



**Università degli studi di Bologna**  
**Facoltà di Lettere e Filosofia**

---

Corso di Laurea in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo. Indirizzo Cinema

**IL CINEMA DOCUMENTARIO IN SARDEGNA.**

**Dal secondo dopoguerra a *Banditi a Orgosolo*.**

Tesi di Laurea in Cinematografia Documentaria

**Relatore:**

**Chiar.mo Prof.**

**LEONARDO QUARESIMA**

**Correlatrice:**

**Chiar.ma Prof.ssa**

**VALENTINA CARLA RE**

**Presentata**

**da:**

**FRANCESCO CORONA**

**Sessione III**

***Anno Accademico 2005 – 2006***

**IL CINEMA DOCUMENTARIO  
IN SARDEGNA.**

**Dal secondo dopoguerra a *Banditi a Orgosolo*.**

## INDICE

Introduzione	p. 5
Parte Prima: Inquadramento storico-cinematografico	
Capitolo I: Il cinema isolano durante il fascismo	p. 11
I.1 Le vecchie tradizioni	p. 11
I.2 La nuova civiltà	p. 13
I.3 Mussolinia	p. 16
Capitolo II: La conquista dell'Autonomia e il cinema in Sardegna	p.20
II.1 Bombe sul cinema	p. 20
II.2 La campagna antianofelica e i documentari	p. 23
II.3 Lo statuto sardo e il Piano di Rinascita	p. 25
II.4 Gli enti regionali	p. 27
II.5 Il Centro Cinematografico Sardo	p. 28
Parte Seconda: Gli studi e le ricerche etnografiche	
Capitolo III: Le ricerche etnografiche “nelle terre del silenzio”	p. 35
III.1 L'interesse verso il sud	p. 35
III.2 Un genere sconosciuto	p. 37
III.3 Rapporti tra de Martino e Francesco Cagnetta	p. 39
III.4 Francesco Cagnetta ad Orgosolo	p. 41
III.5 Le ricerche sul fenomeno dell'argia sarda	p. 42
III.6 Le pellicole di Andreas Fridolin Weis Bentzon	p. 45

Capitolo IV: Gli studi degli intellettuali isolani	p. 50
IV.1 I sardi e la loro isola	p. 50
IV.2 L'arte della rinascita	p. 53
IV.3 Il convegno nuorese	p. 54
IV.4 Il codice della vendetta barbaricina	p. 56
Parte Terza: Il Piano di Rinascita nel cinema documentario in Sardegna	
Capitolo V: Il Piano di Rinascita nei documentari	p. 59
V.1 Il Piano di Rinascita in pellicola	p. 59
V.2 Documentario di propaganda	p. 63
V.2.A I documentari dell'Ente per la Trasformazione Agraria e Fondiaria della Sardegna (Etfas)	p. 64
V.2.B Alcuni documentari prodotti dalla Regione Autonoma della Sardegna (Ras)	p. 70
V.2.C Le pellicole dedicate all'Ente Autonomo del Flumendosa (Eaf)	p. 74
V.2.D I documentari prodotti dalla Democrazia Cristiana (Dc)	p. 76
V.3 Documentario turistico	p. 80
V.3.A Le pellicole prodotte dall'Ente Sardo Industrie Turistiche (Esit)	p. 85
V.3.B Le pellicole dell'Assessorato al Turismo	p. 88
V.3.C Le pellicole dell'Incom	p. 89
V.3.D La Walt Disney sbarca in Sardegna	p. 93
V.4 Documentario storico-archeologico	p. 100
V.5 Documentario etnografico	p. 103
Filmografia	p. 116
Filmografia delle pellicole, custodite nell'archivio dell'Istituto Luce, girate in Sardegna nel periodo fascista.	p. 117
Filmografia delle pellicole, custodite nella Cineteca Sarda, girate in Sardegna dal secondo dopoguerra al 1961.	p. 121
Bibliografia	p. 127

*Sias pretziàu  
e non  
sias profettàu*

## INTRODUZIONE

Oggi si pensa comunemente che la Sardegna non possiede una tradizione cinematografica nel senso classico del termine. In realtà, ciò che appare difficile è effettuare un censimento generale dal momento che esistono ancora tanti punti interrogativi. C'è solo una grande quantità di materiale cinematografico conservato presso la Cineteca Sarda di Cagliari, talvolta ancora racchiuso in scatole metalliche, dove aspetta di essere “scoperto” e catalogato. Oltre al materiale custodito nella cineteca di Cagliari, probabilmente esistono altre pellicole cinematografiche, che riguardano la Sardegna, sparse nelle cineteche italiane ed estere. Tant'è vero che ancora oggi, nella Cineteca Sarda arrivano sorprendenti “regali”, pellicole che rappresentano la Sardegna negli anni più remoti del secolo scorso. Ad esempio *Cainà* di Gennaro Righelli (1922), fu trovato nella cineteca di Praga nei primi anni Novanta.

Per interrompere le polemiche sulla tradizione cinematografica in Sardegna, il noto critico cinematografico Gianni Olla, rispondendo alle affermazioni dei ricercatori e dei giornalisti interessati alla questione, dice:

*“La Sardegna non ha tradizione cinematografica, vero! Ma è pur sempre stata filmata, ha fatto parte dell’immaginario cinematografico fin dalle origini. I film a soggetto sono sempre poco interessanti e comunque di numero ridotto. Figuriamoci i documentari. E poi chi sono i registi?”*

*C'è qualche sardo?"<sup>1</sup>*

In effetti non tutte le regioni italiane possono vantarsi della presenza nei loro archivi delle pellicole che risalgono agli anni 1899, 1916, 1922 o 1929. Il paradosso sta nel fatto che pur non avendo sviluppato una tradizione cinematografica, nel vero senso del termine, la Sardegna è da sempre oggetto di interesse di registi italiani e non solo. In questo senso possiamo parlare di cinema documentario in Sardegna, cioè costituito dalle pellicole realizzate dai cineasti sardi e dai registi che provenivano da ogni parte del mondo per documentare i vari aspetti dell'isola.

Perciò possiamo parlare di cinema documentario in Sardegna, ma perché scegliere il periodo storico che va dal secondo dopoguerra fino a *Banditi a Orgosolo* (1961) di Vittorio De Seta? La decisione di porre questi limiti storici è stata dettata dal fatto che essi segnano, nella cinematografia isolana, dei cambiamenti abbastanza significativi. Nel secondo dopoguerra in Sardegna, come nel resto d'Italia, avviene un cambiamento nel cinema documentario, sia con le influenze del neorealismo che con l'inizio delle ricerche etnografiche di Ernesto de Martino, le quali includevano l'uso del mezzo cinematografico per documentare i riti, le feste e le tradizioni del Sud Italia. Mentre dopo la proiezione di *Banditi a Orgosolo* in Sardegna avviene un altro importante cambiamento, soprattutto nei film a soggetto, infatti dal c.d. filone deleddiano si passa a quello c.d. "banditesco". Questo cambiamento si ripercuoterà anche nel cinema documentario isolano, infatti inizieranno ad apparire i primi documentari sulle comunità della Barbagia interamente dedicati al fenomeno del banditismo.

Inoltre questi limiti storico-cinematografici racchiudono un periodo molto importante per la storia della Sardegna, infatti sono gli anni della "conquista" dell'autonomia e della successiva attuazione del Piano di Rinascita. Uno degli avvenimenti più importanti di quegli anni fu il

---

<sup>1</sup> In Olla Gianni, "Per una storia del documentario in Sardegna" pubblicato in *La Sardegna nello schermo, film, documentari, cinegiornali*. Catalogo ragionato, a cura di Pilleri Giuseppe, Filmpraxis Quaderni della Cineteca Sarda n°2, CUEC, Cagliari, 1995 p. 25

*Congresso del popolo sardo per la rinascita*, presieduto da Emilio Lussu, che si tenne a Cagliari il 7 maggio del 1950. Il Congresso aprì un lungo dibattito politico e culturale sul processo di ammodernamento dell'isola, che si proponeva di superare la condizione di arretratezza in cui da tempo versava la Sardegna. Durante tutti gli anni Cinquanta l'idea del Piano di Rinascita venne ferventemente sostenuta da molti intellettuali isolani ma, come in seguito commenterà lo stesso Antonio Pigliaru<sup>2</sup>, furono anni che si rivelarono portatori di una grande illusione.

In questo contesto politico-culturale vi è anche un notevole interesse per l'arte cinematografica, lo dimostrano soprattutto gli scritti di Giuseppe Fina e la successiva costituzione del Centro Cinematografico Sardo nel 1958. La rivista sarda *Ichnusa* diretta da Antonio Pigliaru, una delle più importanti dell'isola negli anni Cinquanta, fin dal primo numero (1949) riserva un'intera rubrica dedicata al cinema, alla realizzazione della quale collaborarono lo stesso Pigliaru, Manlio Brigaglia, Giovanni Campus e il noto regista sardo Fiorenzo Serra. Nel 1953 viene costituito il Centro Universitario Cinematografico, la prima organizzazione di cultura cinematografica in Sardegna. Nel 1959 nasce il Progetto Sardegna, un programma sperimentale di sviluppo sociale e culturale promosso dall'Organizzazione Europea per la Cooperazione Economica (OECE) nella zona tra Oristano, Macomer e Bosa. Nell'ambito del progetto collabora, per la prima volta nell'isola, la Società Umanitaria con le iniziative e le proposte di Filippo M. De Sanctis<sup>3</sup>.

Negli anni Cinquanta l'interesse verso il Sud Italia suscitato dalle ricerche etnografiche di Ernesto de Martino coinvolge anche la Sardegna, infatti, nel 1951-54 Francesco Cagnetta si reca ad Orgosolo per condurre una ricerca sul "campo" anche con l'uso del mezzo fotografico e delle registrazioni audio. Nel 1959 lo stesso Ernesto de Martino diviene docente di Storia delle Religioni presso l'Università di Cagliari, ed

---

<sup>2</sup> Cfr. Brigaglia Manlio, *Storia della Sardegna* n°5, Editori Laterza, Bari, 2002, p.70

<sup>3</sup> Per ulteriori informazioni sull'associazionismo cinematografico in Sardegna negli anni Cinquanta è utile l'articolo di Filippo M. De Sanctis "Gli audiovisivi in un lavoro di sviluppo" pubblicato in *Ichnusa* n°43, anno IX fasc. 4, Edizioni Gallizzi, Sassari, 1961, pp. 56-62

insieme a Clara Gallini e Diego Carpitella, hanno inizio le prime ricerche interdisciplinari sul “campo” sul rituale dell’argia sarda. Oltre alle ricerche etnografiche condotte dagli antropologi “demartiniani”, dal 1953 al 1962 il giovane etnomusicologo danese Andreas Fridolin Weis Bentzon si reca in Sardegna per condurre uno studio approfondito sullo strumento delle *launeddas* utilizzando anche una macchina da presa 16mm. Nel 1955, la Walt Disney scelse la Sardegna per girare un documentario a carattere “scientifico” da inserire nella serie *Popoli e paesi*. Vittorio De Seta, dopo aver letto il saggio di Francesco Cagnetta sulla ricerca etnografica dedicata alla comunità orgolese, gira ad Orgosolo i documentari *Pastori ad Orgosolo* (1957) e *Un giorno in Barbagia* (1958).

Probabilmente anche grazie all’interesse che gli studiosi e i registi hanno mostrato per l’isola, i sardi ebbero modo di prendere coscienza del fatto che nella propria terra era presente un ricco patrimonio di tradizioni popolari da riscoprire, studiare, osservare e documentare al più presto, infatti gli intellettuali sardi intuirono che l’ammodernamento auspicato nel Piano di Rinascita avrebbe modificato le strutture economico-sociali ed insieme provocato la scomparsa o la trasformazione delle tradizioni, dei riti e dei lavori artigianali.

Fiorenzo Serra, probabilmente, stimolato dal processo di trasformazione e modernizzazione che si stava avviando in quegli anni nell’isola, fu l’unico tra i registi italiani ad imporsi un programma di documentazione cinematografica della Sardegna concepito come, si potrebbe dire oggi, un servizio di “urgent anthropology”.

Inoltre, negli scritti degli intellettuali del periodo appare in modo evidente un forte dualismo tra l’ ammodernamento dell’isola indicato nel Piano di Rinascita e l’arcaicità e l’arretratezza presente nella Sardegna degli anni Cinquanta. Soprattutto negli scritti di Antonio Pigliaru e Michelangelo Pira si avverte questo tipo di dualismo infatti, da una parte si esalta il Piano di Rinascita e la modernità, dall’altro si cerca di mantenere inalterato il lato arcaico dell’isola. Questa apparente contraddizione, presente sia nell’arte pittorica da Foiso Fois a Mauro

Manca, che nella letteratura da Giuseppe Dessì a Salvatore Cambosu, si può riscontrare anche nel cinema documentario isolano.

Infatti, anche nel cinema documentario isolano del secondo dopoguerra ritroviamo il forte dualismo, che si avverte negli scritti degli intellettuali della cosiddetta “cultura della rinascita”, tra il lato arcaico e tradizionale dell’isola, presente soprattutto nei cosiddetti documentari turistici e storico archeologici, e il lato nuovo e moderno ipotizzato nel Piano di Rinascita ben visibile nelle pellicole realizzate per la propaganda politica. Nel cinema documentario si cerca di unire le due anime, infatti, a differenza delle pellicole girate nel periodo fascista, le tradizioni e il lato arcaico dell’Isola non viene mostrato in modo negativo anzi si esaltano le caratteristiche autoctone e spesso si tenta di creare una sorta di continuità con l’opera di ammodernamento che si sarebbe dovuta attuare con i progetti del Piano di Rinascita. Questo accade anche nei documentari di propaganda dove, pur mantenendo una struttura simile a quelli girati nel periodo fascista, si tenta di rappresentare una transizione pacifica tra il lato “arcaico” e quello “moderno”.

## **Parte Prima:**

Inquadramento storico-cinematografico

## CAPITOLO I

### IL CINEMA ISOLANO DURANTE IL FASCISMO

#### I.1 Le vecchie tradizioni

L'archivio dell'Istituto Luce custodisce cinquanta pellicole girate in Sardegna durante gli anni del regime fascista. La maggior parte dei documentari è costituita da cinegiornali che riprendono le visite dei reali o degli esponenti di governo. Sono state rigorosamente documentate le visite del Duce a Cagliari nel 1935 e nel 1942, ed è stato dedicato un lunghissimo documentario sulla visita dei reali nel 1929. Tra i cinquanta pezzi dell'Istituto Luce si segnalano alcuni lungometraggi dedicati alla fondazione delle nuove città fasciste: Carbonia e Mussolinia, nonché, un documentario sulle tradizioni e i costumi sardi, *Nei paesi dell'orbace* (1932), divenuto famoso per il suo contenuto etnografico e per la firma del suo autore: il musicologo Gavino Gabriel.

