piano del Consorzio Costa Smeralda. Mario Fazio, cercando di mantenere un atteggiamento equilibrato in merito alle attività del Consorzio, si pone tuttavia alcuni dubbi: «Il sistema di strade che porta alle zone più belle, alle piccole spiagge più preziose, è del tutto privato, sicché il visitatore potrebbe vedersi sbarrato l'accesso. Tocca

⁴⁵⁴ A. DETRAGIACHE (a cura di), *Sardegna, monografie regionali per la programmazione*, cit. pp 116 e seguenti.

⁴⁵⁵ MARIO FAZIO, *La Rinascita della Sardegna 2-Il Turismo* (foto Fotocielo, Leoni, Antonini, Stefani) in «Le Vie d'Italia», Anno LXXI-n.6-giugno, pp. 666-679.

agli amministratori pubblici sardi trovare una formula che, garantendo la giusta tranquillità dei luoghi e il rispetto della natura, garantisca anche il diritto di arrivare a spiagge e tratti di mare che appartengono a ogni cittadino italiano. La tutela della straordinaria bellezza dei luoghi è indubbiamente una preoccupazione degli architetti scelti dall'Aga Khan; non c'è breve spiaggia o scogliera, che non sia ripulita, conservata, lasciata perfettamente libera da edifici. La scelta dei tipi architettonici lascia perplessi.»⁴⁵⁶

L'articolo avanza poi interrogativi sulla tutela del paesaggio, sull'eventuale accoglienza riservata al turista ma non si pone dubbi su quanto l'operazione fosse connessa economicamente al tessuto sociale e produttivo locale, limitandosi ad osservare che il paesaggio fosse ben tutelato e che occorresse garantire accesso alle spiagge. Non era forse compito del Touring porsi problemi di questo tipo, tuttavia una volta di più si ricava l'impressione che l'attenzione alla modernizzazione problematizzasse più l'aspetto economico e progettuale in sé da un punto di vista tecnico piuttosto che le ricadute sulla popolazione e la loro percezione della realtà.

Questi temi rimanevano tuttavia sul terreno, insieme agli altri cambiamenti in atto: ad esempio, l'isola era stata da poco liberata dalla malaria e, oltre alla possibilità di conquistare nuovi spazi per gli investimenti locali ed esterni, l'aspetto stesso dei sardi iniziava a cambiare. Come ricordano gli studi di Eugenia Tognotti e Andrea Montella, fra il 1894 e il 1990 l'altezza media è cresciuta in Sardegna più che nella media dello stato italiano e «i maggiori incrementi di statura si

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 675.

sono verificati nelle decadi 1953-67 e 1967-78, che comprendevano le prime generazioni che non avevano subito l'influenza della malattia»⁴⁵⁷. La visione del Touring sull'isola come luogo di turismo dinamico in cui sottolineare il cambiamento fra tradizione e innovazione, è confermata dalle due edizioni nel classico volume rosso riguardanti la Sardegna. Grande importanza a tal proposito ricopre l'arte e gli innumerevoli riferimenti alle chiese del nord della Sardegna, che sembrano ben conciliarsi con il desiderio del club di dare il proprio contributo alla ricerca di una continuità storica con altri territori nei confini italiani. Nell'edizione del 1952, il presidente Cesare Chiodi ricorda infatti che «nessun aspetto nuovo è stato trascurato e si sono voluti documentare i progressi realizzati con le bonifiche, gli impianti minerari, le grandiose opere dell'industria idroelettrica, si è cercato di dare maggior risalto ai caratteri del paesaggio, così interessante per le sue peculiarità geologiche, e di mettere in miglior luce il patrimonio d'arte, non piccolo, ignorato dai più e non sufficientemente illustrato»⁴⁵⁸. Il suo successore del 1967, Ferdinando Reggiori, nella presentazione dell'edizione rinnovata, fa notare che il confronto fra vecchio e nuovo contribuisce a «rendere più interessanti e vivi gli itinerari di viaggio»⁴⁵⁹ e individua il dinamico turista ideale del Touring come un appartenente alla classe media ormai motorizzata: «Gli itinerari ferroviari, in omaggio al sempre maggior

⁴⁵⁷ EUGENIA TOGNOTTI E ANDREA MONTELLA, *La nuova morfologia delle genti sarde e l'immaginario sulla Sardegna* in L. MARROCU, F. BACHIS, V. DEPLANO (a cura di), *La Sardegna*, cit, pp. 96- 97.

⁴⁵⁸ CESARE CHIODI, *Presentazione*, in AA.VV., *Sardegna, Guide d'Italia*, Milano, Touring Club Italiano, 1952, p. 5.

⁴⁵⁹ FERDINANDO REGGIORI, *Presentazione in Sardegna, Guide d'Italia*, Milano, Touring Club Italiano, 1967, p.5.

sviluppo della motorizzazione turistica, sono stati ridimensionati e tutte le località descritte su quelli stradali»⁴⁶⁰.

Le fotografie delle pubblicazioni del *Touring* qui analizzate osservano dunque la modernizzazione e le risorse culturali presenti nell'isola con l'occhio (a volte interessato⁴⁶¹) del borghese colto, che portava a casa l'immagine non superficiale di una terra da scoprire ma, interrogandosi poco sulle contraddizioni dei mutamenti in atto e orientava il suo sguardo esterno a indugiare a volte sulla superficie del processo. Il rischio di questo modo di procedere era che il lettore ricevesse l'immagine eccessivamente semplificata di una Sardegna in cui tradizione e progresso erano pacificamente in bilico, proiettati sullo sfondo di paesaggi da cartolina.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ Non bisogna dimenticare che il *Touring* era anche proprietario di strutture turistiche e alberghi, come la scuola velica di Caprera, oggetto fra l'altro di alcuni articoli promozionali nelle riviste del Club, e che i nuovi territori potevano essere aperti a investimenti da parte di chi avesse il capitale.

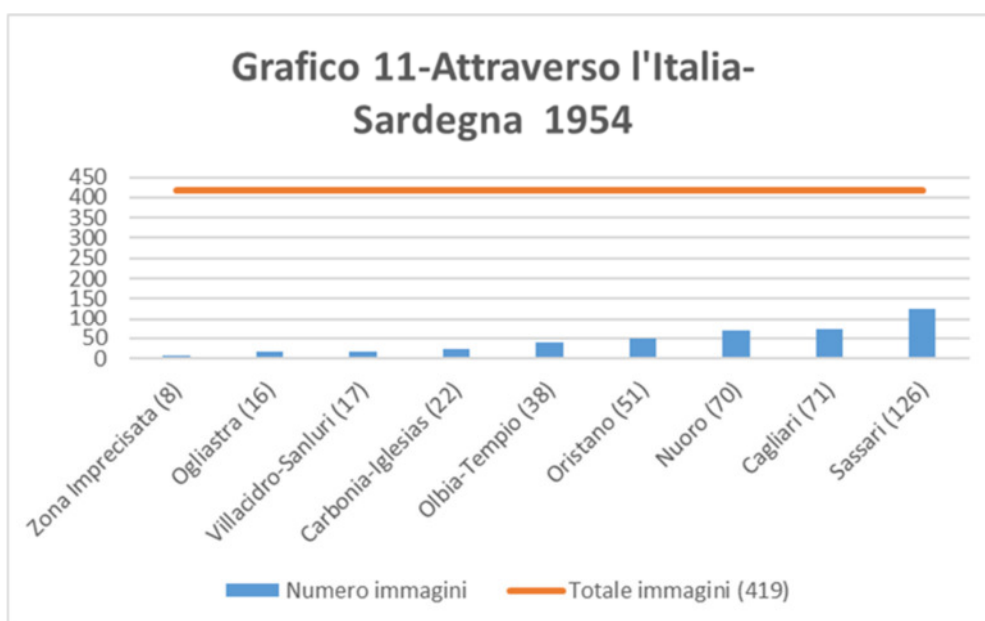
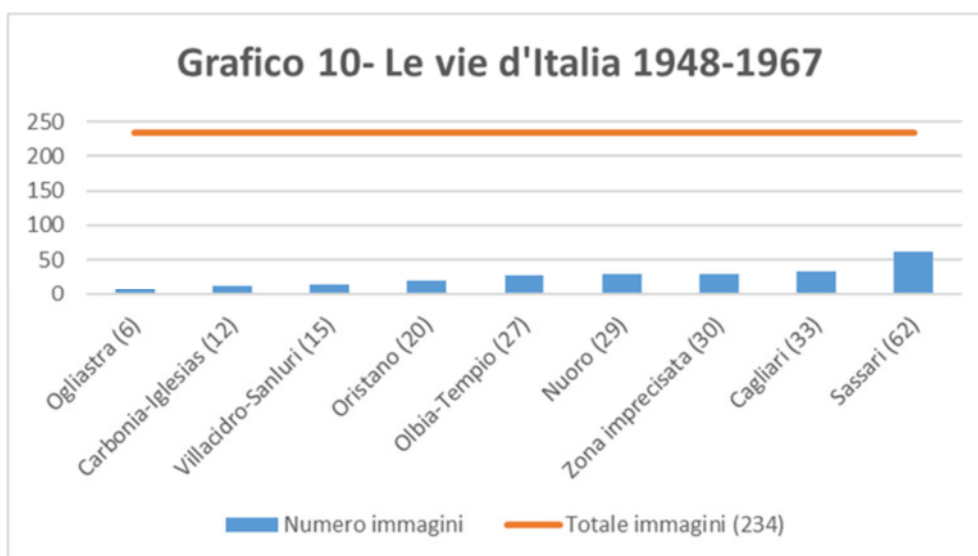




Immagine 74

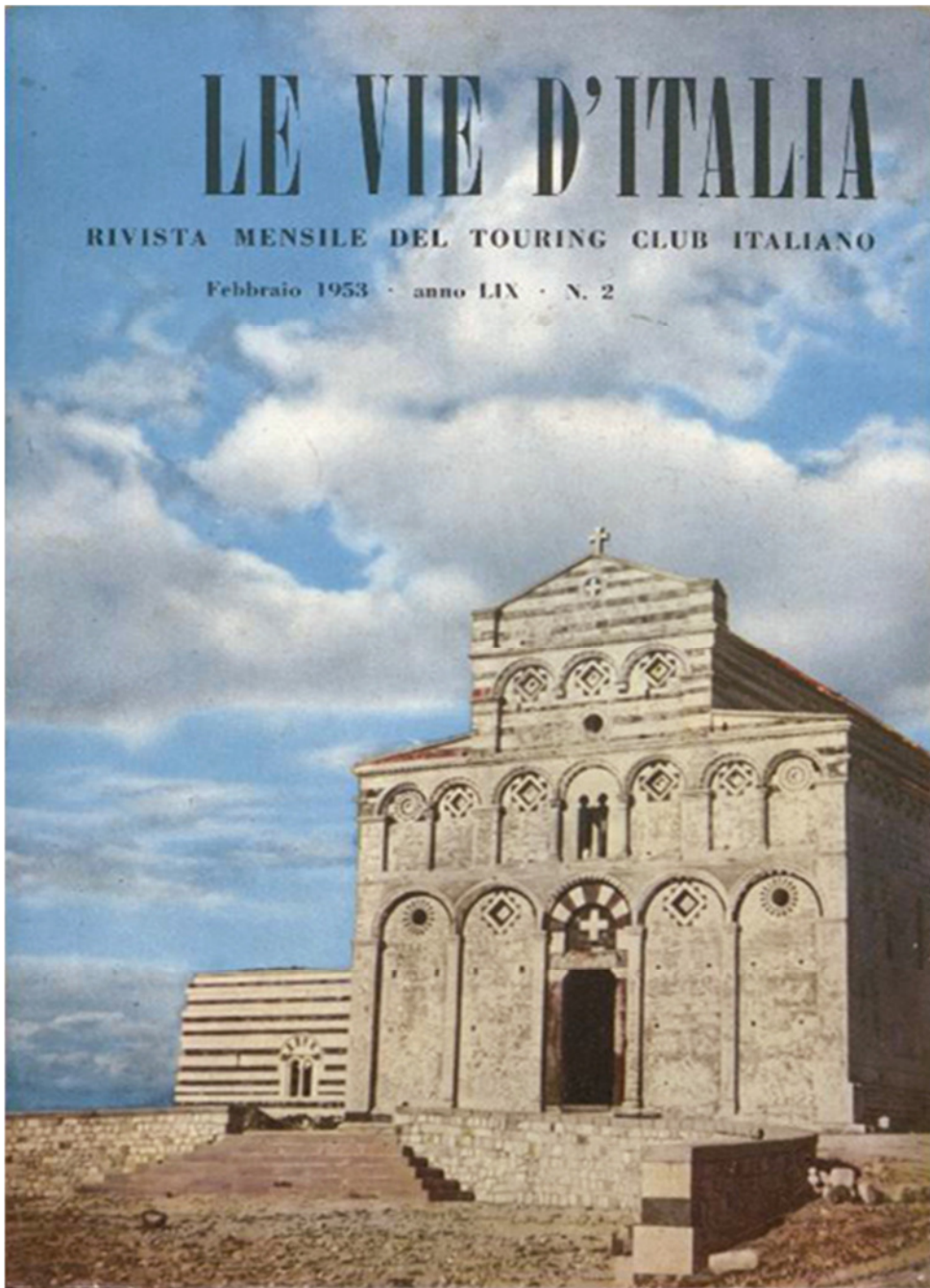


Immagine 75

Articoli sulla Sardegna pubblicati in «Le Vie d'Italia» dal 1948 al 1967	
1948 1- FRANCESCO ZEDDA, <i>Oliena, un paese in Sardegna dove si vive come in una leggenda</i> (foto Pietro Pirari, Nuoro) in «Le Vie d'Italia», ANNO LIV-n.3-marzo, pp. 222-226	2- RENATO ALBANESE, <i>È scomparsa la malaria in Sardegna?</i> (foto non firmate) Anno LXII-n.4-aprile, pp.425-432
2-ERMANNIO BIAGINI, <i>La caccia al mufone in Sardegna</i> (foto dell'autore) in «Le Vie d'Italia», ANNO LIV-n.10-ottobre, p.937-942	3- RENATO ALBANESE, <i>La conquista del Sàrrabus</i> (foto dell'autore) Anno LXII-n.5-maggio (anche la copertina di questo numero è dedicata alla Sardegna), pp. 577-584
3- GUIDO BAROTTI, <i>Piombo e zinco in Sardegna</i> (foto Stefani, Crimella e Pizzetti di Iglesias) in «Le Vie d'Italia» ANNO LIV-n.2, febbraio-pp.134-140	4- MICHELE COLUMBU, <i>Il golfo di Orosei</i> (foto Josip Ciganovic, Roma; Bruno Stefani, Milano, foto non firmate) Anno LXII-n.6-giugno, pp. 725-733
1949 1- ALDO SPALLUCCI, <i>La lotta contro la malaria in Sardegna</i> (foto non firmate) in «Le Vie d'Italia» ANNO LV-n.3-marzo pp.252-259	1957 1- RENATO ALBANESE, <i>L'Asinara</i> (foto dell'autore) Anno LXIII-n.3-marzo, pp.305-311
2-FRANCESCO ZEDDA, <i>Pastori di Sardegna</i> , (con illustrazioni di Aliqi Sassu, senza fotografie) in «Le Vie d'Italia» ANNO LV-n.7-luglio-pp.721-726	2- RENATO ALBANESE, <i>Da Porto Torres a Santa Teresa in Gallura</i> (foto di Bruno Stefani e Josip Ciganovic) Anno LXIII-n.5-maggio, pp.584-594
3-LUCIANO CAVALCOLI, <i>Chiese romaniche sarde</i> (foto dell'autore) in «Le Vie d'Italia» ANNO LV-n.12-dicembre, pp. 1281-1287	3- RENATO ALBANESE, <i>Tra Corsica e Sardegna</i> (foto dell'autore) Anno LXIII-n.6-giugno, pp.736-744
1950 1- VICO MOSSA, <i>Sassari, Medaglione di Città</i> (foto EPT Sassari e F. Pasta) in «Le Vie d'Italia» ANNO LVI-n.1-gennaio, pp. 93-99	1960 1- BENITO SPANO, <i>La Gallura</i> (foto di Bosi, Ciganovic, Stefani) Anno LXVI-n.3-marzo, pp.343-351
2- FRANCESCO SATTÀ, <i>Kwh per la Sardegna</i> (foto Chiolin e Turconi, Pavia; foto F. Pasta, Milano) in «Le Vie d'Italia» ANNO LVI-n.4-aprile pp. 457-463	1961 1- SALVATORE CAMBOSU, <i>Nuoro, la terza città della Sardegna</i> (foto Stefani, Mari), Anno LXVII-n.3-marzo, pp.340-348
1951 1- VICO MOSSA, <i>Cagliari, Medaglione di Città</i> (foto Vico Mossa, F. Pasta e Soprintendenza ai monumenti e Gallerie della Sardegna) in «Le Vie d'Italia», ANNO LVII-n.1, gennaio-pp.36-42	2- VINCENZO GIBELLI, <i>Il verde Campidano</i> (foto Mari Ciganovic), Anno LXVII-n.7-luglio, pp. 863-871
2-SALVATORE CAMBOSU, <i>Bosa di Sardegna</i> , (con illustrazioni di Carlo Vitale, senza fotografie) in «Le Vie d'Italia» ANNO LVII-n.8-agosto-pp.937-942	1962 1- GIUSEPPE GRAZZINI, <i>Un automobilista in Sardegna</i> (foto Grazzini, Stefani, Sam Wagenaar) Anno LXVIII-n.8-agosto, pp. 974-985
3- ALESSANDRO CRUCIANI, <i>Viaggio in Sardegna</i> , (foto Dimt, F. Vota e G. Pasta, Milano; H. Korte, Roma; A. Ferri, Cagliari; Soprintendenza alle Gallerie) in «Le Vie d'Italia», ANNO LVII-n.12-dicembre, pp.1419-1434	2- MARIO RIGHETTI, <i>Le ferrovie della Sardegna d'oggi</i> (fotografie delle F.S.), Anno LXVIII-n.11-novembre, pp. 1378-1387
1952 1- SALVATORE CAMBOSU, <i>Alghero</i> , (foto B. Stefani) in «Le Vie d'Italia» Anno LVIII-n.8-agosto pp.1018-1023	1963 1- GIUSEPPE TAROZZI, <i>Laghi e dighe sul Flumendosa</i> (foto S. Carboni) in «Le Vie d'Italia» Anno LXIX-n.1-gennaio, pp.11-19
1953 1- GIOVANNI LILLIU, <i>I nuraghi della Sardegna</i> (foto B. Stefani e Ministero Pubblica Istruzione) in «Le Vie d'Italia» Anno LIX-n.10-ottobre, pp. 1289-1297	1965 1- MARIO FAZIO, <i>La Rinascita della Sardegna</i> (foto P.I.B., L. Carmi, Stefani, L. Isnardi, Farabola, non firmate) in «Le Vie d'Italia» Anno LXXI-n.4-aprile, pp. 422-433
2- CARLO SARTESCHI, <i>Pagine di un diario sardo</i> (foto B. Stefani e W. Suschitzky) in «Le Vie d'Italia» Anno LX-n.11-novembre pp.1449-1458	2- MARIO FAZIO, <i>La Rinascita della Sardegna 2-Il Turismo</i> (foto Fotocielo, Leoni, Antonini, Stefani) in «Le Vie d'Italia» Anno LXXI-n.6-giugno, pp. 666-679
1955 1- RENATO ALBANESE, <i>Nurra Anno Cinque</i> , (foto non firmate) in «Le Vie d'Italia» Anno LXI-n.8-agosto, pp.977-984	1966 1- MARIO PRAZ, <i>Scoperta della Sardegna</i> in «Le Vie d'Italia» Anno LXXII-n.4-aprile-(senza fotografie con illustrazioni edite dal "Polifilo"), pp. 391-401
1956 1- RENATO ALBANESE, <i>Lungo viaggio tra la neve sul trenino di Arbatax</i> (foto di Bruno Stefani e dell'autore) in «Le Vie d'Italia» Anno LXII-n.3-marzo, pp.279-287	1967 1-RENATO ALBANESE, <i>Una scuola nautica all'isola di Caprera</i> (foto dell'autore) in «Le Vie d'Italia» Anno LXXIII-n.7-luglio, pp. 812-820
Osservazioni: nel 1967 «Le Vie d'Italia» cessa le pubblicazioni. Qui sono inseriti, per completezza d'informazione, anche gli articoli non contenenti fotografie ma illustrazioni, ovviamente di essi non si è tenuto conto ai fini del censimento fotografico	