I cinquanta pezzi dell'Istituto Luce, nonostante il limite geografico, riflettono seppure in modo parziale, le principali caratteristiche del regime fascista in ambito cinematografico. Se confrontiamo i titoli del periodo cinematografico del ventennio fascista con i primi vent'anni del Novecento possiamo notare alcune evidenti differenze. Purtroppo le pellicole non sono reperibili, ma negli elenchi di Lamberto Loria, fondatore del Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari di Roma, si trovano i titoli dei filmati dedicati alla Sardegna del primo ventennio del Novecento: *La Sardegna usi e costumi*, *Estrazione*,

*lavorazione, industria del sughero, Vedute di caccia, Visita a una miniera d'argento, Pesca del tonno, Pesca in alto mare, Conservazione del pesce, Pesci e pescatori, Piccoli mestieri del mare, Miniere di mica, Pesca alla ragusa, Garibaldi in Sardegna, Visioni Italiche, Contrade d'Italia, Sinfonia marina.* Possiamo notare che la maggior parte di questi titoli sono dedicati ai costumi e mestieri tradizionali, alle vedute paesaggistiche, le due pellicole che non compaiono negli elenchi di Lamberto Loria, sono invece dedicate al banditismo: *Il brigante di Sardegna* del 1907 e *Briganti in Sardegna* prodotto dalla casa Ambrosio di Torino nel 1906<sup>4</sup>. Gli unici documenti legati alla modernità, che il fascismo assumerà come emblema del suo agire politico e culturale, sono quelli dedicati alle miniere, mentre nel resto dei documentari la Sardegna viene rappresentata in un paesaggio aspro e selvaggio da cui emerge un luogo barbarico e primitivo, dove si nascondono romantici banditi e permangono tradizioni ancestrali. Questo tipo di rappresentazione è legata alla letteratura dei viaggiatori di fine Ottocento e gli inizi del Novecento: Alberto della Marmora, John Warre Tyndale, Honoré de Balzac, Gaston Vuiller, Emanuel Domenech, Edouard Delessert, David Herbert Lawrence, Claude Antoine Pasquin Valery e Giulio Bechi<sup>5</sup>. Questi autori descrivevano la Sardegna come una terra primitiva, incontaminata e arretrata, tutto ciò contribuì a creare il mito di un'isola esotica e ferma nel tempo, lontana dal mondo occidentale. Veniva esportata verso il continente l'immagine di un'isola ricca di archetipi folclorici con l'evidente intento di spettacolarizzazione. Oltre alle opere degli scrittori di fine Ottocento si aggiungono, agli inizi del Novecento, quelle di Grazia

---

<sup>4</sup> Cfr. Olla Gianni, "La Sardegna nel cinema documentario", nell'enciclopedia *La Sardegna* Vol. III, a cura di Manlio Brigaglia, Edizioni della Torre, Cagliari 1998, p. 170.

<sup>5</sup> I libri ristampati che si riferiscono a questo tipo di letteratura sono: Alberto della Marmora, *Itinerario nell'isola di Sardegna*, Ilisso, Nuoro 1997; John Warre Tyndale, *L'isola di Sardegna*, Ilisso, Nuoro 2002; Gaston Vuiller, *Le isole dimenticate. La Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 2002; David Herbert Lawrence, *Mare e Sardegna*, Ilisso, Nuoro 2000; C. A. P. Valery, *Viaggio in Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 1996; Giulio Bechi, *Caccia grossa*, Ilisso, Nuoro, 1997. Per una visione generale dell'argomento consultare: Alberto Boscolo, (a cura di) *I viaggiatori dell'Ottocento in Sardegna*, Mondadori, Milano, 2003

Deledda<sup>6</sup> che contribuì a costruire l'immagine di un'isola con paesaggi aspri e incontaminati, dove sopravviveva una società arcaica regolata da questioni d'onore e dalla consuetudine della vendetta *barbaricina*<sup>7</sup>, non lontana da quella descritta dai viaggiatori dell'Ottocento. Nel cinema di finzione, ma come si è visto dai titoli del primo Novecento anche nel documentario, si rappresenta un'isola che ha dei riferimenti a questo tipo di letteratura. Fin dal primo film ambientato in Sardegna domina incontrastata la figura di Grazia Deledda, nel 1916 venne girato da Febo Mari, *Cenere*, tratto dall'omonimo romanzo pubblicato nel 1904 dalla scrittrice isolana. All'epoca della prima guerra mondiale le comunicazioni con la Sardegna erano abbastanza precarie così la *troupe* cinematografica decise di girare il film sulle montagne piemontesi, dove vennero ricostruiti gli ambienti tipici sardi. Nel film si può ammirare l'unica interpretazione cinematografica di Eleonora Duse che curò anche il soggetto e la sceneggiatura. Traspare una Sardegna arcaica e selvaggia in linea con quella raccontata nei romanzi di Grazia Deledda<sup>8</sup>.

## I.2 La nuova civiltà

Alla fine degli anni Venti e per tutto il decennio successivo, Grazia Deledda scomparve come diretta ispiratrice dei film sardi cosicché un gruppo di intellettuali isolani colse l'occasione per stigmatizzare pubblicamente l'antimodernismo della sua letteratura<sup>9</sup>. Durante il periodo fascista il tipo di rappresentazione arcaica e antimoderna, lascia lo spazio all'immagine di un'isola moderna, dove il paesaggio lugubre viene cancellato dagli interventi del regime per realizzare nuove opere e far

---

<sup>6</sup> Mi riferisco in particolare ai seguenti romanzi scritti da Grazia Deledda: *Canne al vento*, Garzanti, Milano, 2002; *Cenere*, M. Valerio, Torino, 2003; *L'edera*, Mondadori, Milano, 2002; *Elias Portolu*, Mondadori, Milano, 2001.

<sup>7</sup> Su questo argomento è utile la ricerca e lo studio del noto giurista sardo Antonio Pigliaru, *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, pubblicato nel 1959 da Edizioni Gallizi, Sassari oggi ristampato in, *Il codice della vendetta barbaricina*, Mondadori, Milano 2003.

<sup>8</sup> Cfr. Podda Giuseppe, "La Sardegna secondo il cinema", nell'enciclopedia *La Sardegna* vol. II, a cura di Manlio Brigaglia, Edizioni della Torre, Cagliari 1998, p. 175.

<sup>9</sup> Cfr. Berlinguer Luigi e Mattone Antonello (a cura di), *La Sardegna*, Einaudi, Torino 1998, p. 1090.

sorgere nuove città completamente fascistizzate: Mussolinia (1930), Fertilia (1936) e Carbonia (1938)<sup>10</sup>. Il regime nasconde le immagini “pericolose”: sia quelle che mostrano un’isola arcaica e arretrata, sia quelle che riguardano il fenomeno del banditismo. Nel periodo fascista il banditismo, visto come un residuo arcaico, era sempre presente ma non si poteva mostrare perché in netto contrasto con la politica del regime. Mussolini conosceva la gravità del fenomeno e impose la lotta ai briganti sardi come primo obiettivo delle sue camice nere che cercheranno di catturare il più temuto dei banditi: Samuele Stocchino<sup>11</sup>. Il fenomeno del banditismo costituiva una reale e sentita emergenza sociale, che veniva però censurata sia in ambito cinematografico che sulla stampa locale e nazionale. Questo atteggiamento da parte del governo fascista era teso ad evitare che questi come altri argomenti, potessero mostrare una regione italiana malsana, povera e arretrata come lo era la Sardegna, queste cose potevano accadere solo all’estero, l’Italia doveva apparire come il migliore dei mondi possibili. In questo modo, come afferma Gian Piero Brunetta<sup>12</sup>, il regime accentuerà in modo drammatico le contraddizioni tra la realtà e l’immagine divulgata attraverso la propaganda cinematografica.

Il regime celando queste immagini “pericolose”, evidenziava al contempo il cambiamento e la trasformazione del paesaggio incontaminato e selvaggio, spesso collegando il motivo della rinascita con quello della propaganda. Questo tipo di associazione sarà lampante anche

---

<sup>10</sup> Sulla nascita delle nuove città fasciste è utile la documentazione fornita dai cinegiornali Luce: MUSSOLINIA: Vittorio Emanuele III visita il villaggio Terralba-Mussolinia in Sardegna - Giornale Luce A0329, 00/05/1929; La diga di S. Vittoria per l'irrigazione di Terralba (Sardegna) Lavori di costruzione della diga di Santa Vittoria (Sardegna), Luce 1929; La guerra che noi preferiamo. Come cresce, come produce il nuovo comune sardo di Mussolinia sorto in tre anni nella grande bonifica di Terralba.-Giornale Luce B0275 00/01/1933; Mussolinia. Sardegna. I lavori di bonifica nelle campagne sarde. -Giornale Luce B0989 , 11/11/1936; Mussolinia. Risultati della bonifica – Giornale Luce B1578, 06/10/1939; FERTILIA: Italia. Fertilia (Sardegna). La bonifica della Nurra in Sardegna e l'inaugurazione del Comune di Fertilia. - Giornale Luce B0853 , 18/03/1936; CARBONIA: Italia. Carbonia. Mussolini arriva in Sardegna per inaugurare la città mineraria di Carbonia -Giornale Luce B1431 , 21/12/1938; Carbonia città nuova. Aspetti della vita quotidiana dei minatori.-Giornale Luce C0013 15/04/1940; Autarchia italiana Sardegna - Stabilimento per la distillazione del carbone - Giornale Luce C0014 , 15/04/1940.

<sup>11</sup> Cfr. Aresu Lina (a cura di), *Samuele Stocchino*, Mondadori, Milano, 2004

<sup>12</sup> Cfr. Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano vol. II Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993. pp. 31-35 e pp. 98-100

nei documentari degli anni Cinquanta, soprattutto in quelli finanziati, direttamente o indirettamente, dagli enti regionali e statali basati sul modello della trasformazione secca e traumatica. Il paesaggio arido e selvaggio viene trasformato con l'ausilio dei nuovi mezzi meccanici, grazie agli interventi programmati dal Piano di Rinascita. Naturalmente sotto l'insegna della rinascita si nascondeva quella della propaganda, infatti nel finale, invece del Duce, solitamente appariva il Ministro dell'agricoltura o un segretario regionale. Lo stesso Fiorenzo Serra non poté fare a meno di girare questo tipo di documentari, infatti sono della metà degli anni Cinquanta una serie di filmati prodotti dall'ETFAS, ente per la trasformazione agraria.

Il progetto di unificazione nazionale, attuato durante il ventennio fascista, mirava a ridurre le differenze tra regioni, svilendo le caratteristiche storiche e culturali a mero folklore. Le rare pellicole dell'Istituto Luce, che hanno per oggetto le tradizioni popolari, sono perlopiù pittoresche, con la solita panoramica sui costumi sardi e l'immane nuraghe sullo sfondo. Nonostante ciò si afferma che il cinema fascista si sia arreso di fronte alle fortissime tradizioni sarde e sia andato alla ricerca del lato arcaico ed esotico, raccontando un'isola dove qualcosa resta immutato e riscoprendo i luoghi comuni<sup>13</sup>. A mio avviso questo tipo di pellicole ritraggono solo un certo tipo di tradizioni che in qualche modo possono essere vicine alla politica ruralista del regime. Ad esempio il cinegiornale realizzato nel 1937 *Sanluri. La sagra della mietitura* rientra in modo evidente nei primi obiettivi del cinema fascista che era quello di diffondere la mitologia ruralista e la cultura del mondo contadino<sup>14</sup>. L'unico documentario che rimane estraneo alla politica ruralista del regime è *Nei paesi dell'orbace* realizzato nel 1932 dal musicologo sardo Gavino Gabriel che ritrae, con intento etnografico, le varie fasi di lavorazione dell'orbace senza mostrare le immagini

---

<sup>13</sup> In AA. VV., *Sardegna del '900 Memorie di un secolo. I filmati dell'Istituto Luce*. Carlo Delfino Editore, Sassari, 2005 p. 19

<sup>14</sup> Cfr. Brunetta Gian Piero, op. cit., p. 125

pittoresche dell'isola molto care alla cinematografia fascista.

### I.3 Mussolinia

L'ideologia ruralista è presente, anche se in modo differente, nel film realizzato nel 1932 *Mussolinia* attribuito a Raffaello Matarazzo, in questo caso il regime con il suo intervento modifica il paesaggio arido e selvaggio per donare ai contadini un terreno fertile e redditizio. La pellicola è interamente dedicata alla bonifica della zona situata a sud del golfo di Oristano nel territorio del comune di Terralba e alla nascita della nuova città fascista Mussolinia (oggi Arborea).

Il progetto di bonifica era stato avanzato dall'amministrazione terralbese sin dal periodo postunitario per risolvere il problema delle sue campagne, penalizzate dagli straripamenti del rio Mogoro e considerate tra le zone più malariche d'Italia. Il deputato parlamentare Felice Porcella (1913-19), nonché sindaco del comune di Terralba (1895-1911), insieme a Pierazzuoli e Dolcetta presentarono il progetto di bonifica della piana terralbese al Ministero dei Lavori Pubblici il 5 ottobre 1918. L'ingegner Dolcetta costituì a Milano la Società Bonifiche Sarde con un milione di Capitale. Il regime ereditò e completò il progetto, furono prosciugati dagli acquitrini dello stagno di Sassu circa novemila ettari. Il 29 ottobre 1928 fu inaugurato nella zona il villaggio Mussolinia, progettato in stile moderno e razionale dall'ingegnere G. M. Dolcetta, con una popolazione di tremila abitanti, eretto a comune autonomo il primo gennaio del 1931<sup>15</sup>.

Nelle prime inquadrature di *Mussolinia* il commento fuori campo descrive la storia e la geologia del territorio, ponendo l'accento sui caratteri più tristi:

*“Sterminate distese sabbiose percorse da venti infidi, acquitrini in cui la malaria tessera quotidianamente i suoi percorsi spettrali, cavalcate di dune, qua e là spezzate dall'arida uniformità della steppa. Rarissimamente il paesaggio si animava ma timidamente, quasi timoroso*

---

<sup>15</sup> Cfr. Casula Francesco Cesare, *Breve storia di Sardegna*, Carlo Delfino editore, Sassari, 1994, p.256

*di venir meno, vivendo, ad una inesorabile condanna della natura. Qualche capanna di paglia secca, una dozzina di predestinati dediti alla pesca e alla pastorizia e sulla loro rassegnazione l'ombra di un destino, triste patrimonio di generazioni e generazioni*<sup>16</sup>.

Il commento è accompagnato, in modo didascalico, dalle immagini che ritraggono i paesaggi e i mestieri caratteristici dell'isola: dune di sabbia battute dal vento, qualche lembo di stagno, un pescatore aggiusta una rete vicino ad una capanna di frasche, un pastore con il suo gregge, un ragazzo in abiti tradizionali. Queste inquadrature, come afferma il critico cinematografico Gianni Olla<sup>17</sup>, rappresentano in modo negativo gli usi e costumi dell'isola, il tutto viene accentuato da un triste canto tradizionale. Questo perché, come già accennato precedentemente, il fascismo intendeva cancellare le tradizioni isolane per unificarle e uniformarle a quelle della nuova civiltà italiana.

Le inquadrature successive mostrano grafici, schede e cartine delle zone interessate alla bonifica. Gli operai instancabili lavorano senza sosta nei cantieri progettati dal regime, in poco tempo vengono costruite le dighe del Rio Mogoro e di Santa Vittoria, le idrovore di Luri e Sassu, i canali, le prime case coloniche ed infine il nuovo villaggio Mussolinia. Il commento elenca puntigliosamente i dati: il cemento utilizzato, il ferro, le pietre, le giornate lavorative e il numero di piante utilizzate. Vi è un'enorme differenza tra le prime inquadrature, quasi spettrali, in cui i contadini e i pastori sardi lavorano lentamente, e le successive in cui gli operai che realizzano i progetti del regime sono rapidi e celermente costruiscono le infrastrutture del progresso. Gli stessi operai che realizzano l'opera di bonifica, pur essendo sardi, non vengono

---

<sup>16</sup> Analizzo la versione lunga del documentario, il cui titolo completo è *Documentario storico illustrativo sulla bonifica di Mussolinia in Sardegna*, realizzato per iniziativa del Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste, con la collaborazione della Società Bonifiche Sarde, sempre con la produzione tecnica dell'Istituto Luce.

<sup>17</sup> Cfr. Olla Gianni, "Cinema e dittature: appunti per una ricognizione sul documentario in Sardegna durante il Ventennio fascista" pubblicato in AA VV, *La forza del mito, il peso dell'immagine negli anni del Fascismo. Un approccio comparato tra Italia e Germania*, a cura di Giovanni Murru, Atti del terzo convegno sull'Identità Storica di Arborea, Arborea 11 dicembre 1999, Editrice S'Alvure, Oristano, 2001, p. 83

rappresentati in costumi tradizionali ma indossano un'anonima tuta da lavoro, questo contribuisce ad esaltare il passaggio dalla vecchia alla nuova civiltà.

I risultati del regime diventano chiari nelle sequenze successive, quando la macchina da presa si sofferma su: il villaggio con la chiesa, la scuola, gli asili, le stalle, le colture, i caseifici. Giungono i primi segni di una comunità viva con l'arrivo dei coloni del Triveneto, si festeggia un matrimonio e un battesimo. La nuova civiltà portata dal fascismo diventa concreta ed il commento esalta le caratteristiche del nuovo villaggio elencando il numero di contadini che lavorano, i dati tecnici sulla produzione casearia e agricola, il numero degli abitanti ecc.. Ricompare per un attimo lo scorcio di un paese vicino con le donne vestite in costume, le strade sconnesse e le case di fango. A differenza della parte iniziale l'accostamento tra il vecchio e il nuovo mantiene un approccio più morbido, come afferma Gianni Olla:

*“quei cittadini non ancora toccati dalla civiltà sembrano in procinto di recarsi a vedere il miracolo realizzato a pochi passi dalla loro miseria secolare”<sup>18</sup>.*

Il regime intende omologare tutta l'isola perciò mostra il suo lato amichevole per poter includere tutti i cittadini nel processo di ammodernamento. Le inquadrature che seguono mostrano il villaggio completamente fascistizzato, nella piazza di fronte all'edificio dell'Opera Nazionale Balilla: dei ragazzi eseguono gli esercizi ginnici, i balilla eseguono un saggio, sfilano i Figli della Lupa e i Fasci di Combattimento ed infine le camice nere con le armi e gli strumenti di precisione. Tutto è teso a dimostrare l'efficienza e il cambiamento portati dal regime. Come sostiene Gian Piero Brunetta:

*“Oltre ai cinegiornali vi è anche una serie di documentari prodotti dal Luce che hanno lo scopo parallelo di magnificare il regime: anche su questo piano un semplice elenco dei titoli più significativi può servirci a capire che tipo d'immagine dell'Italia si intende offrire:*

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 84

[...]Dall'acquitrini alle giornate di Littoria, *MUSSOLINIA*, Primavera siciliana. Come si vede, ancora una volta, con una ulteriore prova indiretta, il tipo di lavoro oscilla tra la celebrazione dei fasti del fascismo e una banale raccolta di cartoline ricordo<sup>19</sup>.

Il regime, con la celebrazione dei suoi fasti, proponeva un'immagine nuova ai sardi che veniva diffusa anche attraverso i cinegiornali (presenti in filmografia), senza i quali *Mussolinia* e *Carbonia* resterebbero dei casi estremi non serializzabili.

I sardi, pur avendo lavorato alla realizzazione dell'opera di bonifica, non si adeguarono mai al processo di ammodernamento imposto dal regime e non furono graditi neanche come interlocutori principali del cambiamento, infatti Mussolini per bloccare l'esodo dalle campagne e per insegnare ai sardi altri sistemi di coltura più produttiva mandò le famiglie dei contadini del Triveneto. Oggi Arborea resta un'isola nell'isola dove la lingua e le tradizioni sarde stentano ad apparire e dove i cittadini parlano il dialetto veneto ed evocano le tradizioni della loro terra d'origine, come la sagra della polenta e *Brusà la Becià*.

I documentari dell'immediato dopoguerra e quelli prodotti dagli enti statali e regionali non si allontaneranno tanto dalla struttura della pellicola *Mussolinia*. Anche in questo caso le vecchie trazioni e il paesaggio verranno trasformate dall'opera del Piano di Rinascita, naturalmente l'approccio rimane più morbido e non vi è questa contrapposizione netta tra il vecchio e il nuovo che avanza.

---

<sup>19</sup> In Brunetta Gian Piero, op. cit., p.105

## CAPITOLO II

### LA CONQUISTA DELL'AUTONOMIA E IL CINEMA IN SARDEGNA

#### II.1 Bombe sul Cinema

Il 17 febbraio del 1943 le bombe, lanciate dagli aerei USA, cadono a grappoli sulle città di Cagliari, Quartu Sant'Elena e Gonnosfanadiga. Gli aerei scendono a bassa quota e mitragliano la folla per le strade. Il giorno successivo, su *L'Unione Sarda* appare solo il bollettino 999 del Comando Supremo delle Forze Armate che descrive in modo sommario l'avvenimento. In quei giorni nelle sale cinematografiche della città di Cagliari venivano proiettati i film di propaganda fascista come *Mas*, di Romolo Marcellini (b/n, 90 min. Italia, 1942), *Un pilota ritorna*, di Roberto Rossellini (b/n, 88 min. Italia 1942) e i cosiddetti film scacciapensieri: *Se io fossi onesto*, *Vento di follia*, *Con le donne non si scherza*. Dopo il primo bombardamento arriva una direttiva dal Ministero della Cultura Popolare che impone di bandire dagli schermi le pellicole a carattere bellico. Ora a Cagliari, come in tutte le sale cinematografiche sarde, si proiettano i film dei *telefoni bianchi* che possono far dimenticare la tragedia e suscitare ottimismo. Nelle sale si proiettano i film *Vacanze in collegio*, *La signorina mia moglie*, *La casa delle tentazioni*, *Amore di*

torero. Il 26 febbraio del 1943 al cinema Olimpia di Cagliari si doveva proiettare il film *Orizzonte di sangue* ma questo film i cagliaritari non lo vedranno mai. Il 26 febbraio inizia un altro bombardamento, che risulta più devastante del primo, infatti, quasi tutto il quartiere del centro storico viene ridotto in macerie e quasi tutte le sale cinematografiche vengono distrutte. L'unica sala che rimane in piedi è l'Odeon che il 28 marzo proietta il film *Acque di primavera*, di Nunzio Malasomma (b/n, 80 min. Italia 1942). Le proiezioni non dureranno a lungo perché il 13 maggio gli aerei americani compiono il più devastante bombardamento, radendo al suolo il centro storico. Dopo il bombardamento le vittime si contano a migliaia e la gente scappa da Cagliari per cercare rifugio nei paesi risparmiati dalle bombe. Il manifesto dell'ultimo film in visione al Supercinema, *La maschera e il volto*, sventolava sinistro sui fili del tram, si allontanava il mondo di cartapesta delle sfilate trionfali, la realtà diventava più affascinante della stessa menzogna. Il 25 luglio cade regime fascista, i giovani del Cineguf cagliaritano sono certi che finalmente riusciranno a vedere il film di Lucchino Visconti, *Ossessione*. Il film era stato presentato nella penisola le prime settimane del gennaio 1943 suscitando una serie di polemiche. Il film venne sequestrato e tenuto temporaneamente sotto la chiave della censura. A Cagliari il film non si può proiettare a causa delle distruzioni provocate dalle incursioni aeree degli americani. I giovani del Cineguf avevano letto gli articoli sulla rivista ufficiale *Cinema* diretta da Vittorio Mussolini, ed avevano avuto modo di parlarne con Giaime Pintor che aveva visto il film in un cinema di Roma. Ora vogliono vedere quel film al più presto e si danno da fare per recuperare la pellicola rimasta sepolta sotto le macerie. I giovani intellettuali danno vita al primo *cineclub*, diretto da Aldo Saetta, un giornalista che lavorava per *Radio Sardegna*, la prima emittente dell'Italia libera nata durante il conflitto mondiale nelle grotte di Bortigali e poi subito trasferita a Cagliari. Dopo pochi mesi la direzione del *cineclub* passa ad un giovane ufficiale dell'aviazione che si trova all'aeroporto di Elmas. Il giovane ufficiale riesce a trovare una sala di proiezione stabile

dove finalmente si può proiettare il film tanto atteso: *Ossessione*<sup>20</sup>.

Oltre ai bombardamenti, da parte degli aerei americani, delle città di Cagliari, Quartu Sant'Elena e Gonnosfanadiga, l'isola non ha subito ulteriori devastazioni. La Sardegna ha vissuto il passaggio alla democrazia in modo veramente particolare e diverso rispetto al resto d'Italia. Nell'isola mancò l'esperienza della resistenza e la fine del fascismo avvenne senza quei sussulti e quelle manifestazioni che si accesero un po' ovunque nella penisola. I trentamila soldati della 90° Panzerdivision del generale Lungerhausen erano potuti uscire dall'isola senza combattere, in seguito ad un accordo col comandante militare italiano, Basso. L'accordo aveva risparmiato la Sardegna da ulteriori devastazioni ed aveva permesso il passaggio alla democrazia in modo pacifico. Questo avvenimento segnò la vita politica dell'immediato dopoguerra, infatti i politici non ebbero chiara l'idea del rinnovamento e della trasformazione democratica. La ripresa della vita politica ebbe i caratteri del moderatismo e della conservazione. Dopo il marzo del 1943 venne creato un commissariato straordinario, nell'agosto dello stesso anno i pieni poteri erano stati assunti dal comandante militare, nel gennaio del 1944 venne istituita la carica dell'alto commissario. Fu nominato alto commissario il generale di squadra aerea Pietro Pinna. Nel marzo del 1944 venne istituita una giunta consultiva, composta da sei membri che rappresentavano i sei partiti del CLN, di supporto all'alto commissario. Nel dicembre del 1944, la giunta consultiva venne sostituita da una consulta regionale di 18 membri, passati successivamente a 24. La consulta regionale venne insediata il 29 aprile del 1945. Tre anni dopo -il 3 gennaio 1948- sarebbe stato approvato dall'Assemblea costituente lo statuto speciale per la Sardegna diventato legge costituzionale 26 febbraio 1948, n.3. La regione sarda si ritrovò, a differenza della Sicilia, priva di podestà primaria in materia di istruzione, nei settori dell'agricoltura, della riforma agraria, dell'industria e del commercio<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Cfr. Podda Giuseppe, *Cagliari al cinema*, Aipsa, Cagliari, 2001

<sup>21</sup> Cfr. Accardo Aldo, *L'isola della rinascita*, La terza, Bari, 1998, pp. 7-8

## II.2 La campagna antianofelica e i documentari

Conclusa la fase più drammatica della ricostruzione postbellica, che aveva interessato soprattutto la città di Cagliari, i problemi più gravi dell'economia e della società sarda riguardavano l'agricoltura e le miniere. Nel 1944 l'Alto Commissario Pietro Pinna, tramite il governo, sollecitò la *Rockefeller Foundation* a varare il *Progetto Sardegna* per la lotta antimalarica nell'isola. Il 12 aprile 1946 con un decreto luogotenenziale di Umberto di Savoia fu istituito l'ERLAAS (Ente Regionale per la Lotta AntiAnofelica). Tra il 1946 e il 1949, grazie al contributo dell'UNRRA (United Nation Relief and Rehabilitation Administration), della *Rockefeller Foundation*, dell'ERLAAS e dell'ECA era stata debellata la malaria, piaga millenaria che aveva gravemente condizionato lo sviluppo dell'isola. La malaria aveva infestato le zone costiere e pianeggianti dell'isola fin dalla sua remota antichità, sottraendo all'impegno produttivo e all'insediamento demografico le aree più idonee della pianura e pregiudicando gravemente sia la capacità di lavoro, sia lo stato sanitario della popolazione. Da il 6 novembre 1946 al 31 dicembre 1950 fu attuata la campagna antianofelica con una disinfestazione sistematica e capillare di tutta la regione con una miscela di nafta e DDT. Per difendere i risultati ottenuti nella la fase di disinfestazione fu istituito il CRAAI (Centro Regionale Antimalarico e Anti-Insetti)<sup>22</sup>.

In occasione della campagna antianofelica sono stati realizzati due documentari che illustrano la disinfestazione attuata in Sardegna: *Aventure en Sardagne* (Avventure in Sardegna), regia di Jack L., Usa: Warner Bros Pictures, 1947 (19') e *La campagna antianofelica in Sardegna*, regia di Jack Chambers, Usa: Shell; Nucleus Film Unit; ERLAAS, 1948 (32').

Alquanto significativo appare notare che il primo dei due

---

<sup>22</sup> Cfr. Accardo Aldo, op. cit., p.12 e Casula Francesco Cesare, op. cit., p.262

documentari è stato prodotto nel quadro del Piano Marshall, dalla Economic Cooperation Administration e realizzato dalla Warner Bros Pictures. Il filmato, oltre a documentare accuratamente le fasi della disinfestazione, ci offre una panoramica sugli usi e costumi presenti nell'isola. Nella parte iniziale della pellicola il commento descrive la Sardegna come la regione più povera e più arretrata d'Italia, condizione che viene ostentata da tutta una serie di inquadrature dedicate ai lavori tradizionali: un pastore in costume, dei buoi vicini ad un nuraghe, un gregge di pecore, donne che lavano i panni, una donna che lavora al telaio, un uomo che scolpisce una statua in legno, dei contadini che zappano la terra ed infine un aratro trainato dai buoi. Singolare si presenta anche la scelta della conclusione, infatti il documentario si chiude con un ballo sardo accompagnato da musiche tradizionali campidanesi. Nella sequenza emerge il tentativo, peraltro senza il raggiungimento di soddisfacenti risultati, di mettere in sincrono il suono di un corno con il movimento delle labbra. Nonostante la pellicola sia stata realizzata con lo scopo precipuo di illustrare la campagna antianofelica, il filmato non esaurisce in ciò la sua opera, questo resoconto, infatti, viene contornato da immagini che ritraggono il lato esotico di una Sardegna arcaica, come ferma nel tempo, immersa nelle sue tradizioni millenarie. Come dimostrato dalle sequenze della parte iniziale e finale di *Aventure en Sardagne*, in cui i sardi indossano sempre costumi tradizionali mentre nella parte centrale, dove vengono illustrate le fasi della disinfestazione, i nativi indossano abiti occidentali. Questo tipo di rappresentazione è simile a quella utilizzata nei documentari girati nell'isola durante il periodo fascista. Infatti, come è stato osservato nel capitolo precedente, i sardi indossano degli abiti occidentali solo nelle sequenze dedicate all'opera di bonifica del regime. Tuttavia in *Aventure en Sardagne* vi è una grande differenza, perché non mantiene lo stesso approccio negativo, mostrato nei documentari di propaganda fascista, verso la popolazione locale.

Il documentario *La campagna antianofelica in Sardegna*, realizzato

l'anno successivo dalla ERLAAS (Ente Regionale per la Lotta AntiAnofelica in Sardegna) con la partecipazione della Shell e della Nucleus Film Unit, utilizza gran parte delle immagini che appartengono alla pellicola *Aventure en Sardagne* ed aggiunge solo alcuni inserti con delle cartine geografiche animate e disegni animati. Nonostante si possano riscontrare numerose analogie di questo tipo, è possibile rilevare delle divergenze dovute proprio al fatto che *La campagna antianofelica in Sardegna* era destinata a circolare nelle sale cinematografiche italiane mentre *Aventure en Sardagne* in quelle francesi. Probabilmente è per questo motivo che mentre nell'edizione francese vengono accostate le sequenze di carattere esotico a quelle di carattere prettamente scientifico, nel documentario italiano scompaiono le sequenze dedicate ai lavori tradizionali e ai balli sardi, rimanendo soltanto quelle che riguardano gli aspetti tecnici della disinfestazione, i dati tecnici sulla miscela di petrolio e DDT e quelli statistici sulla malaria. Per comprendere il discrimine tra l'uno e l'altro documentario, risulta di fondamentale importanza considerare che l'ente che ha dato vita al documentario è l'ERLLAS, il quale non poteva mostrare le condizioni di arretratezza e la permanenza di tradizioni millenarie, doveva al contrario esaltare l'efficienza e la modernità con la quale e per la quale si cercava di ricostruire l'isola.