Immagine 76

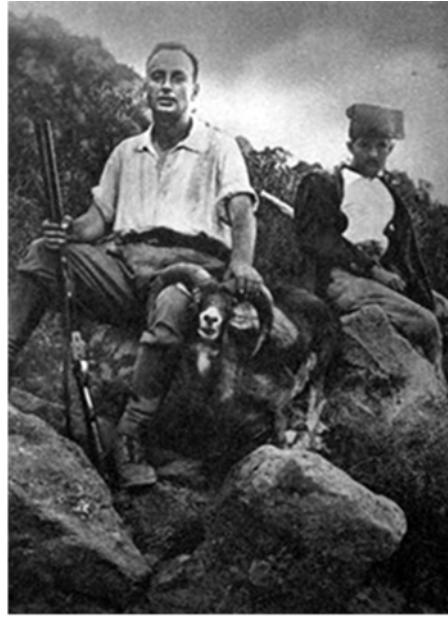


Immagine 77

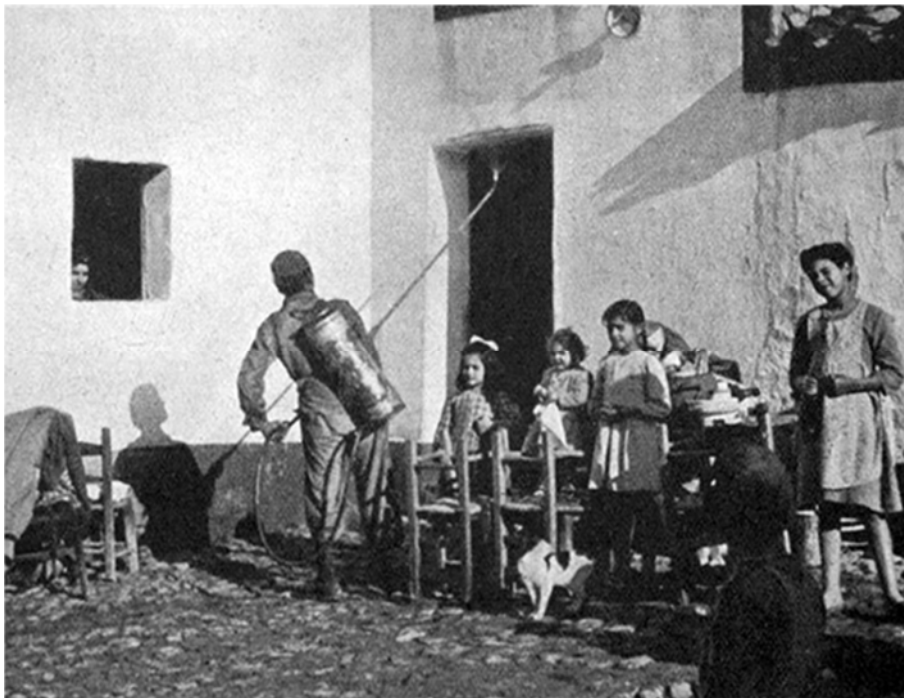


Immagine 78



Donne di Tonara (Nuoro) che si recano ad una cerimonia religiosa. In basso, il mercato del bestiame alla Fiera di S. Mauro. L'uso del costume tradizionale è ancora diffuso in Sardegna forse più che in qualsiasi altra regione d'Italia.

Fot. H. Kirto, Roma

Immagine 79



Immagine 80

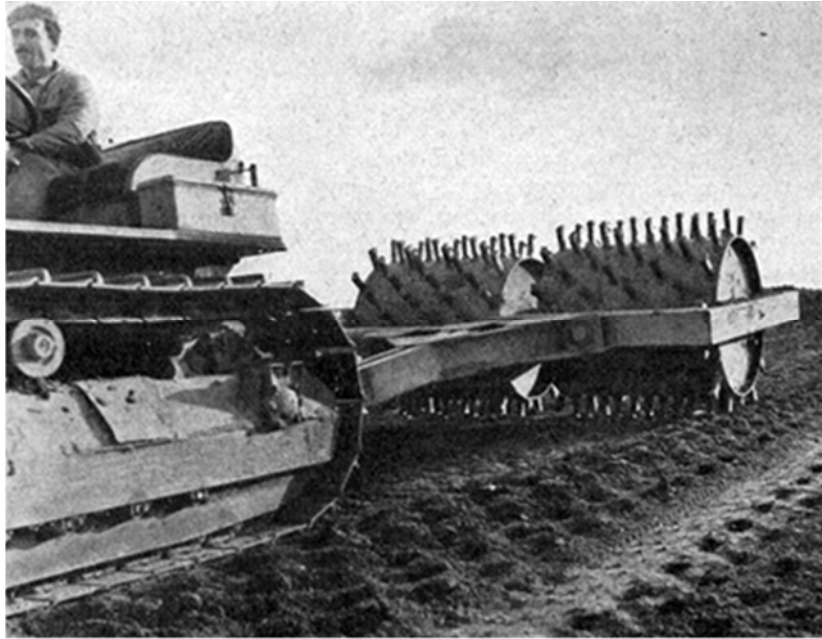


Immagine 81



Immagine 82

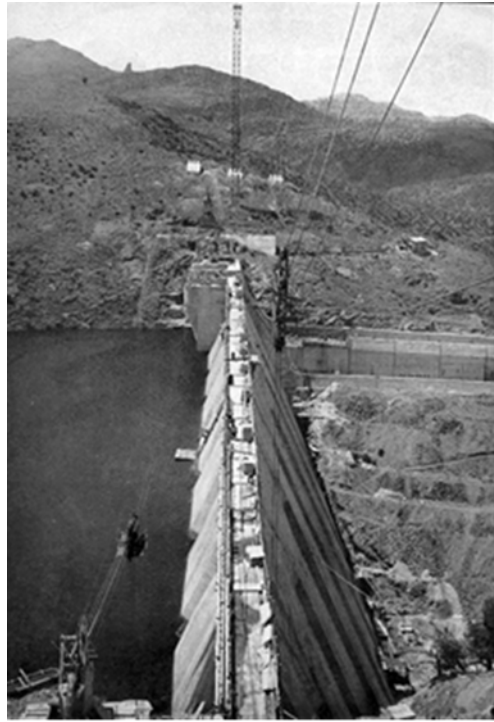


Immagine 83



Immagine 84



Immagine 85



Immagine 86



Immagine 87



Immagine 88



Immagine 89

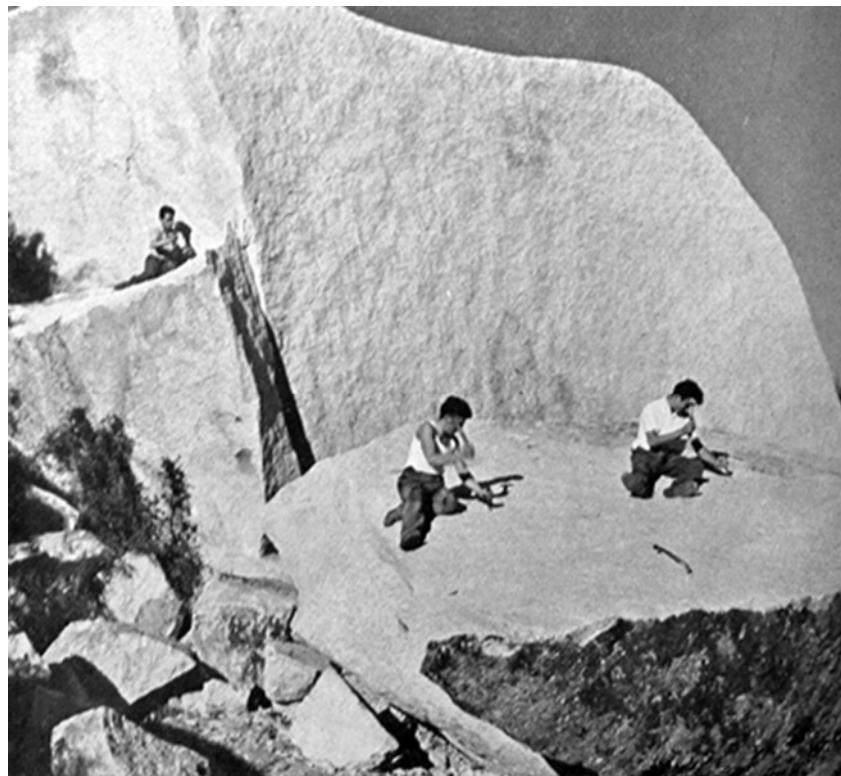


Immagine 90



Immagine 91

2.3. Sardaigne- La Sardegna

Nel 1957 usciva in Francia, edito da Arthaud, un libro intitolato *Sardaigne*. Il testo era stato redatto da Antonio Borio, professore sardo in servizio presso l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi⁴⁶².

Borio, nato a Sorso e laureatosi a Pisa, era insegnante di Storia e Filosofia nei licei sassaresi. La sua formazione, le sue amicizie e le sue posizioni politiche antifasciste erano nate durante il regime e gli avevano portato amicizie che sarebbero durate tutta la vita⁴⁶³. Nel 1942, insieme a Giuseppe Dessì, che negli anni Quaranta era stato provveditore agli Studi di Sassari, e all'avvocato Giuseppe Cottoni, Borio era stato l'artefice di un clamoroso lancio notturno di manifestini clandestini che aveva fatto indignare il federale Offeddu pochi giorni prima della visita di Mussolini nel capoluogo del nord Sardegna. Il professor Borio fu successivamente fondatore, con Dessì, della sezione di Sassari del Partito socialista e fu tra i principali collaboratori di «Riscossa», il primo settimanale democratico apparso in Sardegna dopo la caduta del fascismo⁴⁶⁴.

Nominato presidente dell'ente provinciale per il turismo di Sassari, era successivamente emigrato in Francia ma non aveva rescisso i legami con le amicizie sarde e la terra d'origine, come testimoniato dal fatto che

⁴⁶² ANTONIO BORIO, *Sardaigne*, Paris, Arthaud, 1957.

⁴⁶³ Alcuni dettagli biografici sulla vita di Antonio Borio sono presenti in AA. VV., *La Grande Enciclopedia della Sardegna*, Moncalieri, La Biblioteca della Nuova Sardegna, 2007, vol. 2, p. 25. La voce è stilata dal professor Manlio Brigaglia, che ringrazio per aver fornito indicazioni bibliografiche utili e la propria testimonianza in un'intervista telefonica rilasciata il 30/10/2017.

⁴⁶⁴ Cfr. GIUSEPPE DESSÌ, *Premessa* in MANLIO BRIGAGLIA (a cura di), *Riscossa*, Edes, Cagliari, 1974 pp. 5-11.

l'introduzione alla sua pubblicazione era stata scritta da Antonio Segni, che fra le fotografie compaiono quelle scattate da fotografi e per conto di enti regionali sardi e, infine, che fu lo stesso Ente Provinciale per il turismo di Sassari a pubblicare la versione in italiano di *Sardaigne* nel 1961⁴⁶⁵.

Sono quindi a disposizione del lettore due edizioni diverse, diffuse in Sardegna e Francia, con divergenze e somiglianze nella stampa e nelle modalità rappresentative. Se le parti testuali fra la versione francese e quella italiana differiscono poco, più nette sono le discrepanze nelle fotografie che affiancano il testo. La prima differenza rilevabile è negli autori delle immagini: mentre le ottantaquattro fotografie che corredano la versione in italiano sono tutte di Felice Mura, direttore dell'EPT di Sassari e fotografo amatoriale, le ottanta immagini che corredano l'edizione francese sono opera di vari fotografi, fra cui lo stesso Mura, ma con le presenze di spicco di professionisti di fama internazionale.

A livello metodologico, come già fatto nella sezione di questo lavoro riservata agli autori, si è cercato di impostare un confronto schematico che, oltre al numero di fotografie e alla loro analisi qualitativa, tenesse conto dei tratti tematici che le caratterizzano. Si è quindi impostato un grafico *ad hoc* che tenti di individuare tratti semantici prevalenti⁴⁶⁶, con il caso non raro che una fotografia ne presenti più di uno: per esempio un'immagine raffigurante una donna al telaio comprende sia il tema del lavoro, che il tema dell'artigianato che il tema dell'occupazione femminile etc.

⁴⁶⁵ ANTONIO BORIO, *La Sardegna*, Sassari, ENIT, 1961.

⁴⁶⁶ Cfr. Grafico 12-Catalogazione per tratti tematici *Sardaigne-Sardegna*.

A complicare il quadro, per dirla con Hans Belting, occorre ricordare che «la percezione dell'immagine fotografica è programmatica in due sensi diversi. Se l'immagine porta in sé il proprio senso, è una composizione. Se invece mostra l'inconscio ottico per cogliere il mondo con un'acutezza visiva superiore a quella dei nostri occhi, allora rappresenta un mezzo che poniamo tra noi e il mondo».⁴⁶⁷ Le fotografie qui analizzate nei loro tratti tematici, considerate nei due sensi individuati da Belting, costituiscono uno spunto d'analisi interessante ma intrinsecamente soggettivo. Per questo motivo si è cercato di computare i singoli temi, ma, come si diceva, occorre tenere presente il fatto che la catalogazione per tratti tematici qui proposta non voglia rappresentare un punto d'arrivo indiscutibile, benché sia indiscutibile il fatto che una foto utile ai fini dell'analisi storica in senso esteso è composizione utile quando è portatrice il più possibile di sensi plurimi, mentre, ai fini dell'analisi storico-culturale, è mezzo che poniamo fra noi e il mondo.

Sardegna

«Dalle creazioni del popolo sardo, dai suoi costumi e il suo modo di concepire la vita, dall'atmosfera particolare delle sue città e dei suoi villaggi, è difficile dire dove finisce l'Oriente, dove finisce l'Africa e dove comincia il mondo occidentale. Siamo ai limiti dell'Europa, su una sua fascia potentemente arcaica. Qui sta forse il fascino segreto di questa terra»⁴⁶⁸.

⁴⁶⁷ HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2013, p. 259.

⁴⁶⁸ A. BORIO, *Sardegna*, cit., p. 12. La traduzione è dell'autore, qui il testo originale «Dans les créations du peuple sarde, dans ses coutumes et sa manière de concevoir la vie, dans

In questo modo, nell'introduzione all'edizione francese, Antonio Borio descrive la terra che intende promuovere. Appare evidente che l'approccio scelto mischia il dato etnografico con l'impalpabilità del sentimento, che talora assume sfumature orientaliste e allocroniche. Ai fini della nostra analisi, non è sufficiente inquadrare l'apparato iconografico solo in qualità di elemento connesso a testi come questo che gli fanno da cornice. Non si può tuttavia negare che il fruitore dell'opera veda le immagini anche in funzione del testo scritto, soprattutto in casi come questo in cui, nella gerarchia comunicativa, la parte testuale è quantitativamente prevalente sulla sezione fotografica. Come già sottolineato, inoltre, il ruolo fondamentale dell'editore interviene a complicare un quadro di cui non solo l'autore può considerarsi responsabile, soprattutto in questo caso, in cui l'editore francese deve essere ritenuto decisivo per la selezione delle immagini. Arthaud era infatti noto in Francia per i propri libri di viaggio ed era conosciuto per l'attenzione riservata alle fotografie che corredevano i testi⁴⁶⁹. La scelta dei fotografi, da proporre a lettori che si aspettavano fotografie di qualità, non poteva pertanto essere casuale.

Il risultato di tale attenta selezione è un album fotografico a più mani, nel quale il ruolo di autore principale è riservato a Jean Dieuzaide, professionista di fama mondiale dell'agenzia Rapho, già vincitore nel 1955 del premio Niepce. Nonostante il suo «rapporto con la Sardegna

l'atmosphère particulière de ses villes et de ses villages, il est difficile de dire où finit l'Orient, où finit l'Afrique et où commence le monde occidental.[...] Nous sommes aux confins de l'Europe, à l'une de ses lisières les plus archaïques. Et c'est en cela que reside le charme étrange de cette terre».