### **II.3 Lo Statuto Sardo e il Piano di Rinascita**

Nel gennaio 1944 il controllo sugli uffici ed enti pubblici venne affidato ad un Alto Commissario civile, al quale venne affiancata una Consulta regionale che, tra gli altri compiti, aveva come mandato fondamentale quello di preparare il futuro ordinamento regionale. Il presidente del Consiglio dei ministri in una sua lettera precisava che un esperimento di ordinamento era stato deciso sia per la Sardegna, sia per la Sicilia, dove la presenza di un movimento separatista rendeva assai preoccupante la situazione politica e dell'ordine pubblico. In Sardegna, pur non mancando i fermenti federalisti, l'orientamento prevalente era

quello proposto per la Democrazia Cristiana da Antonio Segni, il quale prospettava una forma non troppo avanzata di autonomia. Raggiungere l'unanimità di consensi sullo schema di Statuto che doveva essere predisposto dalla Consulta non fu facile, in quanto fu necessario tener conto di un certo scetticismo e superare le divisioni ideologiche e di interessi provinciali. Le prime divergenze si verificarono già nel maggio del 1946, quando vi fu il mancato accoglimento da parte della consulta di estendere anche alla Sardegna lo Statuto precedentemente emanato per la Sicilia. Lo schema dello Statuto speciale per la Sardegna elaborato dalla Consulta venne trasmesso il 22 maggio 1947, ma non venne preso in esame. Per questo il 21 luglio Lussu, Laconi, Spano ed altri presentarono una mozione, non accolta, con la quale l'Assemblea autorizzava il governo ad approvare lo Statuto sardo con decreto legislativo. Lo schema modificato dalla Sottocommissione competente, fu approvato dall'Assemblea dopo un'ampia discussione svoltasi il 28 e il 29 gennaio 1948. Divenne legge dello Stato 26 febbraio 1948 n. 3, e comparve nella Gazzetta Ufficiale del 9 marzo. Nel corso della discussione per l'approvazione dello statuto speciale per la Sardegna venne inserito l'articolo 13, formulato a seguito di un emendamento avanzato da Renzo Laconi. L'art. 13 recita: "Lo Stato col concorso della Regione dispone di un piano organico per favorire la rinascita economica e sociale dell'isola". Come si può ben intuire, tale articolo è di fondamentale importanza, soprattutto se si tiene conto della intuizione del Laconi nell'attribuire al termine "piano" un significato pieno e profondo, ossia quello di una politica di programmazione economica che ha consentito, seppure a due anni di distanza, il conseguimento di soddisfacenti risultati. Risultati che non si sarebbero potuti ottenere riservando all'articolo una interpretazione restrittiva che avrebbe consentito esclusivamente banali interventi di opere pubbliche. Una tale interpretazione, seppure ardita per l'epoca, risvegliò gli animi e le speranze ormai sopiti da anni di pessimismo, generando una collettiva mobilitazione verso la rinascita. Questo tipo di interpretazione fu presentata per la prima volta da Renzo Laconi il 6

maggio 1950 durante il “Congresso del popolo sardo per la rinascita”, che si tenne a Cagliari e fu presieduto da Emilio Lussu. Il Congresso, che rappresenta, ancora oggi, un momento di fondamentale importanza nella storia dell’isola, provocò una imponente mobilitazione popolare, con centinaia di convegni in quasi tutti i comuni, vi fu un movimento di massa talmente ampio da imporre l’obiettivo della rinascita a tutte le forze politiche. Ripercussioni immediate si avvertirono in Consiglio regionale dove venne proposta la costituzione di un comitato promotore che si impegnò ad organizzare, a livello zonale, tutta una serie di convegni che riscossero l’adesione di tecnici, amministratori, sindacalisti e politici, nonché una consistente partecipazione popolare.<sup>23</sup>

#### **II.4 Gli enti regionali**

Il 20 ottobre 1950 fu approvato all’unanimità un ordine del giorno che auspicava alla costituzione di una commissione di studio per l’elaborazione del Piano, vennero indicate le linee direttrici: opera vasta e pianificata di bonifica, riforma fondiaria, graduale trasformazione della pastorizia, costituzione di un ente regionale per coordinare le opere di bonifica, costruzione di centrali termoelettriche, creazione di un ente regionale per l’elettricità, costruzione di industrie chimiche, riorganizzazione e sviluppo dei trasporti. Queste linee guida vennero concretizzate negli anni Cinquanta con la costituzione degli enti regionali: Ente autonomo del Flumendosa, Etfas (Ente per la trasformazione fondiaria e agraria della Sardegna), Sfirs (Società finanziaria regionale), ESIT (Ente Sardo Industrie Turistiche) e I.S.O.L.A. (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigianato). Talvolta gli enti vennero usati in modo strumentale da parte della giunta regionale infatti, spesso e volentieri venivano nominati funzionari di partito a capo degli enti pubblici. La nuova classe politica del dopoguerra usava in modo

---

<sup>23</sup> Cfr. Accardo Aldo, op. cit., pp. 8-12 e Del Piano Lorenzo, *Lo statuto sardo*, Edizioni Della Torre, Sassari, 1974, p. 25 e 31

strumentale gli enti regionali sia per poter creare clientelismo e sottogoverno sia per consolidare la propria egemonia politica e sociale<sup>24</sup>. Quest'uso strumentale si avverte anche nei documentari prodotti dagli enti, dove si esaltano le "azioni" della giunta regionale e si elogiano le grandi opere, come la diga sul Flumendosa, costruite durante gli anni del Piano di Rinascita. In particolare nel documentario prodotto dall'Etfas, *Sardegna Nuova* realizzato nel 1957 da Fiorenzo Serra risulta evidente che la giunta regionale, attraverso l'uso strumentale dell'ente, compie una vera e propria azione di propaganda cinematografica. Nelle sequenze finali infatti, compare il presidente della regione davanti ad una folla che applaude ed innalza le bandiere italiane, a queste immagini seguono quelle dei moderni trattori, sopra i quali sventola il tricolore, che tagliano in diagonale lo schermo.

Negli anni Cinquanta tutti gli enti regionali sopraccitati hanno prodotto dei documentari girati in Sardegna, ma la maggior parte è stata prodotta dall'Esit e dall'Etfas. Spesso i documentari venivano realizzati durante il periodo delle elezioni regionali, con un evidente scopo propagandistico da parte dei partiti che erano al governo regionale.

## II.5 Il Centro Cinematografico Sardo

La grande mobilitazione di massa avvenuta durante gli anni del Piano di Rinascita, generò un ampio movimento politico e culturale. In questo contesto culturale prendono forma i progetti del regista cinematografico Giuseppe Fina<sup>25</sup>, con la costituzione del Centro Cinematografico Sardo che ha come scopo prioritario quello di utilizzare il mezzo cinematografico per la divulgazione dei problemi regionali. Nella prima pubblicazione del Centro Cinematografico si avverte questa esigenza:

---

<sup>24</sup> Cfr. Accardo Aldo, op. cit., pp. 55-63 e p. 90

<sup>25</sup> Regista del film *Pelle viva*, 1962 che resterà la sua unica opera cinematografica, dopo la quale si dedicherà esclusivamente alla regia televisiva. Nel 1974 realizza per la RAI *L'edera*, una riduzione televisiva in tre puntate del romanzo omonimo di Grazia Deledda.

*“Il particolare momento che vede la Sardegna impegnata nello sforzo di organizzare una propria autonomia, positiva sul piano sociale e politico, e di affermare la vitalità di un popolo ricco di tradizioni, suggerisce di valutare la possibilità di utilizzare il mezzo cinematografico per la divulgazione dei suoi problemi; delle sue lotte; dello spirito della sua gente nella storia passata e recente; dei suoi uomini illustri di ieri e di oggi; dell’incomprensione e dell’abbandono subiti; della sua terra ricca di suggestioni e di poesia. L’efficacia e l’immediatezza del mezzo cinematografico sono state in passato già sperimentate in altri Paesi e con successo anche quando la rappresentazione cinematografica è ricorsa a temi polemici per scuotere e apatie e disinteressi ‘centrali’ destando discussioni: insomma portando i problemi in mezzo al popolo rendendolo edotto e partecipe di situazioni e di momenti gravi o delicati”<sup>26</sup>.*

Il Centro Cinematografico intende far emergere i problemi isolani attraverso il mezzo cinematografico e divulgarli alle persone per renderle partecipi e consapevoli delle situazioni. Questo è in piena sintonia col clima culturale degli anni del Piano di Rinascita, se si pensa al grande interesse dimostrato dalla popolazione nei confronti dei convegni organizzati in quasi tutti i comuni per affrontare le problematiche regionali. In armonia con la cultura isolana dell’epoca, si vuole portare sullo schermo le tradizioni locali, infatti da tempo gli intellettuali, soprattutto quelli che scrivevano sulle pagine di *Ichnusa*, auspicavano a questo. Si deve precisare che prima della costituzione Centro Cinematografico Sardo, nelle sale cinematografiche isolane venivano proiettati i documentari di Fiorenzo Serra e il dibattito sul cinema isolano era iniziato fin dalla prima pubblicazione di *Ichnusa* (1949), con gli articoli di Giovanni Campus, Antonio Pigliaru, Manlio Brigaglia e Fiorenzo Serra..

Giuseppe Fina, pur non essendo nato in Sardegna, si interessa ai problemi isolani ed è grazie ai suoi sforzi che si realizza il progetto del

---

<sup>26</sup> Fina Giuseppe, *Centro Cinematografico Sardo*, Società Editoriale Italiana, Cagliari, 1958, p. 1

Centro Cinematografico Sardo e il 7 giugno 1958 si costituisce la Società per Azioni, Istituto Sardo Industrie Cinematografiche (I.S.I.C.) con sede a Cagliari in viale Merello 26. Tra gli scopi principali della società vi è quello di valorizzare, attraverso il mezzo cinematografico, la storia e la cronaca della Sardegna in modo tale da consentire la fine, soprattutto nell'ambito culturale, dell'isolamento regionale. Negli scritti di Fina si avverte questa volontà:

*“La storia della Sardegna è ricca di motivi, densa di momenti drammatici ed eroici insieme; i fatti della vita della sua gente offrono lo spunto a storie stupende anche se si trattasse di ricavarle integrali dalle pagine della storia e della cronaca stessa. La conoscenza di questa storia, di questa cronaca porterebbe a superare e travolgere alcune barriere che per ignoranza hanno separato e forse ancora separano l'Isola dal Continente più di quanto non la separi il mare”<sup>27</sup>.*

Fina nutre notevole attenzione per la storia dell'isola e attraverso la rappresentazione cinematografica mira a suscitare l'interesse delle regioni e dei Paesi continentali. Egli, attraverso il cinema, intendeva eliminare le barriere che separavano l'isola dal continente, esportando l'immagine di una Sardegna lontana dai luoghi comuni e dalle rappresentazioni esotiche che s'ispiravano ai romanzi di Grazia Deledda e agli scritti dei viaggiatori dell'Ottocento. Il promotore del Centro Cinematografico Sardo ipotizza la nascita di un vero e proprio filone narrativo cinematografico, basato sullo studio approfondito della storia e della cultura dell'isola.

*“Dalla vita di Sardegna potrebbe nascere un vero e proprio ‘filone narrativo cinematografico’ originale e ricco di valori e significati umani perché la Sardegna, nel corso della sua storia ha momenti che costituiscono epica, così come nella storia d'America il pionierismo e le guerre di secessione hanno creato un genere cinematografico di forza eccezionale, di suggestione incomparabile che è servita a propagandare all'interno del Paese e nel mondo i pregi di una razza, i suoi problemi e*

---

<sup>27</sup> Ibidem, p. 2

*le sue lotte”*<sup>28</sup>.

*“La fondazione dell’I.S.I.C. S.p.a. è avvenuta dopo mesi di osservazione e studio nel territorio dell’isola cioè quando si è concretata la certezza che in Sardegna –attraverso la sua storia di ieri e di oggi, attraverso i fatti della vita della sua gente- era possibile reperire storie stupende, nuove sotto ogni profilo e originali fino al punto di poter considerare possibile la creazione di nuovo ‘genere’ narrativo cinematografico. La eccezionale ricchezza umana, che è presente in ogni strato della vita sociale sarda, soprattutto quella che ha conservato rigore morale delle tradizioni, da questa testimonianza di valori umani pressoché scomparsi nella vita continentale e qui ancora presenti e vivi; valori che il cinema fino ad oggi, anche quando ha raccontato storie sarde, non ha assimilati o li ha trascurati in favore di una Sardegna del tutto esteriore e quindi non colta nella sua essenza spirituale”*<sup>29</sup>.

Da questi scritti emerge chiaramente la volontà di condurre delle ricerche e documentare con la macchina da presa la vita sociale e le tradizioni sarde, cosa che veniva trascurata nella maggior parte dei documentari realizzati nell’isola. Oltre allo studio dei problemi sociali dell’isola, vi era l’intenzione di utilizzare il cinema per sensibilizzare il *Popolo Sardo* e attirare l’attenzione dei continentali.

*“Non è certo per spirito di piaggeria che aggiungiamo che animare le azioni e i programmi dell’I.S.I.C. S.p.a. –che al cinema si accosta con intendimenti d’arte- è una profonda comprensione dei problemi umani della Sardegna e la solidarietà con essi; comprensione cristiana e –pur nella sicurezza di realizzare opere di alto interesse e successo spettacolare- desiderio di affiancarsi e collaborare nel tentativo e nella speranza di aiutare a risolverli. Questo perché e competenza, derivata dallo studio, e competenza, derivata dall’osservazione, indicano nel cinema il mezzo di cui si sono serviti nel tempo, e con successo, altri*

---

<sup>28</sup> Ibidem

<sup>29</sup> Giuseppe Fina, *Istituto Sardo Industrie Cinematografiche S.p.a.. 1° festival città di Cagliari per il film pubblicitario e il documentario Industriale*, Società Tipografica Sarda F.lli Gasperini, Cagliari, 1959, p. 3

*Paesi anche quando la rappresentazione cinematografica è ricorsa a temi polemici pur di scuotere e apatie e disinteressi 'centrali' destando discussioni: insomma portando in mezzo al popolo i problemi per renderlo edotto e partecipe di situazioni o momenti gravi della vita della Nazione o di una parte di essa. Una azione di siffatta natura è nostra intenzione di condurla soprattutto nei confronti del Continente che ha il grave torto di ignorare la Sardegna non come 'fatto geografico' ma come 'fatto umano'”<sup>30</sup>.*

Purtroppo le idee di Giuseppe Fina non vennero mai realizzate, la maggior parte dei documentari prodotti dal Centro Cinematografico Sardo propongono una sorta di cartolina turistica della Sardegna o pubblicizzano le opere del Piano di Rinascita. Le pellicole che hanno lo scopo di favorire il turismo sono state prodotte insieme all'Ente Sardo Industrie Turistiche (ESIT), mentre quelle che pubblicizzano le opere del Piano di Rinascita sono state coprodotte dal Credito Industriale Sardo (CIS). E' evidente che anche in questo caso vi è stato, da parte della giunta, un uso strumentale degli enti regionali. Solo alcuni documentari, girati da Enrico Costa tra il 1955 e il 1968, tenteranno di affrontare il tema del lavoro artigianale e delle tradizioni sarde, senza raggiungere lo scopo ipotizzato da Giuseppe Fina.

LE PELLICOLE PRODOTTE DAL  
CENTRO CINEMATOGRAFICO SARDO (CCS)

Custodite nella Cineteca Sarda di Cagliari.

*Poetto*, 195-? CCS; Esit, 35mm, 3min spezzone muto b/n sui lavori di costruzione dell'albergo Esit

*Sartiglia*, 195-? CCS, 16mm, 3min spezzone colore sulla sartiglia di Oristano

*Il Santo di Sardegna Frà Ignazio da Laconi*, 1951, CCS, Padri Cappuccini, 16mm, 11min, b/n, regia di Enrico Costa. Realizzato per la

---

<sup>30</sup> Ibidem, p.4

Santificazione di Frà Ignazio, racconta la vita e i luoghi del Santo. Immagini di Laconi e del convento dei Cappuccini a Cagliari.

*Vacanze in Sardegna: prima edizione*, 1955 CCS, Esit, 35mm, 11min, colore, regia di Enrico Costa. Realizzato dall'Esit, per favorire il turismo in Sardegna.

*La Sardegna cambia volto*, Cis, CCS, 196-? 21min b/n, Illustra l'opera del Credito Industriale Sardo (Cis) negli anni del Piano di Rinascita: cartiera di Arbatax, Saras, Casar.

*Coste della Sardegna*, CCS, 1964 35mm, 84min, colore, regia di Enrico Costa. Viaggio lungo le coste meridionali in un film sulla storia, l'economia e le prospettive sul turismo. Tharros, Cantine sociali di Oristano, mattanza tra S. Antioco e Carloforte, primi alberghi a Pula e Nora, a Sarroch la Saras, Poetto e Villasimius, cartiera di Arbatax.

*Una città catalana in Sardegna*, 1964, CCS, Esit, 35mm, 10min, colore, regia di Enrico Costa. Sulle strutture alberghiere ad Alghero.

*Arte popolare in Sardegna*, 1966, CCS, 35mm, 15min, colore, regia di Enrico Costa. Tratta il tema della produzione artigianale: tappeti, cassapanche, cestini, *Su Pippaiolu e Tamburinu*, macina mossa da un asino ed infine ceramiche, ricami e gioielli di Bosa.

*I candelieri di mezz'agosto*, Ept SS, CCS, 1966, 35mm, 14min colore, regia di Enrico Costa. Sui candelieri di Sassari e Nulvi.

*Danze di Sardegna*, 1966, Esit, CCS, 35mm, 12min, colore, regia di Enrico Costa. Sui balli e canti sardi.

*Sardegna costa nord*, 1968, CCS, Ept SS, 35mm, 13min, colore, Regia di Enrico Costa. Sul turismo del nord Sardegna: Alghero, Castelsardo, Stintino, S. Teresa di Gallura e la Costa Smeralda.

## **Parte Seconda:**

Gli studi e le ricerche etnografiche.

## CAPITOLO III

### LE RICERCHE ETNOGRAFICHE NELLE “TERRE DEL SILENZIO”<sup>31</sup>

#### III.1 L’interesse verso il Sud

L’interesse verso il sud, nell’Italia del dopoguerra è legato alla figura dell’antropologo Ernesto de Martino (1908-1965), che ancora oggi rappresenta uno tra gli esponenti di maggior rilievo negli studi antropologici italiani. Ernesto de Martino partendo dalle tesi di Benedetto Croce, nel 1949 con la pubblicazione del saggio *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, si avvicina alle tesi del marxismo di Antonio Gramsci. Il marxismo demartiniano accoglie un approccio *etico* con una forte propensione per l’aspetto umanistico dell’opera del giovane Marx. Esso fu funzionale all’apertura di de Martino nei confronti delle problematiche meridionalistiche, e non ad analisi di tipo storico-economico o sociologico. L’avvicinamento al marxismo gramsciano consente a de Martino di rendere ipotizzabile il tema dell’“irruzione delle masse nella storia”, tema che costituisce un altro grande elemento di rottura con la propria eredità crociana. Su queste premesse de Martino inaugura l’antropologia meridionalistica delle masse che “non fanno storia” in senso crociano ma che ora, nell’immediato dopoguerra,

---

<sup>31</sup> Termine usato da Franco Pinna nel *Viaggio nelle terre del silenzio, reportage dal profondo Sud 1950-1959*. Fotografia di F. Pinna, testo di Diego Carpitella, Idea Editions, Milano, 1980, p. 9

“irrompono nella storia”<sup>32</sup>.

L’interesse di de Martino per le teorie marxiste e per il Sud Italia fu determinato anche dalla sua esperienza militante nei partiti della Sinistra. Dal 1945 egli si trovò ad agire, come segretario del Partito Socialista (PSIUP poi PSI), nell’Italia meridionale: Bari, Molfetta e Lecce. Dal 1950 aderì al Partito Comunista Italiano, il contatto diretto con i contadini del Sud e con i problemi del Meridione, impressero un marchio originale sulla personalità dello studioso. Oltre all’esperienza di studioso delle religioni e di militante politico, egli venne indotto all’interesse verso il mondo del Sud anche dalla convergenza di alcuni fattori o eventi: in particolare l’uscita nel 1945 di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi e il conseguente incontro con l’autore, e assieme con il poeta lucano Rocco Scotellaro, ed infine l’uscita nel 1948 di *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci<sup>33</sup>.

L’uscita nel 1945 di *Cristo si è fermato a Eboli*, come è noto rappresentò uno shock per la cultura italiana. La realtà del Sud – così carica di storia e così drammaticamente marcata da condizioni socio-economiche incompatibili con un livello dignitoso di vita – irrompeva di fatto sulla scena, invitando a tutti a prenderne atto. In particolare Carlo Levi e Rocco Scotellaro avevano fatto scattare il meccanismo dell’interesse per la Lucania. Infatti, nel dopoguerra vi fu una particolare attenzione, non solo da parte degli studiosi, verso la più arcaica e sconosciuta delle terre nazionali: il Sud.

Le inchieste demartiniane e le spedizioni dell’etnologo napoletano innovano decisamente l’ottica con la quale era stata prevalentemente studiata la cultura contadina. In particolare, Ernesto de Martino nelle sue ricerche sul ‘campo’ inaugura la tecnica innovativa dell’indagine interdisciplinare, con l’unione in un’unica *equipe* di uno psichiatra, un psicologo, uno storico delle religioni, un antropologo culturale, un etnomusicologo, un critico dell’arte, un fotografo e un documentarista

---

<sup>32</sup>Cfr. Fabietti Ugo, *Storia dell’antropologia*, Zanichelli Editore, Bologna, 1991, pp. 145-148

<sup>33</sup> Cfr. de Martino Ernesto, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano, 1996, p. 28

cinematografico. Nelle sue ricerche sul ‘campo’ de Martino include, per la prima volta nell’antropologia italiana del dopoguerra, metodi di indagine nuovi come registrazioni audio su apparecchi a filo, fotografie e riprese cinematografiche. Ernesto de Martino con i suoi metodi di ricerca favorisce l’incontro tra il cinema e l’antropologia nell’Italia del dopoguerra, ciò venne inevitabilmente agevolato dall’avvento del neorealismo.

### III.2 Un genere sconosciuto

Il cinema neorealista aveva portato le macchine da presa fuori dagli studi di cinecittà e cercava di esplorare la realtà italiana, in alcuni casi il cinema di finzione di quegli anni adottava un approccio di tipo documentaristico. La maggior parte degli autori di cinema documentario non aveva meditato sul valore documentaristico del neorealismo –come lo definisce Chiarini<sup>34</sup>-, pochissimi avevano intravisto la possibilità per il documentario di staccarsi dalla letteratura, dal teatro e dalle arti figurative per trovare la sua naturale materia di indagine nella realtà. Nell’immediato dopoguerra, con una maggiore presa di coscienza sociale, il cinema documentario comincia ad essere praticato da alcuni giovani cineasti, questo anche grazie all’affermarsi del neorealismo. Il cinema documentario si muove, come accade nel cinema di finzione, verso le strade, le campagne e le province cercando di riprendere quello che accade nella realtà italiana, in proposito Carlo Lizzani nelle pagine di Cinema scrive:

*“Rendiamoci conto, di un fatto noi siamo appena all’inizio della nostra strada di ricerca e di scoperta. Il nostro Paese è ancora più vergine e inesplorato di quanto noi non crediamo. Secoli di ignoranza e di ingiustizia hanno stratificato la nostra società secondo una complicata struttura che lentamente anche l’artista, con la luce delle proprie*

---

<sup>34</sup> Cfr. Luigi Chiarini, *Arte e tecnica dei film*, Laterza, Bari, 1965, p. 174 oggi pubblicato in Bernagozzi Gianpaolo (a cura di), *Il cinema allo specchio - appunti per una storia del documentario*, Quaderni di documentazione cinematografica, Patron Editore, Bologna, 1985, p 94

*intuizioni, può contribuire a districare a sciogliere. Nelle piaghe del nostro antico paesaggio si annidano misteri di esistenze che costituiscono miniere preziose per l'artista esploratore. Esistono ancora le campagne e le fabbriche, le case dense di dramma della nostra provincia che ancora aspettano la scoperta e la poesia, c'è la nostra storia, ma quella vera, senza retorica, che attende ancora un'interpretazione. C'è il Sud che preme per il suo riscatto dal folclore, come, sul piano politico, preme per le sue riforme”<sup>35</sup>.*

La maggior parte dei registi pretendeva dal cinema una risposta autentica, con personaggi di tutti i giorni, operai, contadini, benestanti, sollecitavano questa risposta soprattutto dal documentario. Il documentario italiano dell'epoca, indirizzato a scoprire l'effettiva realtà del Paese, privilegiò una direzione di approccio e di impegno civile, che era insieme scoperta e denuncia della condizione di esistenza nelle aree più povere ed emarginate della società. Nelle più diverse regioni d'Italia si documentavano i casi che apparivano più emblematici: *Comacchio* (1942) di Fernando Cerchio, *Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1947-48) di Carlo Lizzani, *Gente del Po* (1943-47), *N. U.* (1948), *L'amorosa menzogna* (1948-49), *Superstizione* (1949), di Michelangelo Antonioni, *Alluvione* (1950), *Delta Padano* (1951), di Florestano Vancini *Uomini della pianura* (1950) di Adolfo Baruffi, *Quando il Po è dolce* (1951) Renzo Renzi, ecc..

Da tutti questi documentari emerge l'immagine di una “umanità sofferente” che costituisce l'altra faccia del “miracolo del progresso”, ma pur movendosi sul terreno dell'impegno civile, il cinema documentario risente di una influenza diretta, tematica e metodologica della rinata antropologia italiana. Nei documentari del dopoguerra emergono le contraddizioni di un governo che si avvia malauguratamente verso gli spazi di un neocapitalismo non programmato, di un falso benessere non controllato ma supinamente subito.

---

<sup>35</sup>In Carlo Lizzani, “*Pericoli del conformismo*”, in *Cinema*, n°12, 1949 p.358. oggi pubblicato in Bernagozzi Gianpaolo (a cura di), *Il cinema allo specchio*, op. cit., p. 80

Tuttavia, avendo prodotto indubbiamente indiscussi capolavori l'attenzione del cinema neorealista di finzione verso il reale viene interpretata a volte come

*“vittima del facile equivoco del meridionalismo, dell’attore ‘vero’ che si atteggiava, in modo maldestro, ai toni del quotidiano. Un equivoco che si dilata alle scelte del paesaggio e al recupero artificioso del dialetto”*<sup>36</sup>.

Tuttavia, tra le discussioni dei critici sulla riuscita o meno sul piano pratico della lezione neorealista e la nascita e lo sviluppo del documentario sociologico, storiografico, artistico e divulgativo, nell'Italia del dopoguerra si aggiunge un nuovo elemento. L'interesse verso il Sud da parte di Ernesto de Martino con la conseguente apertura del dibattito teorico e metodologico di una ricerca etnografica, diede un notevole contributo e un impulso alla nascita di un genere sconosciuto, sino ad allora, alla cinematografia italiana: il documentario etnografico.

### **III.3 Rapporti tra de Martino e Francesco Cagnetta**

Negli anni Cinquanta Ernesto de Martino conosce una personalità del calibro di Francesco Cagnetta che ha svolto un ruolo pionieristico, spesso trascurato, nell'ambito dell'antropologia visuale. Nel 1951 Cagnetta inizia le ricerche “sul campo” in Sardegna nel paese di Orgosolo, allora quasi sconosciuto alla maggioranza degli italiani. Nella sua ricerca orgolese usa sistematicamente lo strumento fotografico, accompagnato dai fotografi Plinio De Martiis in alternanza con Pablo Volta, entrambi fanno parte della cooperativa Fotografi Associati<sup>37</sup>. Probabilmente Cagnetta influenza il metodo di ricerca usato da Ernesto de Martino in Lucania.

---

<sup>36</sup> In Bernagozzi Giampaolo, *Il cinema corto, il documentario nella vita italiana*, Casa Usher, Firenze, 1979, p 92

<sup>37</sup> La cooperativa Fotografi Associati fu costituita nel 1952 da: Franco Pinna, Plinio De Martiis, Pablo Volta, Nicola Sansone, Antonio Sansone e Caio Maria Garrubba. Sciolta nel 1954 a causa di difficoltà economiche.

“E’ fin troppo facile ipotizzare l’influsso di Cagnetta nella decisione di Ernesto de Martino, allora ospite nella sua residenza romana di Villa Strohl-Fern e senza familiarità alcuna con le cose fotografiche, di impiegare anche per le ricerche che il maestro andava conducendo in Lucania lo stesso medium documentario usato con profitto ad Orgosolo”<sup>38</sup>.

Cagnetta, oltre ad influenzare de Martino sull’uso del medium fotografico e cinematografico, indicò anche il fotografo da inserire nell’*equipe*: il suo amico sardo Franco Pinna. Pinna si era rifiutato di seguire Cagnetta ad Orgosolo perché esigeva di non avere compagnia quando lavorava nella sua terra natia, perciò venne indirizzato verso de Martino. Nel 1952 l’*equipe* guidata dall’antropologo napoletano effettua la prima spedizione interdisciplinare, compie una missione di ricerca “sul campo” della Lucania, prevalentemente nel Materano. L’*equipe* è composta da il musicologo Diego Carpitella, l’antropologa Vittoria de Palma, il critico d’arte Marcello Venturoli e il fotografo Franco Pinna. Il fotografo sardo venne impiegato, prima ancora che in qualità di fotografo, come operatore cinematografico di un introvabile documentario dal titolo *Dalla culla alla bara*<sup>39</sup>.

L’*equipe* si reca nel territorio lucano per effettuare la prima ricerca interdisciplinare sui fenomeni magico-religiosi. Le ricerche sulla cultura popolare lucana rivelano – prima attraverso il medium della magia, poi del lamento funebre – le peculiarità ideologiche e d’espressione che la connotavano come fenomeno “altro” rispetto alle civiltà moderne. Nel 1959-60 l’*equipe*, guidata da Ernesto de Martino, si reca nel territorio pugliese per condurre una ricerca interdisciplinare sul fenomeno del tarantismo. I risultati delle ricerche lucane e pugliesi furono diffusi anche attraverso la trilogia saggistica: *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, 1958; *Sud e magia*, 1959; *La terra del rimorso*, 1961.

Nel 1953 de Martino collaborò per la prima volta come consulente

---

<sup>38</sup> Pinna Franco, *Fotografie 1944-1977*, Federico Motta Editore, Milano, 1997 p. 11

<sup>39</sup> Cfr. *Ibidem*

scientifico per la realizzazione del documentario *Lamento funebre* di Michele Gandin, questo doveva costituire la prima voce di una enciclopedia cinematografica che non si sarebbe mai potuta realizzare per mancanza di mezzi. La pellicola realizzata da Gandin fu il primo esempio di documentario etnografico “demartiniano”, successivamente vennero realizzati, sempre con la consulenza scientifica di Ernesto de Martino, numerosi documentari: *Magia Lucana* (1958) *Nascita e morte nel meridione* (1959) di Luigi di Gianni, *Passione del grano* (1960) *L'inceppata* (1960) di Nino dal Frà, *La taranta* (1961) di Gianfranco Mingozzi, *I maciari* (1962) di Giuseppe Ferrara, ecc.. Sono stati considerati documentari “demartiniani” anche le pellicole realizzate dai registi che non hanno collaborato in modo diretto con l’antropologo napoletano, ma si sono ispirati in modo indiretto alle sue teorie e i suoi metodi di ricerca<sup>40</sup>.

### III.4 Cagnetta ad Orgosolo

Nello stesso anno in cui Ernesto de Martino svolge le ricerche etnografiche in Lucania, Cagnetta continua le sue ricerche sulla società orgolese allora coinvolta nella sanguinosa “disamistade”<sup>41</sup> tra i Succu e i Corraine. Il risultato delle indagini condotte a più riprese tra il 1951 e il 1954 furono pubblicate sulla rivista *Nuovi Argomenti*, diretta da Alberto Moravia e Alberto Carrocci, con il titolo *Inchiesta su Orgosolo*. A pochi giorni dalla pubblicazione, il 9 novembre 1954, l’allora Ministro degli interni Mario Scelba denunciò all’autorità giudiziaria sia Cagnetta che i direttori della rivista, per “reato di vilipendio delle forze armate” e “pubblicazione di notizie atte a turbare l’ordine pubblico”, chiese ed ottenne il sequestro della rivista. Il lavoro dell’etnologo sollevò una eco immediata sulla stampa italiana. Tale eco fu ritrovata nel 1961 quando, alla Biennale di Venezia, fu assegnato il Premio opera prima al film di

---

<sup>40</sup> Cfr. Gallini Clara, “*Il documentario etnografico demartiniano*”, pubblicato sulla rivista *La ricerca folklorica*, n°3, Grafo Edizioni, Brescia, 1981, pp. 23-30

<sup>41</sup> Termine usato per indicare la lotta tra famiglie rivali.