⁴⁶⁹ La casa editrice, nata a Grenoble e spostatasi successivamente a Parigi era stata la prima ad utilizzare tecniche di stampa innovative come la fotoincisione e l'eliotipia.

sia stato molto superficiale»⁴⁷⁰, come ricorda l'ex direttore dell'ISRE Paolo Piquereddu, e appena quarantasei le fotografie pubblicate in *Sardaigne*, nel suo breve viaggio Yan, questo il nome d'arte, aveva acquisito circa settecento immagini, ora custodite presso l'archivio dell'Istituto Superiore Etnografico Sardo⁴⁷¹. Il viaggio era stato commissionato dall'editore e finalizzato all'acquisizione di scatti da pubblicarsi proprio nel libro di Borio nel quale, come già sottolineato, le foto di Jean Dieuzaide occupano il numero di maggior rilievo (quarantasei su un totale di ottanta)⁴⁷². Accanto al nome del noto fotografo francese compaiono altre firme qualificate della fotografia di quegli anni: su tutti il suo connazionale Edouard Boubat e Georges Viollon, colleghi di Yan all'agenzia *Rapho*, e Edoardo Mari, noto fotografo milanese. Accanto a questi autori famosi ne compaiono altri decisamente meno noti, ma legati alle conoscenze di Borio in Sardegna: un'immagine scattata dal fotografo cagliaritano Moderno Bini, qualche fotografia appartenente alla Sovrintendenza ai monumenti e alle gallerie della Sardegna e un numero consistente di immagini acquisite, con apparecchiature professionali⁴⁷³, dal già citato Felice Mura.

L'analisi dei temi fa immediatamente comprendere che si intendesse presentare visivamente l'isola facendo leva sui classici argomenti etnografico-folcloristici nella declinazione del binomio natura-tradizione:

⁴⁷⁰ Intervista citata a Paolo Piquereddu min. 1:03 in poi.

⁴⁷¹ Cfr. Archivio ISRE, Collezione Jean Dieuzaide-Sardaigne-Viaggio in Sardegna. Giugno 1956

⁴⁷² Cfr. grafico 13-Numero di immagini per autore in *Sardaigne*.

⁴⁷³ Pur non essendo un professionista, Mura aveva acquisito molte immagini nei suoi viaggi per l'isola da direttore dell'ente provinciale. Nelle stesse circostanze si era appassionato alla fotografia, che praticava con una Rolleiflex e, più frequentemente, con una Leica che portava sempre con sé. Si ringrazia il figlio Raffaele Mura per queste informazioni fornite durante un'intervista telefonica in data 07/11/2017.

spiccano infatti le fotografie di paesaggi e quelle di feste tradizionali⁴⁷⁴. L'attenzione al lavoro e ai ritratti tradisce la formazione di Viollon, Boubat e Yan nel campo della fotografia umanista, mentre dal grafico dei luoghi rappresentati⁴⁷⁵ appare chiaro che non si volesse rappresentare documentaristicamente ogni zona dell'isola ma si cercasse di lasciare nel lettore un ricordo complessivo di elementi peculiari. Infatti molto spesso il luogo di acquisizione dell'immagine non è precisato e, ove lo sia, le brevissime didascalie non sono ricche di dettagli ma semplici annotazioni di quale sia il luogo ritratto o di quale sia il soggetto. Ove il luogo sia specificato, tuttavia, non si può fare a meno di notare che anche qui, come in altre pubblicazioni dell'epoca, la rappresentazione abbia zone centrali e periferiche e che ci sia una certa corrispondenza con aree di specializzazione turistica consolidate nell'immaginario: così le province di Sassari, Nuoro, Oristano e Cagliari assommano la maggior parte delle fotografie, mentre all'Ogliastra e al Sulcis non è dedicata alcuna attenzione. La quantità di autori inserita nel testo e la loro interazione rendono piuttosto complessa un'analisi unitaria dell'insieme di illustrazioni che corredano l'edizione francese. Per dividere immediatamente il campo in due parti, occorre distinguere le immagini in due insiemi: un insieme orientato alle attestazioni di interesse etnografico, geografico e artistico e un secondo orientato alla valorizzazione di una capacità autoriale rivolta alla ricerca di una documentazione che, accanto alle fotografie belle e chiare, proponesse anche foto interessanti da un punto di vista narrativo e estetico. Al primo tipo di immagini appartengono sicuramente quelle fornite dalla

⁴⁷⁴ Cfr. grafico 12 citato.

⁴⁷⁵ Cfr. grafico 14-Sardegna (1957).

Sovrintendenza: una minoranza di fotografie utilizzate soprattutto per mostrare opere d'arte. Si tratta per la maggior parte di foto con un unico piano compositivo, che si limitano a registrare la presenza di manufatti artistici o opere d'arte, senza problematizzarne l'analisi: un esempio tipico è la riproduzione in fotografia degli affreschi della basilica di Santissima Trinità di Saccargia⁴⁷⁶, edificio interessante per le illustrazioni ma di cui non si menziona, nel testo, lo stato di conservazione o la necessità di politiche di tutela. La chiesa aveva infatti subito interventi traumatici e «normalizzatori» per la sua immagine, come quello del 1954, quando fu autorizzata la demolizione dei muri di cinta e il rivestimento posticcio dei capitelli con l'unico scopo di rendere più «antico» l'aspetto della chiesa in vista delle riprese del film «Proibito» di Mario Monicelli⁴⁷⁷. Al secondo gruppo di immagini possono essere ascritte le fotografie autoriali di alcuni professionisti famosi dell'agenzia *Rapho*: soprattutto Yan, ma anche Boubat e Viollon. Fra le immagini del primo, sono interessanti due fotografie raffiguranti la vita paesana: nella prima⁴⁷⁸ una donna è intenta alla lavorazione di cesti di rafia. La composizione è classica, la donna al lavoro in primo piano, i cesti già pronti sullo sfondo,

⁴⁷⁶ Cfr. immagine 91 tratta da A. Borio, *Sardegna*, cit., immagine 51 facente parte del blocco di immagini inserite fra pp.120-121.

⁴⁷⁷ Cfr. STEFANO GIZZI (a cura di), *S.S. Trinità di Saccargia Restauri 1891-1897*, Roma, Gangemi Editore, 2007, pp. 32-33. Lo stesso regista, intervistato da Sergio Naitza, disse che quella rappresentata nel film «È una Sardegna un po' falsa», cfr. SERGIO NAITZA, *In tempi di neorealismo avevo preferito girare un film americaneggiante: mi aveva ispirato la lettura del romanzo 'La madre' di Grazia Deledda* in «L'Unione Sarda», 25-03-2004. Si ringrazia il prof. Giovanni Strinna per aver fornito le indicazioni bibliografiche. Cfr. anche il film MARIO MONICELLI, *Proibito*, Italia, Diana Cinematografica, 1954, le immagini della basilica di Saccargia si trovano dal minuto 56:00 in poi.

⁴⁷⁸ Cfr. immagine 92 tratta da A. Borio, *Sardegna*, cit., immagine 30 facente parte del blocco di immagini inserite fra pp.53-55.

una casa di campagna e un pergolato di vite. Il particolare narrativo è un piccolo dettaglio che conferisce azione all'immagine: nella compostezza rappresentativa la mano dell'artigiana è volutamente mossa, ad indicare il movimento nello sfregare con un oggetto il fondo del cesto a cui sta lavorando. L'intrecciarsi dei piani narrativi, attraverso il gioco delle profondità di campo, è ancora più evidente nella rappresentazione di una seconda immagine⁴⁷⁹, catturata a Baunei, che rappresenta in primo piano una donna con una bambina in braccio, in secondo piano dei bambini che guardano interdetti il fotografo come se fossero stati interrotti nei loro giochi, in terzo piano una donna tiene in braccio un bambino e sullo sfondo svettano le cime dell'Ogliastra. Lo stile con cui la foto è composta la inserisce in pieno nella tipologia dell'«istante decisivo» della corrente umanistica francese. Gli sguardi dei personaggi orientati in direzioni differenti inducono l'osservatore a immaginare altri luoghi rispetto a quelli rappresentati nel fotogramma e la luce rarefatta in cui la scena è immersa crea un'atmosfera tale che si sarebbe potuta incontrare ovunque, anche nei vicoli di Parigi, non fosse per la maniera inequivocabilmente sarda (o mediterranea, se si vuole allargare il campo) con cui una delle donne porta *su mucadori*⁴⁸⁰. L'opera di documentazione unita alla ricerca di una intenzione autoriale sono visibili anche nelle poche foto di Edouard Boubat e raggiungono l'espressione massima in una immagine la cui didascalia recita «Costumes d'Osilo»⁴⁸¹. Ci si aspetterebbe la classica foto frontale della solita coppia in abito

⁴⁷⁹ Cfr. immagine 94 tratta da ibidem, immagine 80 facente parte del blocco di immagini inserite fra pp.168-169.

⁴⁸⁰ It. «fazzoletto».

⁴⁸¹ Cfr. immagine 95 tratta da A. Borio, *Saraigne*, cit. , immagine 41 facente parte del blocco di immagini inserite fra pp.102-103.

tradizionale che cammina durante una processione o un corteo, invece il soggetto è una donna voltata nella direzione opposta rispetto all'obiettivo: in primissimo piano le spalle e la testa ricoperte da uno scialle ricamato, di fianco una balaustra in ferro, lo sguardo rivolto verso un lungo vicolo acciottolato che spinge l'osservatore a guardare in lontananza due piccole figure che camminano fra due pareti di case alte, a due, tre piani. Come in tante altre foto l'abito tradizionale è individuato come soggetto principale, ma con modalità originali: esso si mostra come un ingombrante dettaglio in una scena più complessa, la cui rappresentazione ha lo scopo di generare pensieri e osservazioni. All'italiano Edoardo Mari appartiene una cifra stilistica diversa: molte immagini appaiono tagliate in formato lungo, con riprese dal basso verso l'alto che inducono soggezione verso le figure ritratte, ponendole in una posizione monumentale. Tale monumentalità è resa all'opposto nella classica foto dell'interno di un nuraghe: qui l'architettura è ripresa dall'alto, con l'inserimento nell'inquadratura di un uomo soverchiato dal volume del muro di massi della costruzione megalitica⁴⁸².

L'ultimo fotografo che fornisce le proprie immagini all'edizione francese è il già citato Felice Mura: egli può essere forse il rappresentante di una terza categoria di fotografie, non catalogabili come professionistiche, più per il contesto e le circostanze in cui furono acquisite che per il valore delle immagini in sé e neppure come foto dallo scopo meramente documentario. Il contributo di Mura sarà analizzato più estesamente parlando dell'edizione in italiano, a cui il direttore-fotografo dell'Enit di Sassari fornì *in toto* le illustrazioni.

⁴⁸² Cfr. immagine 93 tratta da *ibidem*, immagine 7 facente parte del blocco di immagini inserite fra pp. 20-21.

La Sardegna

Nella versione italiana di *Sardaigne*, Antonio Borio afferma che l'edizione, quanto al testo, è «sostanzialmente identica, salvo alcune aggiunte ed omissioni, a quella francese»⁴⁸³, mentre «interamente nuova è la documentazione fotografica, curata con perizia e con gusto dall'amico Felice Mura».⁴⁸⁴

Dal punto di vista di questa ricerca, la necessità di cambiare le immagini, inevitabilmente legata a motivi economici e di praticità nella gestione dei diritti⁴⁸⁵, visto che era mutato l'editore, rende la versione pubblicata in Sardegna un libro profondamente diverso rispetto a quello pubblicato in Francia. Le foto di Mura, interessanti per l'abilità compositiva del fotografo e per la perizia tecnica con cui sono realizzate, sono orientate prevalentemente alla documentazione di peculiarità spendibili dal punto di vista di un autore la cui principale occupazione non era quella di fotografo ma di direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo, ruolo ricoperto da Mura mentre acquisiva da non-professionista la maggior parte degli scatti⁴⁸⁶. La volontà di documentare, più che di badare alla bellezza delle immagini, è testimoniata dalla distribuzione geografica dei luoghi rappresentati: benché sia sostanzialmente inalterato l'ordine che vede la provincia di Sassari prevalere su tutte le altre e benché rimangano maggioritarie le foto le cui didascalie non forniscono

⁴⁸³ A. BORIO, *La Sardegna*, cit., p. 1.

⁴⁸⁴ Ibidem.

⁴⁸⁵ Cfr. intervista citata a Manlio Brigaglia, all'epoca dei fatti consigliere dell'Ente Provinciale del Turismo di Sassari.

⁴⁸⁶ Cfr. intervista citata al figlio Raffaele Mura.

informazioni sul luogo di acquisizione⁴⁸⁷, sono rappresentate la maggior parte delle zone della Sardegna. Non si tratta di una divisione omogenea, ma traspare una maggiore volontà, rispetto all'edizione francese, di fornire una panoramica esaustiva.

Un discorso più articolato deve essere fatto per i temi: prevalgono artigianato, soggetti storici e culturali e i paesaggi⁴⁸⁸. Le fotografie selezionate per la pubblicazione chiedono quindi palesemente che l'occhio del fotografo sia quello di una persona colta, che identifichi peculiarità e caratteristiche del luogo scegliendo in particolare fra gli aspetti rilevanti da un punto di vista turistico. La composizione è curata ma semplicemente illustrativa, senza la ricerca di domande che inducano il soggetto a osservare con attenzione l'intersecarsi di piani, motivi e temi, sebbene alcuni scatti cerchino approcci inconsueti soprattutto nelle inquadrature. Le foto di Mura sembrano seguire questa logica, ad esempio, con l'alternanza fra la classica immagine del suonatore di *launeddas* in corteo⁴⁸⁹ e immagini più complicate da realizzare come quella che rappresenta una giovane donna al lavoro al telaio dietro l'ordito e la trama del tessuto che sta creando.⁴⁹⁰ In linea con lo stile dell'ultimo scatto citato pare essere quello che guadagna l'onore della copertina dell'edizione italiana: un *mamutone* ripreso dal basso verso l'alto, conferendogli curiosamente una posa in cui il travestimento carnevalesco perde la propria monumentalità e risalta lo sguardo

⁴⁸⁷ Cfr. grafico 15-Sardegna (1961).

⁴⁸⁸ Cfr. grafico 12 citato.

⁴⁸⁹ Cfr. immagine 98 tratta da A. Borio, *La Sardegna*, cit. , immagine 30 facente parte del blocco di immagini inserite fra pp.80-81.

⁴⁹⁰ immagine 99 tratta da ibidem, immagine 21 facente parte del blocco di immagini inserite fra pp.64-65.

umanamente pensieroso dell'uomo che regge in mano la maschera lignea⁴⁹¹. Altri particolari interessanti si notano nell'osservazione delle fotografie di monumenti: tralasciando le classiche immagini panoramiche, si possono osservare le rappresentazioni più studiate di opere architettoniche già immortalate da altri e per questo osservate alla ricerca di prospettive non convenzionali. Ad esempio, l'interno del nuraghe di Torralba, come nella foto di Mari o in altre di Patellani, vede campeggiare in primo piano le pietre e le contrappone alla figura di un ragazzo, messo in posa sulla soglia a dare all'osservatore la dimensione ciclopica dell'opera: si rappresentano in maniera efficace i due elementi, l'uomo e il nuraghe, l'immagine è studiata e chiaro il messaggio che vuole fornire⁴⁹². La ricerca di valorizzazione delle architetture è certamente differente nel ritrarre la basilica di Saccargia: qui l'uomo scompare e Mura studia un'immagine in cui l'alternarsi dei bianchi e dei neri della pietra e le linee degli archi mettano in rilievo lo svettare della torre campanaria. Nel complesso l'impressione che si ricava dall'osservazione di queste foto non si discosta di tanto da quella di un ottimo album di viaggio familiare preparato con maestria da un fotoamatore quasi professionista. È evidente la differenza d'approccio rispetto all'edizione francese: la ricerca studiata dell'istante, presente in taluni scatti di Yan, Boubat e Viollon qui è, più modestamente, scambiata con la volontà di rappresentare *topoi* classici dell'etnografia e della fotografia paesaggistica sulla Sardegna, inducendo il dubbio che l'autorappresentazione del sardo fotografo, educata a estetiche

⁴⁹¹ Cfr. immagine 96 tratta da *ibidem*, cit., immagine di copertina e immagine 65 facente parte del blocco di immagini inserite fra pp.120-121.

⁴⁹² immagine 100 tratta da A. Borio, *La Sardegna*, cit., immagine 16 facente parte del blocco di immagini inserite fra pp.80-81.

classiche, voglia mantenersi nei rassicuranti *cliché* noti della descrizione dell'isola.

Tra Francia, Italia e Sardegna

L'osservazione delle due edizioni del testo di Borio invita a riflettere sulla diversa concezione della fotografia sull'isola nei diversi contesti di edizione.

La versione francese, con un numero di immagini lievemente inferiore (ottanta) rispetto a quella sarda (ottantaquattro), risulta più varia per tratti tematici⁴⁹³: le fotografie scelte dall'editore Arthaud appaiono infatti essere più complesse nell'intreccio dei piani interpretativi e sembra che cerchino nella fotografia una dimensione estetica che esuli dalla semplice documentazione facendo riconoscere lo stile del fotografo come creatore di atmosfere, valide a Parigi come a Sassari. L'illustrazione di qualità diventa così un elemento importante dell'edizione, che ha lo scopo di presentare la Sardegna nel testo, corredandolo con un apparato iconografico di buon livello. L'opera del fotografo deve essere in tal senso un elemento di pregio che valorizzi l'edizione: la scelta di affidare la realizzazione delle immagini ad alcuni autori professionisti con l'integrazione di altre immagini di minore prestigio conferisce all'apparato iconografico una scarsa omogeneità ma sembra far comprendere l'intenzione dell'editore di vendere col testo anche immagini di qualità. Le foto di Yan, impiegato come *front-man* di questa operazione, sono in tal senso esplicative: come già detto nel paragrafo dedicato, nonostante esse siano interessantissime soprattutto

⁴⁹³ Cfr. grafico 12 citato.

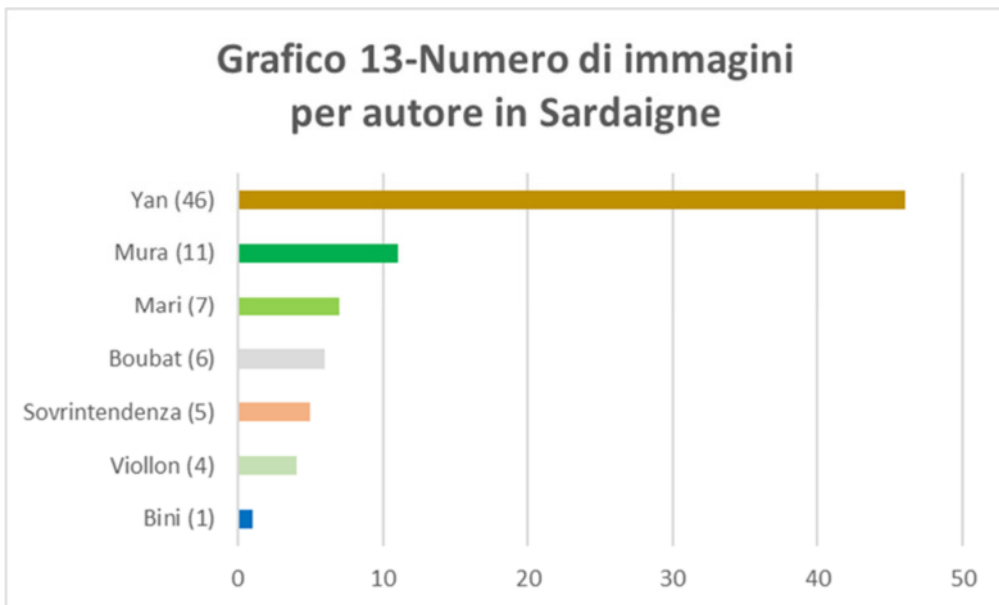
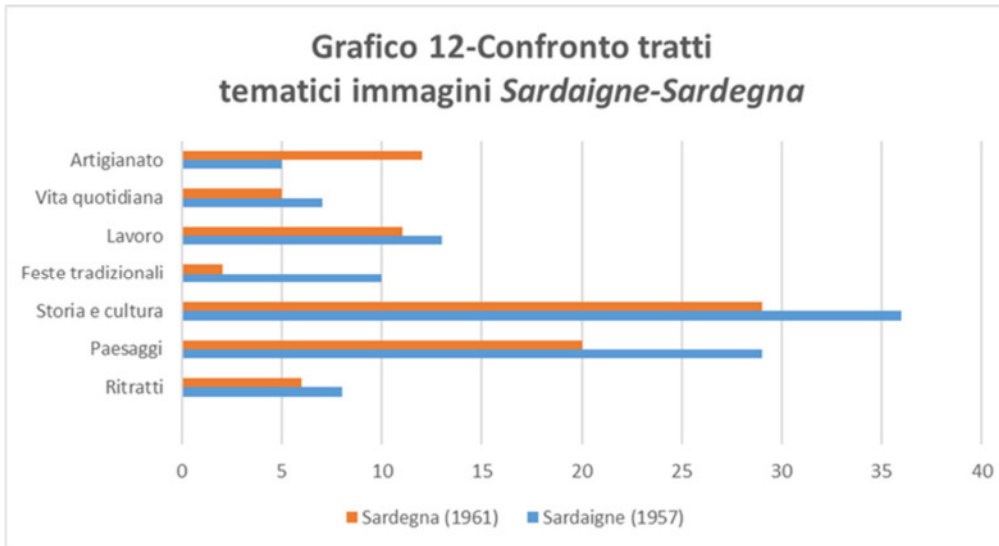
per la ricerca estetica di alto livello, denotano una scarsa immersione nella vita quotidiana degli abitanti e poca volontà di documentare dal profondo la loro socialità.

Tale approccio è mutato nell'operazione editoriale che porta alla pubblicazione dell'edizione italiana intitolata *La Sardegna*: sostanzialmente identica per ciò che riguarda il testo, la versione in italiano differisce nettamente per le fotografie, sia per esigenze organizzative di edizione sia per scelta dei contenuti. Le ragioni organizzative sono facilmente comprensibili pensando che l'Ente Nazionale Italiano per il Turismo della provincia di Sassari non aveva certamente la disponibilità economica dell'editore Arthaud nel pagare i diritti ai vari fotografi e agenzie che avevano illustrato l'edizione francese, per cui era più facile scegliere la soluzione del fotografo interno (il direttore dell'ente Felice Mura, appunto). La scelta dei contenuti fa pensare invece a una ricerca iconografica più orientata alle modalità classiche da guida turistica: la complessità polisemica si attenua, i territori sono meglio rappresentati e diminuiscono le immagini in cui l'estetica autoriale è preponderante sui contenuti informativi. Nereide Rudas, parlando degli aspetti metapsicologici del falso nella Storia della Sardegna, sosteneva che i sardi avessero necessità di approdare a una «capacità diacritica che permetta una consapevolezza più autentica e matura», di passare da un racconto di sé strutturato come «romanzo familiare» ad una dimensione di «storia familiare», per giungere infine al concetto di «storia *tout court*», intendendo con quest'ultima la dimensione in cui, superata la subalternità imitativa o etnocentrica la

Sardegna possa definire le proprie caratteristiche in un «ambiente sociale»⁴⁹⁴ in senso ampio.

In altre parole, il confronto delle immagini fra l'edizione francese e italiana fa trasparire come la descrizione della realtà avvenisse in quest'ultimo caso seguendo il mercato editoriale *mainstream* o utilizzando un atteggiamento ad esso mimetico senza mai raggiungere una rappresentazione pienamente matura frutto di sistemi culturali propri, fosse una descrizione incapace insomma di compiere il difficile passaggio Sardaigne>Sardegna>Sardìnnia finalizzato al conseguimento di una visione completamente conscia dei propri limiti e del proprio valore.

⁴⁹⁴ Cfr. N. RUDAS, *L'isola dei coralli*, cit. p. 77 e 152.



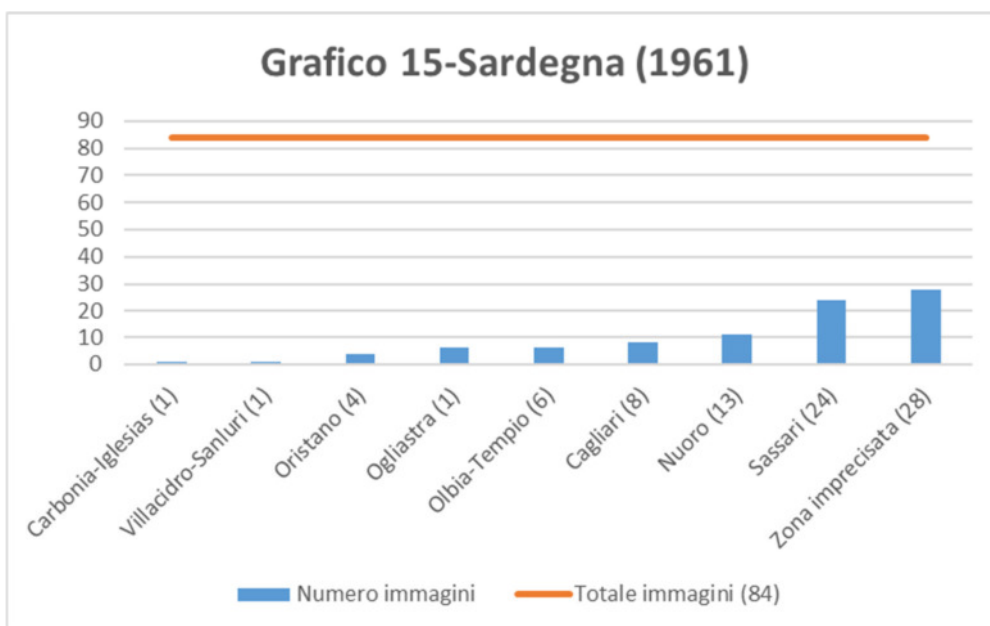
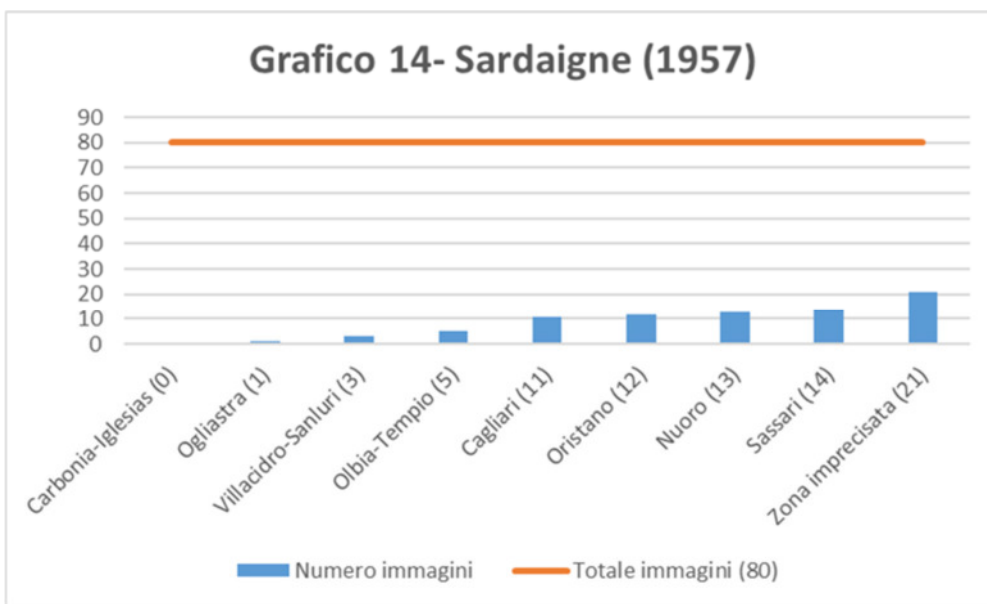




Immagine 92



Immagine 93



Immagine 94



Immagine 95



Immagine 96



Immagine 97



Immagine 98



Immagine 99



Immagine 100

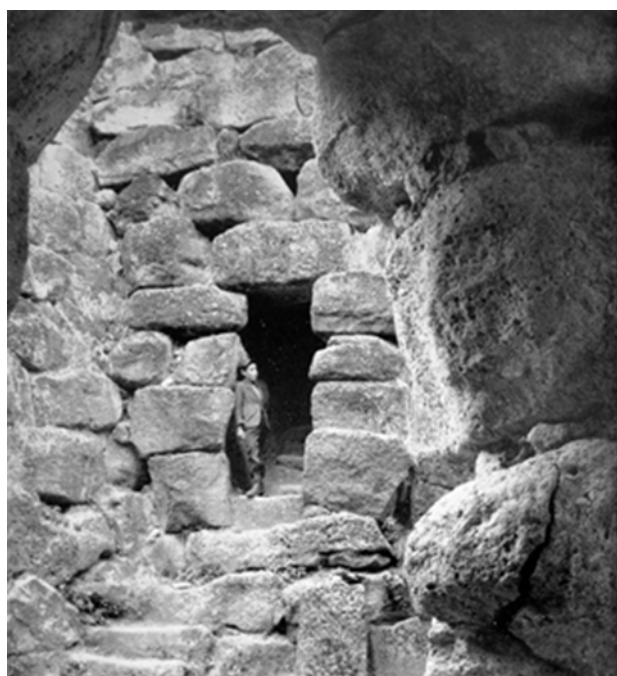


Immagine 101

2.4. Altre pubblicazioni sulla Sardegna

La stabilità politica dell'Europa del dopoguerra e la conseguente ripresa economica avevano favorito l'ascesa di un mercato editoriale ricco di testi con finalità turistica o di documentazione che proponevano al lettore la propria visione sui più disparati luoghi, con l'idea sottintesa che sarebbero diventati prima o poi meta eligibile per futuri viaggi, oltre che paesaggi da osservare per apprezzarne le peculiarità. Non stupirà pertanto il fatto che la quantità di monografie sulla Sardegna non si possa esaurire con l'analisi delle tre opere appena analizzate. Nell'impossibilità di descrivere approfonditamente tutto il materiale disponibile e considerando comunque che le opere già affrontate forniscano una significativa idea dell'immagine fotografica data dell'isola, pare qui opportuno citare almeno alcune delle altre pubblicazioni che, corredate da immagini o con le foto come soggetto principale, contribuirono alla creazione dell'identità sarda in fotografia e tramite la fotografia. Gli autori di questi testi erano appartenenti, in maggioranza, ad una borghesia benestante e colta che viaggiava per piacere ma i cui viaggi avevano spesso risvolti professionali.

Questo *identikit* è senz'altro appropriato per lo svizzero Daniel Simond, autore di un diario di viaggio sulla Sardegna pubblicato da Fossataro nel 1962 con il titolo *Viaggi in Sardegna*⁴⁹⁵ e in Svizzera l'anno successivo nella lingua madre dell'autore, il francese⁴⁹⁶. Umanista e letterato di fine cultura, nato a Losanna e membro dell'associazione valdese degli scrittori, Simond impostò il suo testo come un diario delle esperienze di

⁴⁹⁵ DANIEL SIMOND, *Viaggi in Sardegna*, Cagliari, Fossataro, 1962.

⁴⁹⁶ DANIEL SIMOND, *Voyages en Sardaigne*, Rolle, Éditions Paul Rey, 1963.

viaggio sarde fra il 1953 e il 1960, anni in cui fece quattro viaggi nell'isola in primavera e estate. Nell'edizione italiana e in quella francese le fotografie sembrano, conformemente alla formazione dell'autore e alle sue attività culturali, avere un ruolo importante ma sussidiario rispetto ai testi. L'edizione italiana, in particolare, mostra le cinquantasei immagini a corredo del testo in un album a parte, alla fine del volume, in una soluzione editoriale in cui sembra non essere importante uno stretto legame fra parte scritta e fotografie. La maggior parte delle immagini sono scattate dallo stesso Simond, ma compaiono anche fotografie appartenenti ad altri autori: Moderno Bini, Bromofoto, Ente Nazionale Italiano del Turismo (ENIT), Jean Jacques Laeser, Marianne Sin-Pfältzer, Tullio Sequi, Sulis. Si tratta degli stessi autori che troviamo nell'edizione francese, fatta eccezione per Paul Fauvre, fotografo svizzero che contribuì con una sola immagine. I temi, resi più espliciti dalle brevi didascalie, sono in linea con l'iconografia del periodo sulla Sardegna: ambienti naturali, attività agricole, paesaggi, donne e uomini in abito tradizionale (seppure mai in parata *folk*), pastori, nuraghi, bronzetti. L'esempio tipico di questi argomenti, declinati in un'ottica prototipizzante, sono "la fidanzata di Orosei"⁴⁹⁷ e il "notabile di Dorgali"⁴⁹⁸, foto scattate dallo stesso Simond, insieme ad altre diciannove presenti nel testo. L'autore sembra voler ricalcare nello scatto singolo i precedenti illustri delle serie di immagini in cui fotografi come August Sander⁴⁹⁹ cercavano di cogliere l'essenza delle classi in cui era suddivisa la società,

⁴⁹⁷ Cfr. Immagine 101 tratta da D. SIMOND, *Viaggi*, cit. immagine 50, sezione "Illustrazioni" alla fine del testo.

⁴⁹⁸ Cfr. Immagine 101 tratta da ibidem, cit. immagine 49, sezione "Illustrazioni" alla fine del testo.

⁴⁹⁹ Per un'idea complessiva sull'opera dell'autore cfr. AUGUST SANDER, *Uomini del Ventesimo secolo*, Milano, Abscondita, 2016.

ma manca, in questi scatti, lo sforzo interpretativo totalizzante fatto dal fotografo tedesco, risultato che Sander raggiunge nel momento in cui «il personaggio acquista credibilità in virtù della sua posizione relativa, in quanto esiste in termini di differenza (più che somiglianza) rispetto alle altre figure»⁵⁰⁰. Foto come quelle di Simond qui presentate, non riescono a raggiungere i livelli di elaborazione formale cercata da Sander, anche perché, oltre alla diversa perizia tecnica dei due autori, differente è il contesto editoriale in cui le immagini sono inserite: ove Sander indirizza il suo sforzo verso una sistematizzazione onnicomprensiva del reale da un punto di vista sociale, gli scatti di Simond possono invece essere inseriti nella ricerca della catalogazione per costumi, nella scoperta del peculiare che diventa generale per sottolineare una tipicità attraente per l'osservatore, senza avere l'intento di porre domande indagatrici della realtà. Le differenze più importanti fra edizione italiana e l'edizione francese non sono nella tipologia o nel numero di immagini (l'edizione francese ne conta sessantuno, solo cinque in più rispetto a quella italiana), ma nella loro disposizione rispetto al testo. L'edizione francese, infatti, inserisce le fotografie nelle pagine interne, facendole dialogare con la parte scritta, sebbene il legame sia labile, perché le brevissime didascalie esplicative sono autonome rispetto al testo del diario di viaggio e le immagini non direttamente collegate ad esso.

Nello stesso anno di pubblicazione dell'edizione francese del testo di Simond, veniva diffuso in Italia il libro di viaggio di Carlo Levi sulla

⁵⁰⁰ GRAHAM CLARKE, *La fotografia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 128.

Sardegna intitolato *Tutto il miele è finito*⁵⁰¹, poi pubblicato in tedesco con il titolo di *Aller Honig geht zu Ende*.⁵⁰²

L'edizione italiana del libro di Levi è priva di fotografie, anche se, nel progetto originario, il legame avrebbe dovuto essere inscindibile: «Questo modesto libretto [...] non fu dapprincipio che un gruppo di appunti sommari su un viaggio in Sardegna, nel 1952, che, già pubblicati su giornali e riviste, avrebbero dovuto servire, riveduti e completati come commento o prefazione a un libro di documentazione fotografica da pubblicarsi in Germania»⁵⁰³. L'edizione tedesca invece, benché sia identica nel testo (una semplice traduzione dell'edizione italiana), rispetta il progetto originario di corredare il libro con le fotografie dell'ungherese Janos Reissmann. Pubblicate a pagina intera e commentate con brevissime didascalie, esse completano la parte scritta, che non le richiama esplicitamente. Il numero di appena trenta immagini è esiguo rispetto agli intenti originari del progetto, che verosimilmente avrebbe dovuto essere una versione sarda del volume fotografico che pochi anni prima Levi e Reissmann avevano pubblicato con il titolo di *Ritratto dell'Italia, un volto che ci somiglia*, tradotto con successo anche in inglese e tedesco e non contenente alcuna fotografia dell'isola⁵⁰⁴.

Aller Honig geht zu Ende presenta insomma un apparato iconografico in sedicesimi rispetto al progetto e a *Ritratto dell'Italia*, soprattutto se si considera che i trenta scatti scelti per l'edizione tedesca furono un numero bassissimo rispetto ai 1500 circa acquisiti dal fotografo durante

⁵⁰¹ CARLO LEVI, *Tutto il miele è finito*, Torino, Einaudi, 1964.

⁵⁰² CARLO LEVI, *Aller Honig geht zu Ende*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1965.

⁵⁰³ C. LEVI, *Tutto il miele*, cit., p. 7.