Vittorio De Seta *Banditi a Orgosolo* ispirato alle ricerche etnografiche di Francesco Cagnetta. Nel 1954 Ernesto De Martino assieme a Diego Carpitella e Francesco Cagnetta fondano il “Centro Etnologico Italiano”, al quale collaborano quanti poi avrebbero dato vita all’antropologia culturale italiana. Con il “Centro Etnologico Italiano” vennero consolidati i nuovi metodi di ricerca usati ad Orgosolo e in Lucania con l’ausilio delle registrazioni sonore, delle fotografie e delle riprese cinematografiche<sup>42</sup>.

### III.5 Le ricerche sul fenomeno dell’àrgia sarda

Ernesto de Martino, durante le ricerche interdisciplinari in Puglia, s’interessa all’àrgismo sardo, fenomeno affine alle forme del tarantismo pugliese. Infatti, prima di iniziare le ricerche sul “campo” sull’àrgismo sardo, nel suo libro *La terra del rimorso*, vi sono alcuni appunti che riguardano questo fenomeno:

*“Al pari della taranta pugliese l’àrgia sarda è un animale mitico che invano si cercherebbe di ridurre a una specie naturale definita, proprio perché, come nel caso della tanta, è la logica simbolica e non quella naturalistica che presiede alla formazione della sua immagine. L’àrgia mitica dei sardi si articola in tre specie distinte, la nubile, la sposa e la vedova, e il trattamento degli avvelenati differisce seconda del tipo di àrgia che ha morso: in particolare l’àrgia vedova, associata simbolicamente al colore nero, richiede sempre il lamento funebre. L’esorcismo è effettuato da suonatori e ballerini, mentre l’avvelenato viene sepolto sino al collo nel letame o in una fossa ricoperta di terra, oppure lasciato al suolo in preda alla crisi: in quest’ultimo caso può aver luogo o meno la sua partecipazione al ballo. Il corpo esorcistico di ballerini è formato da nubili (o scapoli), da sposate (o sposati), da vedove (o vedovi), in rappresentanza dei tre tipi possibili di àrgia, e la esplorazione musicale per determinare il tipo che è in questione nel caso dato si svolge mediante il successivo impiego di temi coreutico-musicali e*

---

<sup>42</sup> Cfr. Cagnetta Francesco *Banditi a Orgosolo*, Ilisso edizioni, Nuoro, 2002, pp. 7-37.

*dei canti che a ciascun tipo sono tradizionalmente associati: le nubili, le spose e le vedove eseguono a turno la propria presentazione, finché la persona sottoposta al trattamento non mostra di gradirne una, nel qual caso la terapia prosegue secondo l'indicazione che è risultata dall'esplorazione preliminare. In generale la crisi provocata dal morso dell'argia colpisce più le donne che gli uomini, si verifica prevalentemente nei mesi estivi e non dà luogo a ripetizioni stagionali del nesso crisi-cura. Talora le pratiche esorcistiche si orientano verso una terapia che non ha nulla da vedere con la musica e con la danza, com'è nel caso della pratica di immettere l'avvelenato in un forno tiepido*"<sup>43</sup>.

Divenuto docente di Storia delle Religioni nella facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari nel 1959, de Martino inizia, insieme a Clara Gallini e Diego Carpitella, le prime ricerche interdisciplinari sul "campo" sul rituale dell'argia. In proposito scrive:

*"una indagine svolta recentemente sul tarantismo pugliese e sulle forme affini, come i rituali sardi dell'argia e altri del genere in Spagna e lungo la fascia costiera mediterranea dell'Africa. Si tratta di un morso di un animale velenoso (taranta, argia, etc.) e della terapia dell'avvelenamento mediante la musica, la danza, i colori e, subordinatamente, attraverso l'immissione in un forno tiepido o la sepoltura fino al collo nel letame*"<sup>44</sup>.

Quando l'*equipe* inizia le ricerche sul "campo" il rito dell'argia ormai era quasi scomparso, ma si praticava ancora in alcuni paesi in particolare nella zona dell'oristanese, in altri paesi esisteva ancora il ricordo. L'argia veniva praticata fino agli inizi del Novecento e si trovano riferimenti espliciti nella letteratura, citata precedentemente, dei viaggiatori dell'ottocento che vennero a visitare l'isola. L'argia (*sa suiga*) è simile al fenomeno del tarantismo e consiste nel morso del ragno. Dopo la puntura l'argiato, solitamente donna e solo alcuni casi uomo, viene

---

<sup>43</sup> In de Martino Ernesto, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano, 1996, pp. 196-197

<sup>44</sup> In de Martino Ernesto, "La ricerca interdisciplinare nello studio dei fenomeni culturali", relazione tenuta al convegno di Antropologia Culturale, tenutosi presso l'Università di Roma dal 25 al 27 maggio 1963, pubblicata in Clara Gallini, *I rituali dell'argia*, Cedam, Padova, 1967, p. XIII

curato da un musicista che cerca la melodia adatta per l'argia. La musica può essere quella tradizionale del paese o di altri paesi, dipende da dove proviene lo spirito che ha posseduto l'argiato. Oltre alla musica in alcuni paesi si pratica anche la terapia del travestitismo in base allo stato civile dell'argia, l'argiato durante il rito cambia abito in continuazione fino a trovare l'abito che gli dà sollievo quando gli spasmi si calmano. Il rito dell'argia varia da paese a paese, in alcuni l'argiato canta e balla in altri sta fermo su una stuoia o su un letto, fermo o può ballare. In altri paesi si usa il settaccio, la tinozza, il forno, la culla, certe volte l'argiato viene sepolto fino al collo con il letame, altre volte si usa il fazzoletto. In alcuni casi si esegue un parto simbolico con *su pippiu de zappu* (un bambino di stoffa) in altri si esegue il lamento funebre *s'attitidu*<sup>45</sup>.

I rituali dell'argia furono documentati utilizzando gli stessi metodi usati con successo nelle spedizioni precedenti, perciò sempre con l'ausilio del medium fotografico e cinematografico. Purtroppo in questo caso il fenomeno dell'argia era quasi scomparso, per questo motivo le fotografie scattate nel paese di San Gavino Monreale (Cagliari) documentano un rituale che fu messo in scena per l'occasione, anche se, come afferma Clara Gallini, in quell'occasione si raggiunse un coinvolgimento simile ad un'esperienza reale<sup>46</sup>.

Nel 1962 Giuseppe Ferrara gira *Il ballo delle vedove*, il soggetto e la consulenza scientifica sono di Ernesto de Martino, mentre furono preziose per le riprese le indicazioni fornite da Clara Gallini. Il documentario è stato girato nel paese, indicato da Clara Gallini, di Lula (Nuoro) dove era ancora possibile ritrovare un "ballo dell'argia", che si presenta abbastanza diverso dai rituali dell'argia praticati nella zona dell'oristanese. Il "ballo dell'argia" è un rituale esorcistico, in questo caso l'argiato viene circondato da delle donne vedove che cantano e a turno schizzano il latte sul malato. Il materiale raccolto durante le riprese, in particolare le immagini che puntano sull'erotismo e la violenza (la donna che schizza il

---

<sup>45</sup> Cfr. Clara Gallini, *I rituali dell'argia*, op. cit., pp. 5-20

<sup>46</sup> Cfr. *Ibidem*.

latte sul malato, la decapitazione agonistica di un pollo) son stati inseriti nel lungometraggio a soggetto *Italiani come noi* di Pasquale Prunas, (col., 91 min., Italia, 1963)<sup>47</sup>.

### III.6 Le pellicole di Andreas Fridolin Weis Bentzon

Oltre alle ricerche etnografiche condotte dagli antropologi “demartiniani”, negli anni Cinquanta e Sessanta il giovane etnomusicologo danese Andreas Fridolin Weis Bentzon (1936-1971) si reca in Sardegna per condurre uno studio approfondito sullo strumento delle *launeddas*.

Prima delle ricerche dell’etnomusicologo danese, lo strumento delle *launeddas* era stato studiato dal cagliaritano Giulio Fara (1880-1949). Il musicologo cagliaritano aveva compiuto degli studi pionieristici sulle *launeddas* descrivendo brevemente lo strumento e dando qualche cenno sulla sua musica, senza prendere in considerazione le connessioni con la cultura di cui era parte. Giulio Fara comunque fece un’importante scoperta per la storia dello strumento sardo, infatti approfittando dell’apertura straordinaria del Museo Archeologico di Cagliari, in occasione del convegno di medici condotti il 26-28 ottobre 1912, Fara poté osservare da vicino un minuscolo bronzetto nuragico, portato alla luce nella zona di Ittiri (Sassari) nei primi anni del Novecento e reso noto, attraverso un articolo pubblicato nel 1907, da Antonio Taramelli. Il musicologo aveva potuto constatare che l’aerofono imboccato dal preistorico suonatore aveva tre canne e non due, come precedentemente aveva scritto chi per primo pubblicò i risultati del reperto. Il reperto nuragico rappresentava chiaramente lo strumento delle *launeddas*, e questo permetteva di collocare nella lontana preistoria la genesi dell’etnofonia sarda, riconoscendo alla cultura campidanese tratti particolarmente conservativi. Il piccolo bronzetto nuragico, alto appena 120 millimetri, venne datato dall’archeologo sardo Giovanni Lilliu fra il

---

<sup>47</sup> Cfr. Gallini Clara, “*Il documentario etnografico demartiniano*”, op. cit., pp. 24, 26 e 31

900 e il 300 A. C., questo dimostra che lo strumento era conosciuto in Sardegna già prima che l'isola venisse in contatto con il mondo greco e romano<sup>48</sup>.

A differenza di Giulio Fara, Bentzon è stato il primo a studiare lo strumento sardo visto come elemento culturale, scavando e valorizzando tutti i suoi aspetti: da quelli religiosi e pagani a quelli socio antropologici attraverso il contatto diretto con le genti dei paesi. Tra gli studiosi forestieri che si susseguirono nell'isola nell'arco degli ultimi due secoli, Bentzon, lavorando su basi popolari, ha rimesso in luce molti degli aspetti peculiari della cultura sarda. L'etnomusicologo danese arriva per la prima volta in Sardegna nel 1953 insieme alla madre per accompagnarla in uno dei soliti giri come guida turistica. Durante la sua permanenza visitò numerosi siti archeologici, si interessò ai vari costumi che presiedevano alla vita delle comunità e prese parte a numerosi rituali religiosi e profani che regolavano le festività nei paesi isolani. Conosce in una festa il suonatore di *launeddas* Felice Pili di Santa Giusta (Oristano), rimase affascinato dalla singolare modalità del suo uso e dalla sua musica. Quando tornerà a Copenaghen dirà alla sua famiglia: “*I've found the subject for my life*” (Ho trovato la ragione della mia vita)<sup>49</sup>. Nel 1955 decise di ritornare in Sardegna e si mise al servizio del Circo Zanfretta, consentendole di avvicinare e studiare usi e costumi dei centri abitati dell'isola, rilevando le differenze esistenti fra paesi vicini. Nel 1957 con i proventi che gli derivano dalla partecipazione all'attività della “Adrian Bentzon Jazz Band” ritorna nell'isola con un registratore audio Nagra e una cinepresa 16mm, intendeva sperimentare un metodo predisposto per un'indagine etnica nelle lontane regioni del Tibet. Il suo scopo principale era quello di studiare a fondo la musica dei suonatori di *launeddas*. Durante i suoi spostamenti nell'isola reperì anche un enorme quantità di materiale etnografico che venne spedito in Danimarca. Nel 1959, con il materiale recuperato nell'isola, allestì una mostra a Copenaghen nel

---

<sup>48</sup> Cfr. Fara Giulio, *Sulla musica popolare in Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 1997, pp. 7-33

<sup>49</sup> Bentzon Andreas Fridolin Weis, *The Launeddas. A Sardinian Folk Music Instruments*, traduzione a cura di Dante Olianis, Edizioni Iscandula, Cagliari, 2002, p. 158

Museo Nazionale di Danimarca, espose circa 260 attrezzi concernenti: il mondo agropastorale, la religione, il carnevale, la preparazione del pane, la musica popolare ecc.. Nel 1962 tornò in Sardegna accompagnato dal famoso poeta danese Jørgen Sonne, esperto di metrica poetica, con il quale intendeva organizzare una raccolta sistematica della poesia del Campidano. La carenza assoluta di annotazioni sulle manifestazioni attinenti al ballo, indussero Bentzon a prepararsi tecnicamente per documentare su pellicola le diverse figure dell'antico ballo sardo accompagnato dalle *launeddas*. Gli fu vicino in questa circostanza Ruth Sedeler, giovane studentessa di sociologia appartenente a una facoltosa famiglia danese ed ottima esperta di fotografia, che nel 1964 si unirà a lui in matrimonio. Dopo aver documentato su pellicola i balli campidanesi e le tecniche dei suonatori di *launeddas*, Bentzon ritorna per l'ultima volta nell'isola nel 1965, questa volta non svolge una ricerca sulle *launeddas* ma s'interessa al mondo agropastorale del paese barbaricino di Nule (Nuoro). In questa occasione svolse approfondite indagini sull'organizzazione del lavoro, l'attività pastorale, il sistema di vita familiare, le modalità di trasferimento dei beni, le superstizioni e in genere su tutto quanto concerneva la vita sociale del paese. Nelle ricerche sulla vita sociale di Nule, l'antropologo danese fa ampio uso della fotografia e del registratore sonoro. Le fotografie oggi si trovano negli archivi dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro, mentre le 160 registrazioni sonore sono conservate presso gli Archivi del Folklore Danese<sup>50</sup>.

L'etnomusicologo danese, come Cagnetta e de Martino, utilizza i metodi di registrazione sonora, la documentazione fotografica e le riprese cinematografiche. Le riprese realizzate da Bentzon, di cui si ignorava l'esistenza, sono state rinvenute da Dante Olianias nel 1981 presso gli Archivi Danesi del Folklore di Copenaghen. Il materiale filmico è costituito da 20 bobine di pellicola 16mm della durata complessiva di 50 minuti, girate con una cinepresa 16mm con trazione a molla, priva di

---

<sup>50</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 7-13 e pp. 158-162

raccordo col registratore Nagra usato in presa diretta, per cui risulta molto difficile effettuare un perfetto abbinamento sincronico tra immagine e suono. Le pellicole, le registrazioni sonore e il materiale fotografico raccolto dall'etnomusicologo danese, sono state utilizzate dal noto regista sardo Fiorenzo Serra nel 1998 in occasione della realizzazione del documentario di 39 minuti *Is launeddas, la musica dei sardi*. Le pellicole sono state girate nei paesi di Cabras (Oristano), Villaputzu e Jerzu (Cagliari), gli unici luoghi nei quali lo strumento veniva ancora usato come elemento culturale funzionale<sup>51</sup>.

Pur non essendo un regista professionista, Bentzon usa con una certa disinvoltura il mezzo cinematografico e mostra una particolare attenzione verso il tema della cultura materiale. Bentzon non si limita a riprendere solo ed esclusivamente le esibizioni dei suonatori di *launeddas*, ma riprende anche tutte le fasi di costruzione dello strumento: dal taglio e la raccolta delle canne all'oggetto finito. La macchina da presa segue con attenzione tutte le fasi di lavoro e si sofferma sui dettagli tecnici: la scelta e foratura delle canne, gli attrezzi utilizzati, il filo e la cera usata per assemblare le canne ecc.. Nelle riprese effettuate nel paese di Villaputzu in occasione della festa di "Santa Maria de mes'e austu" (Santa Maria del mese di agosto) dove si ritraggono i balli campidanesi accompagnati dalla musica delle *launeddas*, vi sono numerosi particolari sui passi eseguiti dai danzatori e sui movimenti circolari della danza. Oltre alle riprese dedicate alle *launeddas* sono state rinvenute alcune pellicole che riguardano un canto tradizionale campidanese che veniva eseguito durante una delle fasi di lavorazione del pane. Il canto è stato registrato col magnetofono Nagra e contemporaneamente ripreso dalla cinepresa 16mm solo nella fase in cui si passa al setaccio il grano, mentre non è presente nelle riprese che riguardano tutte le altre fasi di lavorazione del pane. Comunque sono state documentate tutte le fasi: dalla mietitura, selezione del grano, produzione della farina, impasto ed in fine cottura del pane.