⁵⁰⁴ CARLO LEVI, *Un volto che ci somiglia, ritratto dell'Italia*, Torino, Einaudi, 1960.

il suo viaggio in Sardegna a dicembre del 1959⁵⁰⁵. Le foto sarde di Reismann possono dividersi grossolanamente in due grandi aree: immagini di soggetti inanimati e immagini di soggetti animati. Fra le prime possiamo citare come argomento principale i paesaggi e, curiosamente, le pietre, che il fotografo in una lettera alla moglie definisce «assolutamente immagini inattese, meravigliose, molto erotiche».⁵⁰⁶ Definire erotiche le pietre significa senz'altro umanizzarle, dando alla propria creatività una declinazione nuova ma che prende spunto dal soggetto principale della carriera di Reismann: le immagini animate raffiguranti persone. In queste ultime immagini Reismann aveva avuto, secondo Aldo Tanchis, la capacità di delegittimare il concetto di istante irripetibile perché la naturalezza e il rifuggire la posa vengono in Reismann prima del valore estetico, così si approda alla decisione di scattare un attimo dopo l'istante decisivo di bressoniana memoria, «di lasciar passare quell'attimo sublime e rivelare che quell'attimo era una finzione»⁵⁰⁷. A partire da tali premesse teoriche la scelta delle immagini da affiancare al testo di Levi è fondamentale per capire in quale veste la Sardegna dovesse essere illustrata in *Aller Honig geht zu Ende*. Le trenta fotografie selezionate mirano a fornire un'immagine tipica e non a stupire il lettore o a suscitare in lui forti riflessioni: nonostante l'idea del fotografo di mostrare le peculiarità potenti dei massi e immortalare le persone utilizzando la propria capacità di declinare l'estetica dell'istante decisivo fino a negarla, la casa editrice pubblica immagini rassicuranti, in

⁵⁰⁵ Cfr. KINCSES KÁROLY, *János Reismann* in AA.VV. *János Reismann, 1959: un fotografo ungherese in Sardegna*, Nùoro, Imago, 2010, p. 23. La stessa fonte informa che i 1500 negativi sardi di Reismann sono custoditi presso il museo ungherese della fotografia di Kecskemét.

⁵⁰⁶ Ibidem.

⁵⁰⁷ ALDO TANCHIS, *János Reismann, l'Europa in Sardegna in János Reismann, 1959, cit.*, p. 11.

linea con la poetica esotizzante di cui si è già parlato per i testi e le fotografie di Carlo Levi.

Così l'immagine ideale per la copertina sono due pastori che conducono il gregge⁵⁰⁸, nella più classica (e stereotipata) delle presentazioni del pastore assunto a sineddoche della Sardegna, con potenza iconografica comparabile forse solo alla donna in abito tradizionale. La forte carica erotica delle rocce di cui Reismann parla è ripresa solo sporadicamente e inserita nelle generiche curiosità naturalistiche dell'isola², nei grandi paesaggi deserti in cui la presenza umana non è soggetto principale. Si giunge così a didascalie classicamente descrittive, come quella che definisce un monolite gigantesco (un *toneri* ogliastrino?) "monumento naturale in pietra"⁵⁰⁹ e non si discosta tanto nel contenuto dalla didascalia abbinata ad un "paesaggio attorno a Orune"⁵¹⁰. La presentazione delle immagini insomma è tesa a normalizzare, portando il lettore nell'alveo di rappresentazioni a lui note. All'osservatore accorto non sfuggono però le peculiarità potenti della fotografia di Reismann: le foto parlano anche da sé e così è agevole notare che accanto ai paesaggi canonicamente deserti, in alcuni di essi compaiono uomini, donne e giovani, spesso piccole figure scure intente alle più varie attività, che non guardano mai in camera. Ove queste persone siano riprese più da vicino sono mostrate anticonvenzionalmente di fianco o di spalle, come avviene per i pastori già citati a proposito della copertina e per due altri "pastori nella provincia di Cagliari".⁵¹¹

⁵⁰⁸ Cfr. Immagine 103 tratta da C. LEVI, *Aller Honig, cit.*, copertina.

⁵⁰⁹ Cfr immagine 105 tratta da ibidem, p. 49.

⁵¹⁰ Cfr immagine 106 tratta da ibidem, p. 89.

⁵¹¹ immagine 104 tratta da ibidem, p. 24.

Ci si potrebbe chiedere a questo punto se da *Aller Honig geht zu Ende* riesca ad emergere la versione migliore dello sguardo originale di Reismann, professionista mitteleuropeo che prima di giungere in Sardegna aveva già peregrinato per vari paesi dell'Eurasia e fotografato un altro interessante contesto agropastorale, quello delle *isbe* russe.

La risposta non è tanto semplice. Occorre innanzitutto considerare che l'apripista di Reismann per la Sardegna era stato Levi, il cui atteggiamento verso l'isola in particolare e verso il sud in generale può essere definito, come già sottolineato in questo testo, mitizzante con tratti orientalisti⁵¹². Occorre inoltre pensare che la scelta di pubblicare trenta foto sulle 1500 acquisite significa sostanzialmente creare un nuovo reportage: le 1470 immagini omesse, alcune delle quali molto più anticonvenzionali di quelle pubblicate, formano un *corpus* documentario interessante per lo studioso che vi accede dagli archivi del museo di Kecskemét, ma sostanzialmente irrilevante per il popolo e per la nascita della mentalità collettiva sulla Sardegna negli anni Sessanta. Si può in sintesi dire che nonostante lo sguardo del fotografo Reismann abbia una propria peculiarità nata dall'abilità nel mestiere e dalla scelta di approfondire la conoscenza dell'isola permanendovi un mese, essa non riesce a emergere compiutamente dalle premesse normalizzatrici con cui si scelgono le immagini per il libro, che lasciano al lettore, accanto alla sensazione del già visto, l'idea che un punto di vista diverso fosse possibile.

Questo punto di vista differente, per la dinamicità delle immagini, se non per i soggetti, si trova certamente nel volumetto fotografico pubblicato a

⁵¹² A partire da spunti come quelli di Levi, Reismann si spinge per esempio ad Orgosolo per cercare la Sardegna più "sarda".

Zurigo nel 1958 da un altro fotografo, il tedesco Toni Schneiders. Intitolato *Sardinien*⁵¹³, il volume rientra nel progetto editoriale di una serie di libri ambientati nelle regioni italiane in cui le immagini del fotografo erano affiancate ai testi dello scrittore tedesco Eckart Peterich. Le fotografie hanno in questo caso netta preminenza sulla parte testuale: Peterich scrive un'introduzione di tredici pagine, mentre nella copertina compare il solo nome di Schneiders, autore di settantacinque fotografie pubblicate a piena pagina (alcune su due pagine). L'introduzione di Peterich racconta i rapporti dell'autore con la Sardegna a partire da ricordi personali e dall'illustre mediazione di HD Lawrence, le cui descrizioni sull'isola come terra primitiva e autentica l'avevano molto incuriosito, fino al viaggio compiuto con l'amico fiorentino Raffaello Franchi. Durante un dialogo riportato nell'introduzione e svoltosi fra lo stesso Peterich, Aldous Huxley e Lawrence, l'autore di *Sea and Sardinia* gli aveva presentato un mondo immoto nel tempo: «In Sardegna [...] malgrado ci fossero stati tanti popoli che si erano alternati nel dominio dell'isola [...] esisteva solo uno strato: quello preistorico; tutto il resto, dai Punici ai Piemontesi, era intonaco scalcinato e consumato su quelle nude e forti costruzioni di pietra della cultura preistorica»⁵¹⁴. A partire dall'introduzione ci si potrebbe aspettare delle fotografie in linea con l'iconografia classica del periodo sulla Sardegna: pastori, paesaggi selvaggi, donne in vestito tradizionale. Nel libro di Schneider questi elementi non mancano, ma il quadro è più complesso. Il fotografo tedesco aveva una storia personale molto interessante: ricostruirla

⁵¹³ TONI SCHNEIDERS, ECKART PETERICH, *Sardinien*, Zurich-Stuttgart, Fretz e Wasmuth Verlag, 1958.

⁵¹⁴ Ibidem, p. 5, si ringrazia Alexandra Porcu per l'aiuto nella traduzione.

almeno sommariamente può essere utile per comprendere meglio gli scatti realizzati nell'isola. Nato nel 1920 nei pressi di Coblenza, Schneiders prima della guerra aveva condotto studi da fotografo professionista completati nel 1939, prima di essere arruolato nella Wehrmacht. Viste le sue competenze, dal 1942 l'esercito tedesco lo aveva inquadrato come corrispondente fotografo in Francia e Italia, dove nel 1943 ebbe la ventura di scattare le famosissime immagini dell'*Operazione Quercia* volta alla liberazione (o rapimento) di Mussolini da Campo Imperatore, sul Gran Sasso. Terminata la guerra continuò la propria attività di fotografo in patria e all'estero e in particolare tra il 1956 e il 1969 intraprese viaggi nell'Europa meridionale (il libro sulla Sardegna è del 1958), in Scandinavia, in Etiopia, in Nord Africa, in Giappone e nel sud-est asiatico.

L'approccio di Schneiders, fortemente improntato all'azione e all'esperienza diretta, sembra trasferirsi anche nelle settantacinque immagini sarde pubblicate: non mancano i classici paesaggi selvaggi e le foto all'artigianato e agli abiti tradizionali, ma gli scatti di *Sardinien* fanno pensare ad una ricerca orientata genericamente all'arcaico e al tipico sostanzialmente priva dei *clichè* che si erano ormai cristallizzati nella visione sarda di altri autori. Le persone non sono mai in posa e l'abito tradizionale, più che in parata, è rappresentato nelle occasioni di festa paesana, accanto all'abbigliamento per la vita lavorativa che non si discosta troppo da quello di altre zone del sud Europa/Mediterraneo. Nel ritratto che Schneiders fa dell'isola non esiste terziario o modernità, a parte qualche scritta lasciata sui muri dalla lotta antimalarica, il solito molo del porto di Olbia e biciclette e automobili nei panorami di Cagliari e Oristano. Benché i soggetti siano comuni nella fotografia dell'epoca, la

visione dell'autore è tuttavia fortemente personale e consente al lettore di osservare le scene da una prospettiva originale, fortemente antiretorica e realista. Nascono così immagini come quella della contadina con la cesta sul capo che si reca al mercato attraversando un ponte, in cui la data segnata in vernice del passaggio degli operai dell'ERLAAS è stata eloquentemente coperta con il simbolo di falce e martello⁵¹⁵ o l'immagine già citata della torre di Mariano nella piazza di Oristano in cui transitano persone in bicicletta e fa capolino un'automobile⁵¹⁶: si tratta di luoghi e soggetti già visti nella fotografia sulla Sardegna, ma sembra di vederli la prima volta accompagnati dall'occhio dell'autore che non si limita a inquadrare un soggetto ma inserisce nell'immagine particolari inconsueti e forieri di domande sulla realtà in cui sono inseriti. Un discorso simile si può fare per la foto *de su ballu tundu* realizzata a Oliena⁵¹⁷: il ballo è ripreso dall'alto, in una prospettiva in cui si può apprezzare pienamente lo svolgersi della festa, gli abiti festivi tradizionali si mescolano ad abbigliamenti di altre fogge in una fotografia che permette all'osservatore di cogliere la complessità della scena nella sua interezza. In altri casi Schneiders fotografa soggetti ordinari, ma che raramente avevano trovato posto nell'iconografia più classica. È il caso ad esempio della raccoglitrice di carciofi di Cabras⁵¹⁸ e delle venditrici di fiori nel Largo Carlo Felice⁵¹⁹: due modelli di figure femminili al lavoro, la prima delle quali intenta nella coltivazione di un prodotto locale di alta

⁵¹⁵ Cfr. immagine 107 tratta da T. SCHNEIDERS, E. PETERICH, *Sardinien*, Zurich-Stuttgart, Fretz e Wasmuth Verlag, 1958, ivi pubblicata come immagine 40.

⁵¹⁶ Cfr. immagine 108 tratta da *ibidem*, ivi pubblicata come immagine 40.

⁵¹⁷ Cfr. immagine 109 tratta da *ibidem*, ivi pubblicata come immagine 15.

⁵¹⁸ Cfr. immagine 110 tratta da *ibidem*, ivi pubblicata come immagine 50.

⁵¹⁹ Cfr. immagine 111 tratta da *ibidem*, ivi pubblicata come immagine 71.

qualità, ritratte in una quotidianità banale eppure interessante per la spontaneità e la peculiarità dei soggetti rispetto alla retorica consolidata della donna alla fonte o in parata con l'abito tradizionale.

La tradizione tuttavia non svanisce con l'inquadrare nuovi soggetti o con l'inquadrarli con occhio nuovo: il libro di Scheiders e gli altri qui elencati attualizzano e mutano, talora cristallizzandola in nuove forme, una tradizione di rappresentazione fotografica molto ricca anche se talvolta limitata nei temi, alla ricerca del disvelamento del mistero di una terra collocata in una presunta eterna arcaicità a cui talvolta era condannata, nell'immagine, dalla fotografia stessa.



Immagine 102



Immagine 103



Immagine 104



Immagine 105



Immagine 106



Immagine 107



Immagine 108



Immagine 109



Immagine 110



Immagine 111



Immagine 112

UNA CENTRALITÀ PERIFERICA, FRA TRADIZIONE E MODERNIZZAZIONE

Nella quinta delle lezioni americane che Italo Calvino progettò ma non tenne all'università di Harvard, lo scrittore aveva intenzione di parlare della molteplicità. Calvino si riferiva alla necessità del narratore di compiere scelte che gli consentissero di creare un «iper-romanzo», cioè una narrazione combinatoria che costituisse un modello di realtà che generasse l'idea, oltre di ciò che raccontava, anche di altri mondi possibili, consentendo al lettore di cogliere la complessità reticolare della realtà. Un esempio di tale operazione è per Calvino il romanzo *Le vie mode d'emploi* di Georges Perec, in cui l'autore francese, per sistematizzare il reale, ha bisogno di costruire una cornice narrativa rigorosa da riempire con liste di temi che compaiano nei singoli capitoli: «citazioni letterarie, località geografiche, date storiche, mobili, oggetti, stili, colori, cibi, animali, piante, minerali e non so quante altre»⁵²⁰. Appena enunciata la tecnica Calvino si rese tuttavia conto che «[...] queste regole sono a loro volta arbitrarie»⁵²¹.

Circa cinquant'anni prima dello scritto di Calvino, la *Farm Security Administration*, durante il *New Deal*, finanziava una campagna fotografica volta a rappresentare gli Usa della Grande Depressione e forniva liste di possibili soggetti divisi per tipologie e per stagioni. Questi i consigli per l'estate: «Automobili affollate che escono in strada aperta. Benzinai che riempiono serbatoi di automobili decapottabili e cabriolet.

⁵²⁰ Cfr. ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993, p. 89.

⁵²¹ *Ibidem*.

Giardini rocciosi: parasole; ombrelloni da spiaggia; rive sabbiose con onde che si gonfiano dolcemente; onde spumeggianti che coprono di spruzzi barche a vela nell'orizzonte lontano. Gente in piedi all'ombra di alberi e tende da sole. Finestrini aperti sui tram e sugli autobus; acqua potabile da sorgenti o vecchi pozzi, punti ombrosi lungo gli argini-sole sull'acqua intorno; gente che nuota in stagni, fiumi, ruscelli»⁵²². Ci riferisce Geoff Dyer che Dorothea Lange, una delle fotografe più significative del secolo scorso, avrebbe più tardi obiettato che «sapere in anticipo che cosa stai cercando significa che stai solo fotografando i tuoi preconcetti, cosa che è molto limitante».⁵²³

Chi debba scrivere della rappresentazione fotografica della Sardegna negli anni Cinquanta si trova nella posizione del narratore di Calvino: il suo compito è descrivere a campione una realtà complessa, conscio che le scelte, per quanto motivabili, sono sempre arbitrarie. I fotografi autori delle immagini si trovavano invece in situazioni comparabili a quelle descritte da Dyer per la FSA e per Dorothea Lange: partivano per la Sardegna con l'idea di una terra magica e arcaica, pensando talvolta che fosse arretrata e povera, talvolta che fosse in via di modernizzazione, e rientravano con fotografie che erano il prodotto della propria esperienza. Il risultato poteva essere (raramente lo era) lo scardinamento dei preconcetti di cui parla la Lange oppure la conferma di essi, ma sempre la loro opera, prima di entrare nella percezione collettiva, passava il vaglio della committenza editoriale e della narrazione pubblica facendo scaturire un'immagine che non apparteneva solo ai fotografi ma anche alla rete (culturale, economica, sociale) in cui operavano. La molteplicità

⁵²² G. DYER, *L'infinito istante*, cit., p. 5.

⁵²³ *Ibidem*, p. 7.

qui raccontata non ha dunque la pretesa di essere l'unica possibile. Nell'estrema ricchezza della materia si è scelto di approfondire le vicende di alcuni fotografi e di alcune monografie ricche di illustrazioni. Per completezza, inoltre, si sono inseriti due paragrafi con "altri fotografi" e "altre pubblicazioni".

La scelta dei fotografi è stata fatta tenendo conto della ricchezza e appropriatezza delle fonti disponibili, cercando di diversificare gli sguardi in base alla provenienza geografica e al rapporto che i protagonisti ebbero con l'isola. Così Patellani e Bavagnoli sono rappresentativi della figura del reporter italiano in viaggio-inchiesta. Volta e Pinna incarnano la figura particolare del reporter immerso completamente nella realtà analizzata con un approccio antropologico che nasceva in Pinna dalle sue collaborazioni con De Martino e dalla sua peculiare sardità, in Volta dalla frequentazione di Cagnetta e da un rapporto intimo e personale con l'isola che avrebbe poi scelto come patria adottiva. Machlin e Suschitzky rappresentano invece lo sguardo internazionale di chi giungeva qui come professionista da altri mondi per brevi periodi, con la macchina fotografica e i gesti come unici elementi di contatto diretto con un contesto di cui non padroneggiava la lingua⁵²⁴.

La scelta delle pubblicazioni monografiche, sulla stessa falsariga, è stata orientata per provenienza di edizione, al fine di comprendere quale immagine dell'isola giungesse a pubblici diversi. Fra esse, *Sardegna quasi un continente*, edito da Fossataro, è stato certamente il libro di punta di un'editoria sarda del dopoguerra che mirava a rappresentare (in Sardegna e fuori) le bellezze dell'isola cadendo talvolta

⁵²⁴ Il problema linguistico, più o meno sormontabile a seconda delle zone visitate, era presente in realtà anche per tutti coloro che parlavano italiano e non sardo, ma Machlin e Suschitzky, totalmente anglofoni, avevano ancora maggiori difficoltà.

nell'autofolclorismo di maniera. Il volume *Sardegna 1954* della collana «Attraverso l'Italia» del Touring club aveva come lettore d'elezione il borghese italiano colto e benestante interessato all'arte e alla conservazione del paesaggio. Il libro *Sardaigne* pubblicato da Antonio Borio in Francia e poi in Sardegna aveva invece lo scopo di presentare all'estero una terra all'epoca poco consueta agli itinerari classici del turismo nel Mediterraneo.

Il periodo presentato, gli anni Cinquanta e Sessanta, è cruciale per la Sardegna, fotografatissima perché oggetto di eventi rilevanti nella politica italiana ed estera: teatro della lotta antimalarica (1946-1950); luogo di installazione delle prime servitù militari (1954, dopo la sottoscrizione dell'«Accordo di Mutua Sicurezza con gli Usa» nel 1952); protagonista del dibattito politico per l'approvazione della prima legge sul piano di Rinascita (1962) in attuazione all'articolo 13 dello Statuto della Regione Autonoma; infine luogo di recrudescenza di sequestri e banditismo che avrebbero portato alla commissione parlamentare di inchiesta del 1969-1972. Quest'ultimo fenomeno, in particolare, rappresentava un'attrattiva fortissima per i media a larga diffusione, perché si prestava alla costruzione "orientalista" di cronache del selvaggio e dell'inconsueto (nel tempo, nello spazio, nelle persone), innescando addirittura curiosi fenomeni di turismo dell'orrido alla ricerca dei banditi.

Descrivere la rappresentazione fotografica della Sardegna in questo periodo significa raccontare il consolidamento (e talora la formazione) di alcuni stereotipi sull'isola durante il secolo dell'immagine e parallelamente comprendere come questi luoghi comuni venissero declinati e (raramente) infranti nell'editoria, in un momento in cui l'immagine pubblica assumeva una forte valenza politica nel racconto

della ricerca di riscatto economico e culturale della Sardegna in particolare e in generale delle aree centro-meridionali dello stato italiano. La grande quantità di fotografi interessati all'isola, infatti, fa parte della schiera di reporter che puntarono i propri obiettivi sulle zone periferiche della storia italiana ed europea. A partire dalla fine degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta, in concomitanza con l'inchiesta parlamentare sulla miseria del biennio 1951-1952, le aree meno ricche del territorio italiano furono teatro di reportage fotografici di stampo giornalistico (fra gli altri divennero notissimi negli anni Cinquanta gli articoli di Tommaso Besozzi de «L'Europeo» che si avvalsero delle fotografie per indagare sulla morte di Salvatore Giuliano) oppure antropologico (ad esempio Cagnetta e De Martino collaborarono con fotografi per *Banditi a Orgosolo* e *Sud e magia*, mentre in Sardegna Clara Gallini con tecniche simili avrebbe indagato anni più tardi il tarantismo ne *I rituali dell'àrgia*) e sociale (destò scalpore, su tutte, l'inchiesta *L'Africa in casa* pubblicata su «L'Espresso»). Accanto a queste forme radicali di fotografia impegnata come prova in cui «il significato storico si somma al prestigio di un resoconto veritiero e oggettivo»⁵²⁵, si diffondeva la fotografia di documentazione turistica, anch'essa "impegnata" a suo modo: la valorizzazione di determinati paesaggi e monumenti, la ricerca di un turismo valido da un punto di vista culturale, portavano a posizioni politiche ambientaliste e di tutela del paesaggio in cui coinvolgere la borghesia colta, prima a potersi permettere la fotografia e il tempo libero per il turismo. Fiorivano così club e riviste di cui il *Touring* fu in Italia il principale artefice (accanto al volume *Sardegna* già citato, la collana

⁵²⁵ GRAHAM CLARKE, *La fotografia*, Torino, Einaudi, p. 164.

Attraverso l'Italia copriva quasi tutte le regioni italiane) che indirizzavano lo sguardo del lettore su aspetti ritenuti significativi.

Ogni rappresentazione, in quanto portatrice di giudizi, non può essere ritenuta neutra e infatti il processo con il quale le immagini acquisite approdano alla pubblicazione e divennero patrimonio della rappresentazione collettiva è un processo eminentemente politico, se con tale aggettivo si intende l'attitudine creata dalla rappresentazione comune a produrre gesti che hanno ricaduta pubblica. L'edizione dell'immagine, ad esempio, non diventa unicamente una situazione che riguarda il fotografo e i suoi soggetti, ma un meccanismo comunicativo più ampio capace di creare immaginari collettivi e, prevedibilmente, di influenzare l'opinione pubblica. Scrive in proposito l'antropologo Daniele Fragapane: «per quanto riguarda tutta la documentazione fotografica dell'area del Meridione⁵²⁶, si assiste a una sorta di sovrapposizione (che talvolta diventa un vero e proprio cortocircuito) tra due immaginari: quello che i fotografi proiettano sulle realtà sociali di cui si fanno tramite con le loro immagini, in larga parte condizionato dall'estetica realista nella più avanzata cultura del tempo [...], e quello che i media rilanciano a livello di massa, selezionando e diffondendo solo taluni tipi di immagini».⁵²⁷ La sovrapposizione enunciata da Fragapane assume ancora maggior rilievo se si prende coscienza del fatto che all'inizio del periodo studiato la fotografia affrontava un processo di «internazionalizzazione». Tale processo fu prima di tutto basato sullo spostamento fisico dei grandi

⁵²⁶ La "questione sarda in fotografia", con tutte le doverose differenze geografiche, è qui considerata come parte della "questione meridionale in fotografia".

⁵²⁷ GIACOMO DANIELE FRAGAPANE, *Arcaismi/modernismi. La Sardegna nella fotografia del secondo Dopoguerra* in AA.VV., *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno. Gli anni del dopoguerra*, cit., p.11.

reporter internazionali e solo secondariamente e più tardivamente basato sulla diffusione di opere a stampa concepite nelle zone fotografate: i fotografi viaggiavano molto di più che nel passato e le macchine fotografiche erano più piccole ed efficienti, quindi molti reporter giungevano dall'estero a fotografare realtà ritenute interessanti o inconsuete. Con la diffusione della stampa, i modelli di riferimento acquistavano dimensioni mondiali e l'agenzia Magnum diventava in tal senso un esempio. Parecchi reporter di valore internazionale raggiungevano la Sardegna (fra i "Magnum" sono qui ricordati Cartier-Bresson, Bishof e Krin Taconys), spesso dopo essere stati in altre regioni italiane. Accanto allo spostamento fisico dei protagonisti della scena fotografica europea, una parte dell'internazionalizzazione passava per la condivisione a livello globale di mezzi tecnici che diventano lo standard per qualsiasi fotografo professionista: il formato quadrato con la Rolleiflex (usata fra gli altri da Pablo Volta, fotografo di artisti a Parigi e di pastori a Orgosolo) e il formato 2/3 per la Leica (macchina d'elezione di Cartier Bresson, giunto in Sardegna nei primi anni Sessanta, e della maggior parte dei fotografi che prediligevano la rapidità di scatto). Un terzo elemento di internazionalizzazione della fotografia occidentale sono le grandi mostre, che la fine della guerra e il ritrovato benessere economico consentivano di portare in giro per il mondo: è il caso della celeberrima "The Family of man" ideata da Edward Steichen ed esposta per la prima volta a New York nel 1952. Allestita poi in Italia, a palazzo Venezia, nel 1956, essa ebbe certamente un influsso per affinità o opposizione su tutti i fotografi che lavorarono negli anni Cinquanta e Sessanta. Tema della mostra era la fratellanza umana incentrata sulla famiglia, rappresentata tramite scatti provenienti da tutto il mondo. Una serie di ritratti di persone

era seguita da una carrellata di ingiustizie che culminavano in una foto dello scoppio della bomba atomica, seguito da un'immagine dell'assemblea dell'Onu come simbolo di speranza. Come ricordato dalla storica della fotografia Antonella Russo, nel successo globale di "The family of man", si levarono tuttavia anche voci critiche, la più efficace delle quali fu quella di Roland Barthes, «il quale sottolineò come l'opera di naturalizzazione (o mitizzazione) dei grandi temi umani (famiglia, nascita, morte) ed esistenziali (lavoro, guerra, pace), cancellando ogni tensione politica e sociale, facesse apparire la "comunità umana" idilliaca e astratta. Una tale rappresentazione estetizzante della vita quotidiana tendeva, così, a oscurare le differenze di ceto e razza e, con esse, ogni possibilità di opposizione politica».⁵²⁸

Calati in questi contesti italiani e internazionali, anche i fotografi che viaggiarono in Sardegna erano sottoposti alle influenze descritte e facevano i conti con scelte editoriali che tendevano a veicolare alle masse determinati messaggi, talora anch'essi estetizzanti da un punto di vista visivo e anestetizzanti da un punto di vista critico. Il prodotto finito che portava nel mondo l'immagine "Sardegna" doveva dunque fare i conti con il linguaggio stereotipato a cui il lettore era abituato, con la volontà politica degli editori e con i preconcetti dei fotografi. Se l'analisi individuale dell'opera degli autori e delle monografie ha consentito di valutare singolarmente i vari approcci, in sede di bilancio generale si può provare ad individuare alcune linee di tendenza comuni. Per farlo si può partire da una foto di Ermanno Rea.

Rea nel 1958 fu inviato a Carbonia dal settimanale «Vie Nuove» per scrivere un servizio, corredato da immagini, sulla crisi della città

⁵²⁸ Cfr. A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia*, cit., p. 174.

mineraria. L'articolo, pubblicato a giugno, parlava dei problemi annosi di Carbonia: il lavoro, lo spopolamento, la chiusura delle miniere. Nell'ultima pagina del servizio, una fotografia ritrae due ragazze in piazza Roma⁵²⁹; la didascalia recita: «L'obiettivo ha sorpreso due ragazze di cui una in un tipico costume cagliaritano⁵³⁰. Probabilmente vivono poco lontano da Carbonia, nondimeno la loro presenza in città ha qualcosa di strano e perfino di stravagante, che mal si concilia con il volto moderno della grande piazza nella quale si svolge il loro passeggio.»

L'immagine e la didascalia esplicative riportano all'essenza dei discorsi sulle linee di tendenza comuni fra le fotografie analizzate in questa ricerca: l'area tematica più potente, nella rappresentazione dell'isola in questo periodo, si può ridurre alla contrapposizione fra modernità e tradizione. Ammesso e non concesso che i passanti di Carbonia si stupissero nel vedere ragazze abbigliate come si usava *in bidda*⁵³¹ è evidente l'intento dell'autore di creare una cesura rappresentativa fra soggetto (ragazze di campagna) e sfondo (città moderna dell'isola proiettabile nel futuro, per quanto incerto fosse quello di Carbonia).

Similmente alla fotografia scattata da Rea, tutte le immagini sulla Sardegna di questo periodo destano in chi le osserva riflessioni contrastanti sullo scorrere del tempo nell'isola. Le categorie tradizione-modernità in tal senso possono essere onnicomprensive di una serie di

⁵²⁹ Cfr. immagine 112 qui riprodotta, tratta da ERMANNINO REA, *Carbonia muore a vent'anni* in «Vie Nuove», n. 35, anno XXIII, 06-09-1958.

⁵³⁰ Per "tipico costume cagliaritano" probabilmente si intende l'abbigliamento tipico di chi viveva in provincia di Cagliari.

⁵³¹ *Bidda*, derivante dal latino *villa*, in sardo significa «centro rurale, paese», è un concetto parzialmente diverso dall'italiano "paese" o "borgo" per le peculiarità del popolamento in Sardegna, poverissimo di centri urbani, ricco di piccolissimi centri rurali e caratterizzato dalla bassa densità abitativa.

sottoinsiemi che costellano il dibattito culturale sull'isola e, con esso, la rappresentazione fotografica: al macroconcetto di tradizione si possono associare aree tematiche come povertà, economia tradizionale (pastorizia più che altro ma anche agricoltura e pesca), arcaismo, valori, artigianato, abiti e feste tradizionali, cucina, letteratura; a quello di modernità elementi come industrializzazione, lotta alla malaria, abiti non tradizionali (nella Sardegna meridionale, delle donne che non indossavano l'abito tipico si diceva "*bistia a signora*"⁵³²), vacanze, ricchezza, sviluppo.

I soggetti inseriti nella seconda categoria erano spesso e volentieri visti come elementi positivi (non erano ancora diffuse, o comunque erano in posizione minoritaria, le argomentazioni contro lo sviluppo industriale e i danni legati ad alcune forme "moderne" di impiego del territorio, come il turismo) e abbondavano immagini dal sapore propagandistico sulla costruzione di nuovi alberghi e sulle bonifiche (soggetti ricorrenti nelle guide *Touring*). L'atteggiamento verso i temi inseribili nella categoria della "tradizione" era invece variegato: alcuni si limitavano a documentare la valenza estetica dell'artigianato (molte immagini di Marianne Sin-Pfältzer seguono questa linea); altri mitizzavano le tradizioni sarde e un passato che regalava scorci dal sapore letterario e magico: è il caso ad esempio di Pablo Volta che associava la Sardegna a «un'immagine dell'Odissea»; altri ancora, impegnati nel reportage di denuncia, come Patellani, auspicavano interventi e denunciavano fra le altre cose l'estrema carenza delle minime opere pubbliche per un'esistenza dignitosa (ad esempio la penuria di cimiteri e strade).

⁵³² Letteralmente "vestita da signora", a segnare anche una differenza sociale fra la "signora", vestita diversamente da chi signora non era e usava pertanto l'abito tradizionale.

L'atteggiamento verso le categorie modernità-tradizione rende opportuno avanzare alcune riflessioni sulla possibile ricezione dei due concetti. La presentazione della modernità come aspetto complessivamente positivo deve indurre ragionamenti sul fatto che gli elementi che la costituivano erano sostanzialmente desiderati indizi di progresso (si pensi per esempio all'Erlaas che mandava Wolf Suschitzky in giro per l'isola al fine di documentare la trionfale guerra contro la malaria). Il modello di sviluppo applicato alla Sardegna di quegli anni, di cui il «Piano di Rinascita» è l'esempio principe, si è configurato tuttavia come una sorta di rivoluzione verticista e passiva per il tessuto produttivo preesistente, incentrata sulla politica dei poli di sviluppo, calati in contesti socio-economici in cui la popolazione aveva poche possibilità di rendersi protagonista del mutamento. Il prodotto di queste politiche fu, paradossalmente, una crescita dell'emigrazione, nonostante un noto slogan di quegli anni recitasse «Nella Rinascita c'è un posto anche per te»⁵³³. La validità del progetto promosso dal piano e il modo in cui la Sardegna costruiva il proprio futuro sono tuttora fonte di dibattito fra gli storici, ma non si può fare a meno di tenerli in considerazione se si vuole capire il clima in cui l'editoria (e con essa i fotografi) rappresentava la Sardegna. Francesco Soddu, storico dell'Università di Sassari, individua quattro tempi per descrivere le sorti alterne della fortuna del Piano: «I primi due corrispondono al periodo dell'attesa e dello studio, che va dalla conquista dell'autonomia alla fine degli anni Cinquanta e al periodo del

⁵³³ Sull'argomento cfr. AA.VV., *I rapporti della dipendenza*, Sassari, Editrice libreria Dessì, 1976, in particolare il saggio di Alberto Merler, *Struttura dell'occupazione e mercato del lavoro in Sardegna, una proposta di indagine*, pp. 51-62. La citazione è riportata da SANDRO RUJU in *Società, economia e politica dal secondo dopoguerra ad oggi* in LUIGI BERLINGUER ANTONELLO MATTONE (a cura di), *La Sardegna*, Torino, Einaudi, 1998, p.847.

decollo dell'esperimento (gli anni della "grande illusione, avrebbe scritto Antonio Pigliaru), che investì gli anni della predisposizione degli strumenti normativi e delle scelte di fondo della pianificazione sarda fino almeno alla metà degli anni Sessanta. Il terzo periodo è quello della correzione e del rilancio della pianificazione avviato dall'approvazione, nel 1966, dell'ordine del giorno-voto con il quale il Consiglio e l'allora presidente della giunta Paolo Dettori diedero vita a quella che fu chiamata la "politica contestativa", in cui la percezione dell'inadeguatezza della strumentazione e le prime delusioni spinsero le stesse istituzioni regionali a correggere gli obiettivi e ad inserire il piano in una più ampia strategia di ridefinizione dei rapporti stato- regione, politica poi in gran parte vanificata negli anni successivi.[...] Il quarto periodo coincise con il rifinanziamento del piano (legge 268 del 1974) e scontò la già evidente percezione della sconfitta del progetto di programmazione globale [...]. Sarebbero stati gli anni Ottanta a segnare il definitivo tramonto della Rinascita[...] »⁵³⁴. Le immagini qui analizzate coprono, dunque, il primo periodo e il secondo periodo individuati da Soddu, che sarebbero culminati, alla fine degli anni Sessanta, nella «politica contestativa» che avrebbe portato al rifinanziamento del piano secondo modalità diverse, in uno scenario in cui, dice ancora Soddu, «I fermenti del movimento studentesco ma anche la protesta della classe operaia maturata nelle grandi fabbriche del petrolchimico segnarono fortemente questi anni e contribuirono a rendere evidenti le contraddizioni di quella che Manlio Brigaglia ha chiamato la "catastrofe antropologica", cioè un profondo, doloroso ed incontrollato rivolgimento

⁵³⁴ FRANCESCO SODDU, *Il Piano di rinascita della Sardegna* in L. BERLINGUER A. MATTONE (a cura di), *La Sardegna*, cit., p. 995-996.

determinato dal passaggio da una civiltà agropastorale a una civiltà urbanizzata sulla base di un modello indotto in gran parte dall'esterno»⁵³⁵. Pietro Maurandi, analizzando lo scenario economico innescato dal Piano di Rinascita, lo definisce un modello improntato al «*dirigismo forte*, che permea il piano di Rinascita e sta in buona misura alla radice delle difficoltà che si incontreranno nella fase di attuazione. Si trattava infatti di una concezione sostanzialmente anomala rispetto alle condizioni di un'economia di mercato. Una concezione che, alla prova della pratica, si rivelò velleitaria e, benché capace di modificare in profondità l'economia e la società sarda, impotente nella realizzazione degli obiettivi così come erano stati prefissati, che era proprio la logica e la natura stessa del piano»⁵³⁶. Maurandi conclude osservando che tale modello dirigista, non in grado di produrre una crescita economica diffusa, ha innescato una situazione di squilibrio economico, una «situazione di dipendenza scaturisce in definitiva dal fatto che il reddito della Sardegna è cresciuto più della sua capacità produttiva, per cui una parte del potere d'acquisto immesso nell'isola dall'esterno, defluisce poi per l'acquisto di beni di consumo e di mezzi di produzione provenienti dall'esterno. In altri termini, una parte rilevante dei consumi e degli investimenti viene finanziata in Sardegna da risorse provenienti da fonti esterne, pubbliche e private. Ciò significa che senza quelle risorse, la Sardegna non sarebbe in grado di mantenere l'attuale livello di reddito e di produzione»⁵³⁷. Il dirigismo descritto non deve tuttavia far pensare a una società sarda completamente supina ai processi di modernizzazione

⁵³⁵ Ibidem p. 1024.