---

<sup>51</sup> Le informazioni sono state tratte dal film *Is launeddas, la musica dei sardi*, disponibile presso la Cineteca Sarda, realizzato nel 1998, per conto di Iscandula, da Fiorenzo Serra con le pellicole, le registrazioni sonore e il materiale fotografico raccolto da A. F. W. Bentzon nel 1957-'58 e '62.

L'antropologo danese ha raccolto tra il 1955 e il 1965 un enorme quantità di materiale sonoro, fotografico e cinematografico sulla cultura sarda: circa 130 pezzi sulle *launeddas*, 38 canti di donne, 28 suonate con chitarra, 18 recitazioni di poesia, 80 registrazioni di canto a tenores, 85 racconti fantastici, circa 278 negativi fotografici e 20 pellicole 16mm. Probabilmente senza questo materiale non esisterebbe alcuna documentazione sulle tecniche dei suonatori e i canti tradizionali degli anni Cinquanta. Purtroppo, come afferma Gianni Olla<sup>52</sup>, non esiste un equivalente nazionale o regionale che abbia compiuto il lavoro svolto da Andreas Fridolin Weis Bentzon.

---

<sup>52</sup> Cfr. Olla Gianni, “*Per una storia del documentario in Sardegna*”, op. cit., p. 30

## CAPITOLO IV

### GLI STUDI DEGLI INTELLETTUALI ISOLANI

#### IV.1 I sardi e la loro isola

Probabilmente anche grazie all'interesse che gli antropologi hanno mostrato per l'isola, i sardi ebbero modo di prendere coscienza del fatto che nella propria terra era presente un ricco patrimonio di tradizioni popolari da riscoprire, studiare, osservare e documentare al più presto, infatti gli intellettuali sardi intuirono che l'ammodernamento auspicato nel Piano di Rinascita avrebbe modificato le strutture economico-sociali ed insieme provocato la scomparsa o la trasformazione delle tradizioni, dei riti e dei lavori artigianali.

Nel 1949 nasce a Sassari la rivista *Ichnusa* diretta dal giurista Antonio Pigliaru e nello stesso anno vengono pubblicati per la prima volta i *Quaderni* di Antonio Gramsci. Questi eventi si inseriscono in un particolare contesto di straordinario fermento e intenso risveglio per la cultura sarda degli anni Cinquanta, ma solo successivamente si sarebbe aggiunto un altro evento destinato ad imprimere una "nuova" coscienza regionale.

Dopo una lunga attività di ricerca condotta sul campo nel 1950 usciva un libro capitale per la storia della coscienza autonomistica isolana: *La Lingua Sarda. Storia Spirito e Forma.* dello studioso tedesco

Max Leopold Wagner. Libro importantissimo, perché con il sostegno di un'indiscussa autorità scientifica di rango internazionale sanciva il riconoscimento della legittimità di una lingua sarda in quanto realtà storica autonoma e distinta nel sistema delle lingue romanze<sup>53</sup>.

L'evento della pubblicazione de *La Lingua Sarda* del Wagner non era stato sottovalutato dalla redazione della più prestigiosa rivista italiana di letteratura e politica del dopoguerra, *Il Ponte*, e in particolare dal suo autorevolissimo direttore Pietro Calamandrei, che stava progettando un numero speciale della rivista interamente dedicato alla Sardegna. E difatti il numero speciale della rivista che apparve nel settembre-ottobre 1951 conteneva un'ampia recensione de *La Lingua Sarda*. Ma il numero de *Il Ponte* è chiaramente un punto di riferimento storico per la complessiva conoscenza dell'intera realtà isolana, che veniva posta per la prima volta all'attenzione della cultura nazionale come problema in qualche misura prioritario da inquadrarsi e risolversi finalmente nella costituzione del nuovo stato repubblicano. In quel consistente volume trovano spazio e ospitalità saggi ed articoli dei maggiori intellettuali isolani che rispecchiano la cosiddetta "cultura della rinascita".

Nell'articolo di Emilio Lussu si descrivono le cause fondamentali del ritardo e della secolare arretratezza dell'isola. Essa era, a suo modo di vedere, ancora ferma ad una divisione cantonale, quasi segregata dalle idee moderne e dalle conquiste delle libertà civili e politiche. Lussu riteneva che la Sardegna potesse rientrare nella storia solo conquistandosi con le proprie forze il suo diritto ad essere partecipe di una cultura moderna. Lussu prendeva come punto di riferimento privilegiato l'epoca nuragica, considerata l'epoca dell'autonomia storica e della libertà.

Lussu, evidentemente era stato influenzato dalle teorie dell'archeologo sardo Giovanni Lilliu<sup>54</sup> che considerava l'epoca nuragica come un periodo storico mitizzato dove le popolazioni locali vivevano in una sorta di mondo utopico e idilliaco. Le teorie, affermatesi sino ad

---

<sup>53</sup> Cfr. Wagner Max Leopold, *La Lingua Sarda. Storia, Spirito e Forma*. Ilisso, Nuoro, 2001, p. 7- 42

<sup>54</sup> Per le informazioni sui rapporti tra Giovanni Lilliu e Emilio Lussu confronta: Lilliu Giovanni, *La costante resistenziale sarda*, Ilisso, Nuoro, 2002, pp. 44-52

allora, sull'epoca nuragica vennero rivoluzionate anche grazie al rinvenimento del complesso nuragico di Barumini (1951-55). L'archeologo sardo poté dimostrare la passata presenza di una società che stava ponendo le basi per la propria trasformazione verso una struttura più complessa, ossia una organizzazione di tipo urbano. Giovanni Lilliu inoltre, ipotizzò una sorta di conflitto "resistenziale" tra le popolazioni locali (*Popolo Sardo*) e i conquistatori punici<sup>55</sup>.

Lussu considerava l'epoca nuragica come l'unico momento in cui il *Popolo Sardo* era stato autonomo e libero, un momento nel quale ebbe origine la cultura isolana che aveva conservato alcuni tratti autoctoni e caratteristici nelle tradizioni e nella lingua che erano sopravvissute fino agli anni Cinquanta. Lussu comunque puntava, in piena sintonia con la cosiddetta "cultura della rinascita", ad un ammodernamento dell'isola per consentire il superamento di una secolare arretratezza. In Lussu vi era questa antinomia fra tradizione e modernità, dove la tradizione era rappresentata dalle tradizioni contemporanee e dalla mitizzazione dell'epoca nuragica, mentre la modernità era rappresentata dall'attuazione del Piano di Rinascita.

Alcuni elementi delle teorie di Lilliu e Lussu si possono ritrovare (come vedremo nei prossimi capitoli) soprattutto nei documentari turistici e in quelli a carattere archeologico girati negli anni Cinquanta, mi riferisco soprattutto a quelli realizzati nel 1950 da Giovanni D'Eramo (pseudonimo di Roberto Bianchi Montero) *Nora, città sommersa* e *Preistoria sarda*, e nel 1957 *Civiltà Nuragica* girato dal regista sardo Remo Branca, ma sono presenti, in alcune sequenze, anche nel resto delle pellicole girate nell'isola.

Giuseppe Dessì, nell'articolo pubblicato sulla rivista *Il Ponte*, mantiene una posizione che, in modo più sofisticato, acconsentiva all'immagine mitizzata dell'epoca nuragica. Questo tipo di immagine molto suggestiva finiva per alimentare una situazione stranamente contraddittoria rispetto ai valori politico-culturali ed etico-civili

---

<sup>55</sup> Cfr. Lilliu Giovanni, *La costante resistenziale sarda*, op. cit., pp.85-104

dell'Europa. Infatti l'immagine mitizzata dell'epoca nuragica e il fascino per le tradizioni popolari erano in contrasto con la politica di ammodernamento auspicata nel Piano di Rinascita che avrebbe consentito il superamento della secolare arretratezza e rappresentava una sorta di avvicinamento all'Europa.

Sia in Lussu che in Dessì si avverte l'antitesi tra tradizione e modernità che nel contesto degli anni Cinquanta sarebbe venuta sempre più drammatizzandosi, caratterizzando e condizionando tutta la vicenda culturale isolana soprattutto nella letteratura, nelle arti figurative e nel cinema.

#### **IV.2 L'arte della rinascita**

L'antinomia presente in Lussu e Dessi si può notare anche nel campo delle arti figurative, che in Sardegna compie un percorso notevolmente diverso rispetto al resto d'Italia. Negli anni Cinquanta anche nel settore delle arti figurative si verifica presto la divaricazione epocale tra i sostenitori della tradizione o conservatori e i propugnatori del nuovo o progressisti. Nell'isola si assisterà ad una situazione anomala rispetto a quella riscontrabile, nel medesimo settore, a livello nazionale. Mentre nel resto d'Italia agli inizi del Novecento il settore delle arti figurative si avvicinava alle nuove avanguardie artistiche, in Sardegna l'arte era ancora lontana al nuovo linguaggio dell'astrazione e risultava ancora legata ai temi riguardanti la vita popolare, osservata soprattutto nella dimensione alta dei miti e dei riti, ma anche nella quotidianità antropologica, spesso stereotipata, del lavoro domestico, delle strade di paese e delle chiese di campagna nelle zone interne.

L'unico artista sardo che riesce avvicinarsi al nuovo linguaggio dell'astrazione è Foiso Fois, che negli anni Quaranta sembrava riunire in un'abile operazione la doppia esigenza del momento: l'ancoraggio alla figura e alla forma tradizionali, ma con un'innovativa rielaborazione in senso cubista.

Il compromesso tra tendenze progressiste e conservatrici, in cui il rapporto tra “cultura moderna” e “problema Sardegna” sembrava risolversi agli inizi degli anni Cinquanta. Difatti, solo durante gli anni del Piano di Rinascita cominciò a farsi strada una posizione vicina al nuovo linguaggio dell’astrazione. In quegli anni inizia il processo di modernizzazione e sotto l’insegna della Regione-Rinascita avviene il superamento del nesso realismo-sardismo, in questo modo gli artisti isolani potevano dare nuove e più aggiornate interpretazioni della realtà sarda.

In tale direzione possono essere collocate le scelte artistiche di Mauro Manca, attivo soprattutto a Sassari. Nel 1957 la giuria del Premio Sardegna di pittura collegato alla Biennale nuorese gli assegnò il primo posto per l’opera intitolata *L’ombra del mare sulla collina*, in virtù della sua scrittura astratta e gestuale. Tale opera appartiene ad una serie di lavori che segnano il passaggio definitivo all’astrazione e rappresentano lo spartiacque tra le esperienze figurative e quelle astratte della realtà artistica sarda. L’assegnazione del premio a Mauro Manca segna la nascita, o l’approdo, anche in Sardegna dell’arte cosiddetta “d’avanguardia”, questo evento suscitò una serie di polemiche e dibattiti sulla stampa locale<sup>56</sup>.

### IV.3 Il convegno nuorese

La rivista sassarese *Ichnusa* si fece promotrice di un ampio dibattito sul problema della cultura in Sardegna, organizzando nel marzo 1958 a Nuoro un importante convegno in materia. A questo evento venne dedicato poi un numero speciale, consacrato dalla pubblicazione degli atti<sup>57</sup>.

Il convegno riaccese l’inevitabile polemica tra modernisti e passatisti, città e campagna. Michelangelo Pira insisteva sul ruolo

---

<sup>56</sup> Cfr. Murtas Gianni, *Mauro Manca*, Ilisso, Nuoro, 2005

<sup>57</sup> Cfr. “*Atti del Convegno di Nuoro*”, pubblicati in *Ichnusa*, anno VI, fasc. 2, n. 23, Edizioni Gallizzi, Sassari, 1958.

eminente della città, proprio perché qui a suo parere la circolazione della cultura era già più attiva e gli avvenimenti venivano seguiti più direttamente e più da vicino. La cultura urbana era dunque il punto d'incontro tra le esigenze di chiusura proprie degli ambienti arretrati dell'interno e le esigenze di progresso e di sviluppo economico, sociale, politico e culturale, caratteristiche della società moderna. Nella fattispecie regionale sarebbero state le città ad indicare la via dell'autonomia e a risolvere il problema culturale e politico della Sardegna moderna.

Fuori dai capoluoghi provinciali, la cultura sarda era dominata da una tradizione di immobilità rurale. Per uscire dall'immobilità e il provincialismo era necessario modificare le strutture economico-sociali e produttive, come condizione per modificare il costume di vita. Nella certezza che la Sardegna non sarebbe più stata dominata da un'economia agro-pastorale primitiva, ma intensamente industrializzata e percorsa da correnti di vita moderna con l'attuazione del Piano di Rinascita.

Gli intellettuali convenuti a Nuoro probabilmente avvertivano il duplice pericolo cui sembrava andare incontro la società sarda dal punto di vista del suo modello culturale alle soglie di una nuova epoca. Da un lato, il pericolo dell'etnocentrismo cioè del riduzionismo del mondo tradizionale e popolare a comunità cantonale, immobile, povera e sempre uguale a se stessa. Dall'altro il pericolo dell'esotismo, cioè della favola turistica per scenografie coloniali, dove l'"uomo bianco" potesse trovare una sorta di "paradiso perduto" in mezzo ai "buoni selvaggi". In qualche modo il pericolo dell'esotismo veniva alimentato da certe operazioni letterarie locali, ma anche dalle suggestioni degli scrittori nazionali e internazionali.

L'intellettualità sarda da una parte cercava di prendere le distanze dalla civiltà di tipo rurale e dalla tradizione contadina a favore di una saldatura con l'Europa e con la civiltà industriale e urbana auspicata nel Piano di Rinascita, mentre dall'altra parte vi era un largo interesse al patrimonio di esperienze, miti, riti e simboli appartenenti al cosiddetto mondo della cultura popolare.

Le problematiche avvertite e discusse dagli intellettuali isolani riuniti a Nuoro, si possono riscontrare nella maggior parte dei documentari realizzati in Sardegna negli anni Cinquanta, in particolare in quelli a carattere etnografico girati dai registi sardi: Fiorenzo Serra ed Enrico Costa.

#### **IV.4 Il codice della vendetta barbaricina**

Nel clima culturale degli anni Cinquanta spicca la figura del giurista sassarese Antonio Pigliaru che aveva fondato e diretto la rivista *Ichnusa*, considerata il punto di riferimento della cultura isolana e di chiunque s'interessava alla "questione sarda". Nel 1959 Pigliaru pubblica *Il codice della vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, un interessante saggio etnografico-giuridico sulla diversità culturale isolana. Dopo le ricerche etnografiche compiute da Francesco Cagnetta sul banditismo isolano, per la prima volta il fenomeno viene osservato dal punto di vista "interno". Pigliaru concentra le sue ricerche nella zona, precedentemente osservata da Cagnetta, della Barbagia, in particolare nel suo paese natale di Orune situato a pochi chilometri da Orgosolo. Partendo da una solida preparazione sociologica e giuridica e sulla base di accurate indagini sul campo finalizzate allo studio del meccanismo della vendetta, Pigliaru riformula un vero e proprio "Codice della vendetta". Le norme di comportamento della società pastorale barbaricina, vengono tradotti nel suo linguaggio giuridico proprio dei codici scritti. Lo studio di Pigliaru illustra le leggi elaborate nell'ambito di una lunga tradizione orale, ispirate dalla necessità di regolare la convivenza sociale isolana<sup>58</sup>.

Con l'analisi effettuata da Pigliaru, nella "cultura della rinascita" fece il suo ingresso l'idea della "conflittualità dei codici", cioè di quel particolare fenomeno dato dall'incontro/scontro tra un "codice interno" all'Isola ed uno "esterno". Il "codice interno" rappresentava il mondo tradizionale e la differenza culturale dell'Isola, mentre il "codice esterno"

---

<sup>58</sup> Cfr. Pigliaru Antonio, *Il codice della vendetta barbaricina*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 7-44

rappresentava la modernità e ciò che non veniva considerato autoctono. Questa teoria si saldava con quella della “costante resistenziale” di Giovanni Lilliu, secondo la quale il *Popolo Sardo*, a partire dall’epoca nuragica, avrebbe cercato di resistere agli attacchi e alle culture delle popolazioni esterne. In questo senso il fenomeno del banditismo veniva considerato come una forma di resistenza alla cultura moderna.