⁵³⁶ PIETRO MAURANDI, *L'avventura economica di un cinquantennio*, in A. ACCARDO P. MAURANDI L. MUONI, *L'isola*, cit., p. 285.

⁵³⁷ Ibidem, p. 293.

in atto: le sue classi dirigenti erano infatti attive nel dibattito regionale e talora protagoniste nei dibattiti parlamentari. Lo storico Sandro Ruju, descrive così brevemente la divaricazione delle varie posizioni politiche: «Da una parte gli esponenti democristiani sostennero con decisione che era necessario “il passaggio da un’economia precapitalistica a un’economia capitalistica aggressiva”; in altri termini, chiariva l’assessore alla Rinascita Pietro Soddu, il processo di industrializzazione doveva passare attraverso “alcune industrie motrici di grandi dimensioni capaci di provocare le cosiddette industrie indotte, piccole e medie”. Dall’altra i dirigenti dei partiti di sinistra contestarono la sudditanza della politica regionale alle scelte governative in atto: “I monopoli -avvertì Carlo Sanna, segretario del Psiup- possono subordinare l’economia regionale quando, come nel caso della Sardegna, manchi un impegno antagonista da parte della Regione”, “l’autonomia regionale – affermò lapidariamente il comunista Umberto Cardia- o è strumento in funzione antimonopolistica o è uno strumento di articolazione e di penetrazione di potere dei gruppi monopolistici”. Ma ci fu anche chi, sempre a sinistra, come Giommara Cherchi e Ignazio Pirastu, tese a riaffermare con forza, in opposizione con le tendenze in atto, la centralità della riforma agraria. E chi invece, come Giorgio Macciotta, denunciò “l’intrinseca debolezza della coscienza di classe del movimento popolare” invitando “a prendere fino in fondo le distanze da una polemica contro i monopoli forestieri tipicamente sardista”». ⁵³⁸

In un saggio molto discusso dai meridionalisti, pubblicato a fine anni Novanta, Luciano Cafagna si interrogava sulle possibili forme di modernizzazione, approdando ad un modello dicotomico basato sulle

⁵³⁸ S. RUJU, *Società, economia, politica*, cit., p 849.

due categorie della modernizzazione «attiva» e «passiva». Per ciò che concerne le politiche di sviluppo regionali, Cafagna scriveva: «il ruolo che in un processo di modernizzazione di tipo classico, è svolto da élites politiche statuali, in un caso regionale, ove lo si riscontri, si configurerà in larga misura come ruolo esterno. Si tratta piuttosto, nella maggior parte dei casi, di un coinvolgimento di parti dell'insieme economico e sociale in processi di mutamento che hanno all'esterno il loro centro di iniziativa e di spinta e che provocano effetti economici o sociologici di tipo più o meno nettamente derivato. Si potrebbe osservare che la nozione di periferia [...] si offre, in questo contesto (che chiamo di “modernizzazione passiva”), come una sorta di conclusione (sia pure provvisoria) di un processo. Laddove, nel contesto di una “modernizzazione attiva”, essa appare utile a descrivere la premessa del processo stesso»⁵³⁹. Il dibattito descritto da Rujū, l'interpretazione di Maurandi, gli elementi contestativi registrati da Soddu, convergono tutti in una domanda postulabile a partire dalla citazione di Cafagna, a causa degli aspetti contraddittori innescati da quel processo: quanto la Sardegna è considerabile periferica nella gestione del processo economico e culturale innescato dal Piano di Rinascita? Qual è stato il peso dell'autonomia regionale nel bilanciare un processo che ha i caratteri della «modernizzazione passiva»? Non è questa la sede per la risposta a un quesito tanto complesso, ma è certo che la modernità innescata dai processi di quegli anni è contraddittoria anche in fotografia. Da un lato i reportage sull'isola rappresentavano prevalentemente gli aspetti tradizionali per denunciare situazioni arcaiche o da superare con i progetti politici in via di attuazione

⁵³⁹ LUCIANO CAFAGNA, *Modernizzazione attiva e modernizzazione passiva* in «Meridiana», n. 2, 1988, p. 238.

(esemplari in tal senso i reportage di Bavagnoli e Patellani e talune foto di Pinna sul tema dell'istruzione). Dall'altro la persistenza della tradizione nella cultura sarda diventava anche un rifugio o un vanto qualora si scorgessero le contraddizioni della modernità del *boom* economico in atto in Italia che in Sardegna si manifestava tramite i tubi lucenti del petrolchimico (l'estetica dell'arcaico come concetto positivo era presente ad esempio in Volta e Machlin, in talune immagini di *Sardegna quasi un continente* e ancora, nel Pinna di *Sardegna, una civiltà di Pietra*⁵⁴⁰).

Difficoltoso diventava elaborare un modello di sviluppo che partisse dai saperi locali e li innovasse e anche le immagini, di esaltazione o sanzione del passato, inducevano il lettore a vedere la cultura locale come ricchezza antica e intoccabile o come freno di un passato da evitare, con il pericolo che si approdasse allo stesso risultato: la tradizione rischiava di diventare intangibile. Nella narrazione della vita tradizionale prevaleva così la staticità, mentre le fotografie che immortalavano la modernizzazione in atto descrivevano per lo più la nuova economia che avanzava nei modi e tempi scanditi da tecnologie e processi solo parzialmente elaborati localmente (si pensi alle opere di bonifica della Nurra o alla nascita della Costa Smeralda nelle già citate edizioni del Touring Club, per limitarsi a immagini citate in questa ricerca). Il *reporter* giunto nell'isola sembrava fare il lavoro dell'unico fotografo professionista di Bagheria nei pensieri del padre di Ferdinando Scianna: «fotografo, uno che ammazza i vivi e resuscita i morti».⁵⁴¹ In altri termini, la cultura locale, se cristallizzata nel passato magico e attuale insieme che la fotografia sa creare, non poteva contribuire al mutamento perché alcune forme di

⁵⁴⁰ Cit.

⁵⁴¹ Cfr. FERDINANDO SCIANNA, *Autoritratto di un fotografo*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p.29.

rappresentazione portavano con sé tutti i rischi della musealizzazione del reale: fare della tradizione un monumento intoccabile significa farla lentamente scivolare fuori dal tempo e uscire dalla quotidianità. Secondo Alberto Mario Cirese, la cui prima edizione di *Cultura egemonica e culture subalterne* fu elaborata negli anni oggetto di questa ricerca, il termine più corretto da contrapporre a tradizione, intesa come “trasmissione di saperi”, non è “modernità” ma “innovazione”, intesa come “complesso delle operazioni con cui si interviene su una situazione persistente”⁵⁴². L’innovazione, nella Sardegna di cui si parla, era un processo molto dibattuto in quegli anni, tanto che lo stesso Cirese, nel 1969, scriveva: «tra le caratteristiche più evidenti della situazione sarda odierna c’è proprio il disarticolarsi anche drammatico della antica “comunità” culturale (emigrazione massiccia, sviluppo delle città, nascita di zone di avanzamento e sacche di arretramento ecc.), cui si accompagna il configurarsi di atteggiamenti contrapposti e contrastanti anche nel campo della valutazione del patrimonio tradizionale. Ci sono gruppi di diversa collocazione socio-culturale (ora borghesi ed ora pastorili e contadini, ora “intellettuali” ed ora “imprenditoriali”) che lo rifiutano con motivazioni che vanno dal desiderio di un più rapido inserimento nella società dei consumi alle intenzioni o volontà rivoluzionarie, senza che peraltro la differenza di motivazioni coincida esattamente con le diverse appartenenze sociali; e di contro ci sono gruppi (anche questi socialmente e ideologicamente non omogenei) che li rivalutano con intenzioni altrettanto diverse e contrapposte: come mezzo per conservare una propria fisionomia (più o meno interclassista e comunque

⁵⁴² Cfr. ALBERTO MARIO CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne*, PALERMO, Palumbo, 1985 (prima edizione 1971), pp. 96-102.

di tipo “regionale”) nel quadro del livellamento consumistico, o invece come elemento di contrasto o di contraddizione nello sviluppo del sistema»⁵⁴³.

La dialettica fra l'accettazione e il rifiuto, alla ricerca di una ridefinizione dell'identità sarda, è ben presente anche alla fotografia di quegli anni, come si è potuto vedere nelle pagine precedenti, e ha condotto a punti di approdo non scontati e talvolta divergenti. Per un verso la tendenza prevalente alla pubblicazione di immagini polarizzate fra moderno-innovatore e antico-conservatore ha prodotto talvolta, nelle fotografie analizzate, una sorta «dissonanza cognitiva»⁵⁴⁴ fra realtà e foto, che contribuisce, oggi, a rendere difficoltosa la costruzione di un passato condiviso che esca dai *cliché*. Per un altro verso l'uscita da questi luoghi comuni è stata parzialmente possibile considerando le vicende e l'opera dei singoli fotografi, insieme ad alcune monografie sull'isola particolarmente rilevanti nella loro parte fotografica. Questa ricerca ha così sondato persistenze e contraddizioni della rappresentazione dell'isola in fotografia con aperture a possibili soluzioni differenti per la raffigurazione della Sardegna nei cruciali anni Cinquanta e Sessanta. L'analisi delle fonti ha delineato altresì i confini di una bolla conoscitiva, uno spazio chiuso e deformabile ma dai confini delineabili, in cui la rappresentazione di massa caccia lo spettatore che guarda con gli occhi del fotografo e dell'editore. Si spera che questo lavoro abbia aiutato a comprendere che si tratta di una bolla a simmetrie variabili, nella quale

⁵⁴³ ALBERTO MARIO CIRESE, *Considerazioni sul mondo tradizionale sardo* in AA.VV. *Sardegna*, Electa, Milano, 1969, il saggio è stato più recentemente riportato in ALBERTO MARIO CIRESE, *All'isola dei Sardi*, Nuoro, Il Maestrone, 2006, con il titolo di *Il mondo tradizionale isolano e le sue specializzazioni culturali*, pp. 35-54. La citazione qui riportata è a p. 39-40.

⁵⁴⁴ Cfr. sopra, paragrafo “Mal d’Africa”.

talora il passato chiama il presente e evoca il futuro, facendo riflettere sul senso ultimo della Storia e del mestiere di storico, che, ricorda Marc Bloch, «è uno sforzo verso il miglioramento della conoscenza: perciò qualcosa di dinamico».⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ MARC BLOCH, *Apologia della Storia*, Torino, Einaudi, 1998, p. 13.



Immagine 113

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *La Grande Enciclopedia della Sardegna*, Moncalieri, La Biblioteca della Nuova Sardegna, 2007
- AA. VV., MARIANNE SIN-PFÄLTZER, Nùoro, Ilisso, 2012
- AA.VV. *Jànos Reismann, 1959: un fotografo ungherese in Sardegna*, Nùoro, Imago, 2010
- AA.VV., *I rapporti della dipendenza*, Sassari, Editrice libreria Dessì, 1976
- AA.VV., *I grandi reporter della Magnum in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2017
- AA.VV., *L'Italia in 300 immagini*, Milano, TOURING CLUB ITALIANO, 1956
- AA.VV., *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno. Gli anni del dopoguerra*, Nuoro, Ilisso, 2009
- AA.VV., *Nimbus, la Sardegna nelle fotografie di Andreas Fridolin Weis Bentzon*, Iscandula, Cagliari, 2007
- AA.VV., *Sardegna, Attraverso l'Italia, illustrazione delle regioni italiane*, volume ventesimo, Milano, TOURING CLUB ITALIANO, 1954
- AA.VV., *Sardegna*, Guide d'Italia, Milano, Touring Club Italiano, 1952
- AA.VV., *Sardegna*, Guide d'Italia, Milano, Touring Club Italiano, 1967
- AA.VV., *Sguardi Forestieri, I grandi fotografi in Sardegna*, Nuoro, Imago, 2008
- AA.VV., *Storia d'Italia-Annali 20- L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Einaudi, 2004
- ACCARDO ALDO MAURANDI PIETRO MUONI LEANDRO, *L'isola della Rinascita*, Bari, Laterza, 1998
- ANDREAS FRIDOLIN WEIS BENTZON, *The launeddas, a sardinian folk-music instrument*, Copenhagen, Akademisk Forlag, 1969, 2 voll.
- ATZENI SERGIO, *Raccontar fole*, Palermo, Sellerio, 1999

- BANDINU BACHISIO, *Narciso in vacanza*, Cagliari, AM&D, 1996
- BANTI ALBERTO MARIO BIZZOCCHI ROBERTO, *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002
- BARTHES ROLAND, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980
- BAVAGNOLI CARLO, *Ritorno a Itaca*, Nuoro, Ilisso, 2010
- BECHI GIULIO(MILES), *Caccia Grossa. Scene e figure del banditismo sardo*, Nuoro, Ilisso, 1997
- BELTING HANS, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2013
- BENEDETTO CALTAGIRONE, *Animali perduti, Abigeato e scambio sociale in Barbagia*, Cagliari, CELT editrice, 1989
- BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2013
- BERGER JOHN, *Capire una fotografia*, Roma, Contrasto, 2013
- BERLINGUER LUIGI MATTONE ANTONELLO, *La Sardegna*, Torino, Einaudi, 1998
- BIANCIARDI LUCIANO, *La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1962
- BISCHOF WERNER, *In Sardegna 1950*, Nuoro, Imago, 2012
- BLOCH MARC, *Apologia della Storia*, Torino, Einaudi, 1998
- BOLOGNESI KITTI, CALVENZI GIOVANNA (a cura di), *Federico Patellani-Fotografie per i giornali*, Tavagnacco, Arti Grafiche Friulane, 1995
- BOLOGNESI KITTI, CALVENZI GIOVANNA (a cura di), *Federico Patellani. Professione Fotoreporter*, Torino, Silvana Editoriale, 2015.
- BONETTI PAOLO, «Il Mondo» 1949/66. Ragione e illusione borghese, Roma-Bari, Laterza, 1975
- BORIO ANTONIO, *La Sardegna*, Sassari, ENIT, 1961
- BORIO ANTONIO, *Sardaigne*, Paris, Arthaud, 1957

- BOSCOLO ALBERTO, BULFERETTI LUIGI, DEL PIANO LORENZO, SABATINI GIANFRANCO, *Profilo storico-economico della Sardegna dal riformismo settecentesco ai Piani di Rinascita*, Milano, Franco Angeli, 1991
- BOURDIEU PIERRE, *In Algeria*, Roma, Carocci, 2012
- BRIGAGLIA MANLIO (a cura di), *Riscossa*, Edes, Cagliari, 1974
- BRIGAGLIA MANLIO, MASTINO ATTILIO, ORTU GIAN GIACOMO (a cura di), *Storia della Sardegna vol. 1-2*, Roma-Bari, Laterza, 2006
- BUCHALA RICHARD SNOWDEN FRANK MARK (a cura di) *The Global Challenge of Malaria: Past Lessons and Future Prospects*, Singapore, World Scientific Publishing, 2008
- BURKE PETER, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2004
- BURKE PETER, *Testimoni oculari-Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002
- CABITZA GIULIANO, *Sardegna: rivolta contro la colonizzazione*, Libreria Feltrinelli, Milano, 1968
- CAGNETTA FRANCO, *Banditi a Orgosolo*, NUORO, Ilisso, 2002
- CAGNETTA FRANCO, *Bandits d'Orgosolo*, Paris, Bouchet-Castel, 1963
- CAGNETTA FRANCO, *Die banditen von Orgosolo*, Düsseldorf-Vienna, ed. Econ-Verlag, 1964
- CALTAGIRONE BENEDETTO, *Animali Perduti*, Piacenza, CELT, 1989
- CALVINO ITALO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993
- CAMERA DEI DEPUTATI, *Atti della commissione parlamentare d'inchiesta sulla miseria in Italia e sui mezzi per combatterla*, vol. I-VIII, Milano, 1953
- CARBONI RAFFAELE, *Irrocos e frastimos*, Dolianova, Edizioni Grafica del Parteolla, 2009
- CARDIA UMBERTO, *Autonomia Sarda*, Cagliari, CUEC, 1999

- CARLOTTI ANNA LISA (a cura di), *Fotografia e fotografi a Milano dall'Ottocento ad oggi*, Milano, Abitare Segesta, 2000
- CARTA SILVIO, *Visual anthropology in Sardinia*, Bern, Peter Lang, 2015
- CARY NELSON (EDITOR), GROSSBERG LAWRENCE (INTRODUCTION), *Marxism and interpretation of culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988
- CENTRO DEMOCRATICO DI CULTURA E DOCUMENTAZIONE (a cura di), *Bilancio e prospettive dell'economia sarda*, Roma, Edizioni di cultura e documentazione, 1957
- CENTRO REGIONALE DI PROGRAMMAZIONE REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA, *Mobilità, promozione e intervento sociale in Sardegna*, Cagliari, La Zattera, 1971
- CICERONE MARCO TULLIO, *Pro M. Aemilio Scauro oratio*, Testo critico a cura di A. Ghiselli, Bologna, Patròn, 1988
- CIOCCA PIER LUIGI, *Ricchi per sempre?*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007
- CIRESE ALBERTO MARIO, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1985
- CIRESE ALBERTO MARIO, *All'isola dei Sardi*, Nuoro, Il Maestrale, 2006
- CLARKE GRAHAM, *La fotografia*, Torino, Einaudi, 1997
- COMMISSIONE ECONOMICA DI STUDIO PER IL PIANO DI RINASCITA DELLA SARDEGNA, *Rapporto conclusivo sugli studi per il Piano di Rinascita*, Cagliari, Fossataro, 1958
- CUBEDDU SALVATORE, *Sardisti vol. II*, Sassari, Edes, 1995
- D'AUTILIA GABRIELE, *L'indizio e la prova*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2005
- D'AUTILIA GABRIELE, *Storia della fotografia in Italia*, Torino, Einaudi, 2012
- DE BIASI MARIO, *Viaggio dentro l'isola*, Nuoro, Ilisso, 2002

DE LUNA GIOVANNI D'AUTILIA GABRIELE CRISCENTI LUCA (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia, vol. III-IV*, Torino, Einaudi, 2006

DE LUNA GIOVANNI D'AUTILIA GABRIELE LUCA CRISCENTI (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia, vol. I*-I***, Torino, Einaudi, 2005

DE LUNA GIOVANNI, *Il corpo del nemico ucciso*, Torino, Einaudi, 2006

DE MARTINO ERNESTO, *Sud e Magia*, Milano, Feltrinelli, 2008

DELOGU IGNAZIO, *Carbonia, storia di una città*, Tema, Cagliari, 2003

DETRAGIACHE ANGELO (a cura di), Sardegna, monografie regionali per la programmazione economica, Varese, Giuffrè, 1966

DYER GEOFF, *L'infinito istante*, Torino, Einaudi, 2007

FABIAN JOHANNES, *Il tempo e gli altri*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 1999

FAETA FRANCESCO, *Immagini di Sardegna. Strategie per entrare, e per uscire, dalla modernità* in AA.VV. *La fotografia in Sardegna, lo sguardo esterno 1854-1939*, Nuoro, Ilisso, 2008

FAETA FRANCESCO, *Questioni italiane*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005

FAETA FRANCESCO, *Strategie dell'occhio*, Milano, Franco Angeli, 2003

FEBVRE LUCIEN, *La terra e l'evoluzione umana*, Torino, Einaudi, 1980

FELICE EMANUELE, *Perché il sud è rimasto indietro*, Bologna, Il Mulino, 2013

FELICE EMANUELE, *Ascesa e declino*, Bologna, Il Mulino, 2015

FESTINGER LEON, *A Theory of Cognitive Dissonance*, California, Stanford University Press, 1957

FIORI GIUSEPPE, *Baroni in laguna-La società del malessere*, Bari, Laterza, 2001

FLAIANO ENNIO, *Diario degli errori*, Milano, Adelphi, 2002

FLORIS GUIDO LEDDA ANGELO, *Servitù militari in Sardegna, il caso Teulada*, Monastir, La Collina, 2010

FREUND GISELE, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 2006

FUSAR EVARISTO, *8-Evaristo Fusar*, libro fatto stampare in serie limitata dall'autore, 2014

GALLINI CLARA, *I rituali dell'argia*, Padova, Cedam, 1967

GALLINI CLARA, *Il consumo del sacro*, Bari, Laterza, 1971

GEERTZ CLIFFORD, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987

GIACOBBE MARIA, *Diario di una maestrina*, Nùoro, Il Maestrato, 2003

GILARDI ANDO, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000

GIUSEPPE VOTA (a cura di), *I Sessant'anni del Touring club italiano*, Milano, Istituto grafico Bertieri, 1955

GRAMSCI ANTONIO, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1971

GRAMSCI ANTONIO, *Quaderni del carcere*, quaderni 12-29 a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975

GIZZI STEFANO (a cura di), *S.S. Trinità di Saccargia Restauri 1891-1897*, Roma, Gangemi Editore, 2007

GRICE PAUL, *Logica e Conversazione*, Bologna, il Mulino, 1993

GUADAGNINI WALTER, *Una storia della fotografia del XX e XXI secolo*, Bologna, Zanichelli, 2010

GUNDLE STEPHEN, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1995

HANDLER RICHARD, *Nationalism and the politics of culture in Quebec*, Madison, University of Winsconsin Press, 1988

HEMINGWAY HERNEST, *Verdi colline d'Africa*, Einaudi, Torino, 1947

HOBSBAWM ERIC J. TERENCE RANGER, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1983

- JAKOBSON ROMAN, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966
- JAUBERT ALAIN, *Commissariato degli archivi*, Milano, Corbaccio, 1993
- JELARDI ANDREA, *Storia del viaggio e del turismo in Italia*, Mursia, Milano, 2012
- KARLINGER FELIX MASALA GIUANNE, *Omaggio a Ennio Porrino*, Stuttgart, Giuanne Masala Verlag, 2009
- LADOGANA RITA, *Carlo Bavagnoli. Vent'anni di reportage fotografico da Epoca a Life*, Cagliari, «Archeoarte. Rivista elettronica di archeologia e arte», Supplemento 2012 al numero 1
- LADU GIAN PAOLO, *La dinamica economica e finanziaria nella Sardegna Centrale*, Milano, Giuffrè, 1976
- LE GOFF JACQUES NORA PIERRE, *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, Torino, Einaudi, 1981
- LECIS LUCA, *Dalla ricostruzione al piano di rinascita. Politica e società in Sardegna nell'avvio della stagione autonomistica (1949-1959)*, Milano, Franco Angeli, 2016
- GIOVANNI LEGHISSA (a cura di), *Il postcoloniale in Italia*, numero 349/2011, rivista trimestrale di filosofia «Aut Aut», *Il Saggiatore*, Milano
- LEVI CARLO, *Tutto il miele è finito*, Torino, Einaudi, 1964
- LEVI CARLO, *Un volto che ci somiglia, ritratto dell'Italia*, Torino, Einaudi, 1960
- LOGAN JOHN A., *The Sardinian Project*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1953
- LUCAS ULIANO BIZZICCARI MAURIZIO, *L'informazione negata*, Bari, Dedalo libri, 1981
- LUCAS ULIANO, AGLIANI TATIANA, *La realtà e lo sguardo, storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015
- LUPO SALVATORE, *La questione*, Roma, Donzelli, 2015
- LUSSU EMILIO, *Il cinghiale del diavolo*, Nuoro, Ilisso, 2004

- LUSSU EMILIO, *Sul brigantaggio in Sardegna*, Roma, Tipografia del senato, 1994
- MAC DOUGALL DAVID, *Cinema transculturale*, Nuoro, Isre, 2015
- MALONEY T.J. (a cura di), *U.S. Camera 1957*, New York, U.S. Camera Publishing Corp, 1956
- MARROCU LUCIANO (a cura di), *Le carte d'Arborea: falsi e falsari nella Sardegna del XIX secolo*, Cagliari, AM&D Edizioni, 1997
- MARROCU LUCIANO BRIGAGLIA MANLIO, *La perdita del Regno*, Roma, Editori Riuniti, 1995
- MARROCU LUCIANO, BACHIS FRANCESCO, DEPLANO VALERIA (a cura di), *La Sardegna Contemporanea*, Milano, Donzelli, 2016
- MARROCU LUCIANO, *Procurad' 'e moderare. Racconto popolare della rivoluzione sarda*, Cagliari, Aipsa, 2014
- MARTINEZ ROMEO, CAMPBELL BRYN (a cura di) *Franco Pinna*, Milano, Fabbri Editori, 1982
- MASALA FRANCESCO, *Il dio Petrolio*, Cagliari, Castello, 1986
- MIGNEMI ADOLFO, *Lo sguardo e l'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003
- MIODINI LUCIA, *Uliano Lucas*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2012
- MIRAGLIA MARINA, *Franco Pinna*, Nuoro, inedito custodito presso la biblioteca dell'Istituto Sardo Regionale Etnografico, 1992
- MONTIER JEAN-PIERRE, *Henri Cartier-Bresson: Lo zen e la fotografia*, Milano, Leonardo Arte, 1996
- MURA ANTONIO, *Poesia e Dialetto*, Nuoro, Edizioni Barbaricine, 1971
- NASI FRANCO, *L'Isola senza mare*, Sassari, Edizioni di Iniziative culturali, 1997
- ONOFRI MASSIMO, *L'epopea infranta*, Medusa, Milano, 2011
- PATELLANI FEDERICO, *Un fotoreporter in Sardegna: 1950-1966*, Nuoro, Imago Multimedia, 2007

PEDICONI MORENA, *Paolo Di Paolo fotografo de Il Mondo di Mario Pannunzio*, tesi di laurea in Scienze della Comunicazione, Università di Teramo, relatore prof. Gabriele d'Autilia

PESTALOZZA LUIGI FAVARO ROBERTO, *Storia della Musica*, San Giuliano Milanese, Nuova Carisch, 1999

PIERONI AUGUSTO, *Leggere la fotografia*, Roma, Edup, 2003

PIGLIARU ANTONIO, *La vendetta barbaricina*, NUORO, Il Maestrale, 2000

PINNA FRANCO QUINTAVALLE ARTURO CARLO, *Sardigna*, Nùoro, Edizioni de sa nae, 1983

PINNA FRANCO, *L'isola del rimorso*, Nuoro, Imago Multimedia, 2004

PINNA GIUSEPPE, BRUNO MARIA STEFANIA, DOMINI CLAUDIO, OLMOTI GIORGIO (a cura di), *Franco Pinna fotografie 1944-1977*, Milano, Federico Motta editore, 1996

PIRA MICHELANGELO, *La rivolta dell'oggetto*, Milano, Giuffrè, 1978

PIRASTU SALVATORE, *Agli albori della Rinascita*, Cagliari, Tema, 2004

PIVATO STEFANO, *Il Touring club italiano*, Bologna, Il Mulino, 2006

QUINTAVALLE ARTURO CARLO, *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, Parma, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, 1972

ROMEO ROSARIO, *Risorgimento e Capitalismo*, Bari, Laterza, 1972

ROUSSEAU FREDERIC, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, Bari, Laterza, 2014

RUDAS NEREIDE, *L'isola dei coralli*, Roma, La Nuova Italia, 1997

RUDAS NEREIDE, *L'emigrazione sarda*, Roma, Centro Studi Emigrazione, 1974

RUSSO ANTONELLA, *Storia culturale della fotografia italiana*, Torino, Einaudi, 2011

SAID EDWARD, *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991

- SAMUGHEO CHIARA SERRA MARCELLO, *Sardegna quasi un continente 30 anni dopo*, Cagliari, Maga, 1989
- SANDER AUGUST, *Uomini del Ventesimo secolo*, Milano, Abscondita, 2016
- SATTA GINO, *Turisti a Orgosolo*, Napoli, Liguori, 2001
- SCHNEIDER JANE (a cura di), *Italy's "Southern Question", Orientalism in One Country*, BERG, Oxford, New York, 1998
- SCHNEIDERS TONI, PETERICH ECKART, *Sardinien*, Zurich-Stuttgart, Fretz e Wasmuth Verlag, 1958
- SCIANNA FERDINANDO, *Autoritratto di un fotografo*, Milano, Bruno Mondadori, 2011
- SCOPINICH E. F. (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Editoriale Domus, 1943
- SERRA MARCELLO, *Mal di Sardegna, itinerari turistici*, Firenze, Vallecchi, 1955
- SERRA MARCELLO, *Mal di Sardegna, viaggio nell'isola millenaria*, Firenze, Vallecchi, 1963
- SERRA MARCELLO, *Sardegna quasi un continente*, Cagliari, Editrice Sarda Fratelli Fossataro, 1958
- SIMOND DANIEL, *Viaggi in Sardegna*, Cagliari, Fossataro, 1962
- SIMOND DANIEL, *Voyages en Sardaigne*, Rolle, Éditions Paul Rey, 1963
- SNOWDEN FRANK, *La conquista della malaria. Una modernizzazione italiana 1900-1962*, Einaudi, Torino, 2008
- SODDU FRANCESCO (a cura di), *La "cultura della Rinascita". Politica e istituzioni in Sardegna (1950-1970)*, Sassari, Soter editrice, 1994
- SOLDATI MARIO (prefazione di), *Patellani-25 anni di fotografie per i giornali*, Milano, Aldo Martello Editore, 1965
- SOLINAS GIAN ADOLFO, *Un paradiso di vacanze*, Sassari, Edes, 1997

- SONTAG SUSAN, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1970
- SORRENTINO FLAVIO, *Il senso dello spazio*, Roma, Armando, 2010
- SPANO VELIO, *Per l'unità del popolo sardo*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1978
- STEFANELLI RENZO, *Lotte agrarie e modello di sviluppo (1947-1967)*, Bari, De Donato, 1975
- STOCKING GEORGE W. JR, *Colonial Situations*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1991
- TANCA MARCELLO (a cura di), *Un lungo viaggio nella geografia umana della Sardegna*, Bologna, Pàtron, 2014
- TIRAGALLO FELICE, *Visioni intenzionali*, Roma, Carocci, 2013
- TOGNOTTI EUGENIA, *Per una storia della malaria in Italia, il caso della Sardegna*, Milano, Franco Angeli, 2008
- VACCARI FRANCO, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi, 2011
- VENTURI RAFFAELLA, *Scolpire il suono. Fotografare l'anima*, Cagliari, Cucc, 2013
- VISCARDI GIUSEPPE MARIA, *Tra Europa e "Indie di quaggiù". Chiesa, religiosità e cultura popolare nel Mezzogiorno (secoli XV-XIX)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005
- VOLTA PABLO, *La Sardegna come l'Odissea*, Nuoro, Ilisso, 2007
- WEIS BENTZON ANDREAS FRIDOLIN, *Et sardisk folkenmusikinstrument* (uno strumento della musica popolare sarda), Budstikken, Copenhagen, Museo Nazionale di Danimarca, 1959
- ZACCAGNINI MARGHERITA, *Popolazione e territorio in Sardegna. Un indicatore demografico della modernizzazione, da: Studi di geografia e storia in onore di Angela Terrosu Asole*, Cagliari, Edizioni AV, 1996
- ZITARA NICOLA, *L'unità d'Italia: nascita di una colonia*, Milano, Jaca Book, 1971

RISORSE INTERNET

Agenzia Magnum	https://www.magnumphotos.com
Archivio della Camera dei Deputati	http://archivio.camera.it
Archivio Digitale del Touring Club Italiano	www.digitouring.it
Archivio storico virtuale RAS	www.sardegnaarchiviovirtuale.it
Biblioteca Digitale Lombarda	www.bdl.servizirl.it
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze	www.bncf.firenze.sbn.it
Centro Pannunzio	www.centropannunzio.it
Giancolombo.net	www.giancolombo.net
Iconur	www.iconur.it
Istituto Treccani	www.treccani.it
Museo Fotografia Contemporanea	www.mufoco.org/
National Center for Biotechnology Information	www.ncbi.nlm.nih.gov/
Open Data Sardegna	http://dati.regione.sardegna.it
Regione Autonoma della Sardegna	www.regione.sardegna.it/
Sansperate.com Paese Museo	www.sansperate.com
Sardegna Digital Library	www.sardegnadigitallibrary.it/
Sardinian Socio-Economic-Observatory	www.sardinianobservatory.org

AUDIOVISIVI

BAYLIS PETER, CHAMBERS JACK, ELTON ARTHUR, *Adventure in Sardinia*, London, British Pathè, 1950

CHAMBERS JACK, *The Sardinian Project*, London, Nucleus Film Unit, 1949

COLUMBU GIOVANNI, *Ritratto di Pablo Volta* (DVD), Cagliari, Luches Film, 2004

Giuliani e Istriani in Sardegna (regia di Enrico Moretti), Istituto Luce, 1949

Intervista inedita di Paolo Piquereddu a Wolfgang Suschitzky 2006

SERRA FIORENZO, *L'ultimo pugno di terra*, Nùoro, Il Maestrato, 2014 (prima edizione 1965)

MONICELLI MARIO, *Proibito*, Italia, Diana Cinematografica, 1954

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
I. ALCUNI AUTORI E I LORO VIAGGI.....	11
1.1. Federico Patellani	12
1.2. Carlo Bavagnoli.....	48
1.3. Pablo Volta	64
1.4. Sheldon Merritt Machlin	97
1.5. Wolfgang Suschitzky.....	119
1.6. Franco Pinna.....	144
1.7. Altri fotografi.....	171
II. MONOGRAFIE SULLA SARDEGNA.....	202
2.1. Sardegna quasi un continente	206
2.2. Il Touring Club Italiano e la Sardegna.....	232
2.3. Sardaigne- La Sardegna.....	262
2.4. Altre pubblicazioni sulla Sardegna.....	284
UNA CENTRALITÀ PERIFERICA, FRA TRADIZIONE E MODERNIZZAZIONE	300
BIBLIOGRAFIA.....	320
RISORSE INTERNET	331
AUDIOVISIVI	332
Ringraziamenti.....	334

Ringraziamenti

Un lavoro lungo come questa ricerca non è certamente opera solo di chi lo scrive. Per questo motivo desidero dedicare un pensiero speciale a quanti con la loro presenza o il loro aiuto mi hanno accompagnato lungo il cammino.

Il primo pensiero va certamente al mio tutor professor Luciano Marrocu: i consigli bibliografici e di ricerca, l'assidua lettura dei miei scritti, i giovedì nel suo studio e le lunghissime discussioni sulle nostre posizioni differenti, con gli interessanti interventi della prof. Valeria Deplano e del prof. Maurizio Cocco (presente nella prima fase del lavoro), mi hanno insegnato tantissimo e mi hanno aiutato a superare le imprecisioni delle prime stesure. Di quelle che rimangono sono ovviamente io l'unico responsabile.

Nell'impossibilità di elencarli tutti, accanto alle persone già nominate, ricordo gli altri da cui ho ricevuto stimoli e consigli: docenti della facoltà di Studi Umanistici, chi mi ha fornito informazioni e i testimoni da me intervistati, colleghi di corso, amici appassionati.

Desidero menzionare in generale gli enti pubblici e privati che mi hanno consentito di consultare archivi fotografici fondamentali e in particolare due di essi: l'Istituto Regionale Superiore Etnografico, di cui ricordo con piacere le giornate al lavoro per l'aiuto e il prezioso confronto con Ignazio Figus, Virgilio Piras e l'ex direttore Paolo Piquereddu, e la casa Editrice Ilisso di Nùoro (specialmente Salvatore Novellu).

Una citazione doverosa va a tutte le biblioteche che mi hanno fornito, spesso gratuitamente e celermente, il materiale a me necessario. Fra

queste devo ricordare la biblioteca Giordano Bruno e la Dante Alighieri del polo umanistico dell'Università degli Studi di Cagliari.

Sono debitore infine, ma non "infine" per importanza, alla mia compagna Viviana Orrù, per il sostegno e l'attenzione con cui mi è stata accanto in questi anni. Oltre a lei, volgo l'ultimo pensiero alla famiglia, in particolare a mamma Rosaria, indefessa lettrice di bozze, e a papà Saverio, sempre pronto ad aiutare all'occorrenza.