Negli anni Cinquanta la teoria di Pigliaru è presente, come osserveremo nei prossimi capitoli, in molti documentari girati nell’isola. In particolare nei documentari *Un giorno in Barbagia*, *Pastori ad Orgosolo* e nel film *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta. Nelle pellicole del regista siciliano, che conosceva bene le teorie di Pigliaru<sup>59</sup>, si può notare la presenza della “conflittualità dei codici”, infatti il pastore-bandito e la società orgolese potrebbero rappresentare il “codice interno” mentre i carabinieri e lo Stato potrebbero rappresentare il “codice esterno”.

Il Piano di Rinascita veniva considerato, dal mondo intellettuale, come una possibile soluzione della “conflittualità dei codici”, esso doveva permettere una fusione tra l’anima modernizzatrice e quella tradizionalista. L’anomalia sarda era drammaticamente scissa tra integrazione e contestazione, tradizione e modernità.

---

<sup>59</sup> Cfr. De Seta Vittorio, Pigliaru Antonio, Campus Giovanni “*Banditi a Orgosolo*” pubblicato sulla rivista *Ichnusa*, n° 42, Edizioni Gallizzi, Sassari, 1961, p. 24

## **Parte Terza:**

**Il Piano di Rinascita  
nel cinema documentario  
in Sardegna.**

## **CAPITOLO V**

### **IL PIANO DI RINASCITA NEI DOCUMENTARI.**

#### **V.1 Il Piano di Rinascita in pellicola**

Risulta evidente, dai capitoli precedenti, che durante gli anni del Piano di Rinascita vi era un grande fermento culturale caratterizzato dalla forte antinomia tra la tradizione e la modernità. Questa apparente contraddizione, presente sia nell'arte pittorica che nella letteratura, si può riscontrare anche in ambito cinematografico.

Prima di poter analizzare i documentari sulla Sardegna del dopoguerra si deve tener presente il loro contesto produttivo, infatti la maggior parte di essi nasce, come nel resto d'Italia, con il contributo della cosiddetta legge Andreotti (l. 29.12.1949 n. 958) che ebbe a condizionare tutta la storia del documentario italiano, tale legge offriva la possibilità a qualsiasi produttore di ottenere un contributo economico pari al tre per cento dell'introito lordo degli spettacoli nei quali il film stesso è stato proiettato, per un periodo di tre anni a partire dalla prima proiezione in pubblico. Tale contributo concesso dalla c.d. legge Andreotti, poteva essere erogato in presenza di determinati requisiti: le pellicole dovevano avere una lunghezza non inferiore ai 250 metri (180 metri per le pellicole a colori) e non superiore ai 2000 metri; i cortometraggi dovevano essere visionati da un Comitato tecnico competente che deliberava sulla idoneità

dell'opera a ricevere i contributi. Tuttavia la c.d. legge Andreotti produce degli effetti indesiderati, infatti tra il 1950 e il 1956 vengono prodotti 3220 cortometraggi che, di fatto non tutti venivano proiettati, ma apparivano ugualmente nel programma della sala cinematografica proprio allo scopo di usufruire del contributo statale del tre per cento dell'incasso lordo. La produzione abnorme di cortometraggi, che si è verificata anche in Sardegna, oltre a vanificare lo scopo per cui venne ideata la legge, ossia quello di agevolare la produzione cinematografica, fece spendere allo Stato una cifra complessiva di circa venti miliardi di lire; questo fece sorgere non pochi sospetti e risultava fin troppo evidente che qualcuno approfittava di una legge che manifestava comunque le sue falle.<sup>60</sup>

Per quanto riguarda i documentari prodotti nell'Isola, oltre ad usufruire delle opportunità finanziarie offerte dalla c.d. legge Andreotti, potevano ottenere il contributo della Regione Autonoma della Sardegna previsto con apposite leggi (l. n. 17/1950, l. n. 11/1953, l. n. 7/1955), inoltre potevano essere acquistati dalle istituzioni regionali o direttamente prodotti dalle stesse istituzioni o dei suoi enti strumentali.

In Sardegna, come nel resto d'Italia, spesso un operatore gira un suo documentario sul set di un altro documentario, o realizza una pellicola con gli spezzoni e gli scarti di un'altra. Questo è palese nei documentari girati nel 1953 da Fiorenzo Serra per l' ETFAS, dove sono stati utilizzati gli stessi pezzi di pellicola per realizzare più documentari. I produttori indipendenti spesso sono costretti a vendere per poche migliaia di lire i loro film alle grandi case cinematografiche che costituivano una sorta di "cartello": Documento Film, SEDI, Astra, INCOM o Gamma<sup>61</sup>. Nell'Isola la maggior parte dei documentari sono stati acquistati o prodotti da queste case cinematografiche "cartello", se si escludono quelli prodotti dalla Delta Film di Fiorenzo Serra, dai partiti politici, dalla Regione e dai suoi enti.

In base a questo modello produttivo, si spiega l'enorme produzione

---

<sup>60</sup> Cfr. Bernaggozi Giampaolo "Il cortometraggio: fra industria e repressione" pubblicato in *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, a cura di Tinazzi Giorgio, Marsilio, Venezia, 1979, p. 39

<sup>61</sup> Cfr. Bernaggozi Giampaolo, *Il cinema corto*, op. cit., p. 119

di pellicole realizzate nell'Isola durante gli anni Cinquanta, purtroppo nella maggior parte dei casi si tratta di un vero e proprio "assemblaggio" di immagini prive del sonoro in presa diretta, come ha scritto Gianni Olla: *"Ridotto a figura indistinta e anonima, bozzettizzata in toni ben oltre il ridicolo, l'uomo sardo e anche privo di voce: fino agli anni Sessanta il documentario non registra i dialoghi, e non perché ci siano problemi tecnici, ma perché è più semplice (e più remunerativo) raccogliere un campionario di immagini (utilizzabili per più documentari), sistemarle secondo dei canoni già previsti in partenza, applicarvi un commento sonoro, retorico e pseudo-letterario, spesso affidato a qualche intellettuale di grido che non ha neanche visionato il filmato"*<sup>62</sup>.

Naturalmente, come sostiene Gianni Olla<sup>63</sup>, la Regione finanzia solo i documentari che danno notizie "positive" sull'Isola, cioè i congressi, gli anniversari, gli arrivi degli artisti famosi, i tagli dei nastri, le manifestazioni sportive, la Fiera Campionaria della Sardegna, l'inaugurazione delle opere pubbliche ecc.

Nei documentari girati in Sardegna, infatti, prevale la notizia "positiva" dedicata ai progetti del Piano di Rinascita nei settori dell'agricoltura, della pastorizia, dei trasporti, dell'industria e del turismo, direttamente o indirettamente finanziati dagli enti regionali: Etfas, Esit e dall'Istituto Sardo Organizzazione Lavoro e Artigianato (I.s.o.l.a.). Il tema dell'agricoltura e della pastorizia spesso è legato a quello della rinascita, infatti gli unici documentari interamente dedicati a questo tema specifico sono quelli a fini propagandistici, mentre nel resto delle pellicole compare solo in maniera episodica.

Oltre al tema del Piano di Rinascita, negli anni Cinquanta ritorna la tematica, scomparsa durante il periodo fascista, legata alla letteratura dei viaggiatori di fine Ottocento (v. cap. I.1), che colloca l'Isola in una dimensione esotica e ferma nel tempo. Questa tematica s'innesta perfettamente con la "nuova" teoria sulla "costante resistenziale" di

---

<sup>62</sup> In Gianni Olla, *"La Sardegna nel cinema documentario"*, op. cit., p. 172

<sup>63</sup> Cfr. Olla Gianni, *"Per una storia del documentario in Sardegna"*, op. cit., p. 30

Giovanni Lilliu. Infatti, nella maggior parte dei documentari, esclusi quelli a carattere etnografico, si afferma che le tradizioni o i mestieri agropastorali nascono durante all'epoca Nuragica e si sono conservate intatte fino agli anni Cinquanta, ciò contribuì a dare l'immagine di un'Isola ferma nel tempo. Questo tipo di tematica, come osserveremo più avanti, è presente soprattutto nel cosiddetto documentario turistico e in quello storico-archeologico.

Per quanto riguarda i documentari girati nell'isola con intenti etnografici, le uniche pellicole che riescono a raggiungere lo scopo preposto sono quelle realizzate da Fiorenzo Serra e Vittorio De Seta. Gli altri registi che cercano di realizzare dei documentari con intenti etnografici finiscono per rappresentare una sorta di cartolina turistica della Sardegna, dove le persone sono sempre in festa ed in ogni occasione indossano il costume anche quando lavorano nei campi o portano a pascolare le immancabili pecore. Il sardo vive in una sorta di paradiso terrestre dove non esiste miseria e ogni giorno (o quasi) si organizzano dei grandi banchetti con arrostiti dorati di maialetti, agnelli, muggini e anguille<sup>64</sup>.

Risulta evidente che anche in ambito cinematografico ritroviamo il forte dualismo, già intuito dagli intellettuali della cosiddetta "cultura della rinascita", tra il lato arcaico e tradizionale dell'isola, presente soprattutto nei cosiddetti documentari turistici e storico archeologici, e il lato nuovo e moderno ipotizzato nel Piano di Rinascita ben visibile nelle pellicole realizzate per la propaganda politica. Nel cinema documentario si cerca di unire le due anime, infatti, a differenza delle pellicole girate nel periodo fascista, le tradizioni e il lato arcaico dell'Isola non vengono mostrati in modo negativo anzi si esaltano le caratteristiche autoctone e spesso, anche nei documentari di propaganda, si tenta di creare una sorta di continuità con l'opera di ammodernamento che si sarebbe dovuta attuare con i progetti del Piano di Rinascita. Questo accade anche nei documentari di propaganda dove, pur mantenendo una struttura simile a quelli girati nel

---

<sup>64</sup> Cfr. Olla Gianni, "La Sardegna nel cinema documentario", op. cit., p. 171

periodo fascista, si tenta di rappresentare una transizione pacifica tra il lato “arcaico” e quello “moderno”, come ha scritto Gianni Olla:

*“Benché basata su altri parametri e soprattutto su altri contesti politici, l’istanza della modernizzazione sopravvive alla fine del regime. Nel dopoguerra, la si ritrova in tutti i documentari prodotti, direttamente o indirettamente dagli enti regionali (agricoltura, industria, turismo) e persino nei film di Fiorenzo Serra, ispirati ad una concezione della Rinascita – allora dominante, soprattutto sul versante intellettuale – che tentava di far prevalere non il contrasto netto tra modernità e barbarie postulato dalla propaganda fascista, ma una pacifica transizione che si sarebbe dovuta basare proprio sulle radici economico-culturali della regione, cioè agricoltura, pastorizia e artigianato”<sup>65</sup>.*

## **V.2 Documentario di propaganda**

In Sardegna il documentario di propaganda, a mio avviso, è costituito non solo dalle pellicole prodotte dai partiti politici, ma anche da quelle finanziate dalla Regione e dai suoi enti, per il fatto che a capo degli enti, spesso, venivano nominati i dirigenti dei partiti di maggioranza. In proposito Aldo Accardo ha scritto:

*“E’ innegabile che fin dai primi anni di vita della Regione, cominciarono ad apparire forme di utilizzazione strumentale dell’autonomia da parte di una classe politica ‘nuova’, che cercava strumenti utili al consolidamento della propria egemonia politica e sociale: sono gli anni in cui venne parzialmente perseguita la trasformazione degli stessi organi di governo ‘in una sorta di enti assistenziali grazie ai quali i furbi e i protetti potevano andare allo sportello della Regione per ottenere quei sostegni finanziari che in larga misura sono serviti a creare sottogoverno e clientelismo. Gli enti strumentali creati dalla Regione, dall’Etfas al Flumendosa, alla Sfirs –*

---

<sup>65</sup> In Olla Gianni, *“Utopie produttive e tentativi d’autore nel cinema sardo”*, pubblicato in *Nuovo cinema in Sardegna*, a cura di Antioco Floris, Aipsa edizioni, Cagliari 2001, p. 132

*per citarne solo alcuni – divennero negli anni Cinquanta e Sessanta una sorta di feudi spartiti tra gruppi e correnti del partito di maggioranza relativa; in seguito, la spartizione delle nomine avrebbe interessato anche altri partiti e sarebbe diventata pratica corrente ed ineliminabile della vita regionale”<sup>66</sup>.*

Nelle settantaquattro pellicole, presenti nella filmografia, realizzate negli anni Cinquanta si può notare che gran parte di esse è stata prodotta, direttamente o indirettamente, dalla Regione Autonoma della Sardegna (Ras). Dodici pellicole sono state prodotte direttamente dalla Regione mentre altre dodici sono state prodotte dai suoi enti ETFAS (7), ESIT (4) e ERLAAS (1) per un totale di ventiquattro, se a queste si aggiungono due prodotte dalla Democrazia Cristiana si deduce che più di un terzo delle pellicole è stata realizzata a fini propagandistici. Se poi si considera che questo tipo di documentari sono stati girati soprattutto durante il periodo delle elezioni regionali del 1953 e del 1957, nove pellicole sono state prodotte nel 1953-54 e altre nove nel 1957-58, si capisce che le pellicole sono state finanziate dal parlamento regionale, allora presieduto dalla Democrazia Cristiana, esclusivamente per la propaganda elettorale. In questi documentari, spesso, come accadeva nelle pellicole del periodo fascista<sup>67</sup>, vi è la tendenza a legare la tematica della propaganda con quella della rinascita.

#### **V.2.A I Documentari dell’Ente per la Trasformazione Agraria e Fondiaria della Sardegna (Etfas)**

La propaganda politica è visibile e chiara nei documentari prodotti dall’Ente per la Trasformazione Fondiaria e Agraria della Sardegna (ETFAS) –oggi ERSAT–, non a caso le pellicole *Alba sulla Nurra*, *Attorno alla città morta*, *Cingoli sulla Terra*, *Assalto alla boscaglia*, *Fame di pietre* e *Strade nuove* sono state prodotte nel 1953, proprio

---

<sup>66</sup> In Accardo Aldo, op. cit., p. 90

<sup>67</sup> Cfr. Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano, Vol. I*, op. cit., p.283

quando si svolsero le elezioni regionali, mentre il documentario *Sardegna nuova* è stato girato nel 1957 sempre in coincidenza con le elezioni regionali.

L'Etfas venne costituito il 22 novembre del 1950 per coordinare l'opera vasta di bonifica e di riforma agraria e fondiaria indicata nelle linee direttrici del Piano di Rinascita. L'attuazione dei progetti dell'Etfas andò estremamente a rilento anche a causa dell'istituzione della Cassa per il Mezzogiorno e dell'attuazione della riforma agraria, estesa anche alla Sardegna in base alla cosiddetta "legge stralcio" (l. 21.10.1950 n. 841). Infatti, la parte dei provvedimenti della Cassa del Mezzogiorno concernenti la Sardegna, come l'attuazione della riforma agraria per mezzo dell'Etfas, rappresentarono una sorta di "sostitutivo" degli interventi di programmazione del Piano di Rinascita, rendendone meno spedita la realizzazione<sup>68</sup>.

Tuttavia ciò non impedì la realizzazione dei progetti di riforma agraria e fondiaria indicati nel Piano di Rinascita, difatti nel 1953, quando vengono realizzate la maggior parte delle pellicole, l'Etfas era impegnata in un lavoro imponente di una grande opera di trasformazione della Sardegna. A partire dal 1951 aveva provveduto all'appoderamento, alla messa in coltura e alla distribuzione delle terre espropriate in seguito alla legge sulla riforma fondiaria del 1950. Si trattava di 101000 ettari per lo più incolti o mal coltivati di cui l'Etfas ne aveva trasformato 70000 situati soprattutto nella Nurra, nel Campo di Chilivani, nel Campidano di Oristano (esclusa Arborea già bonificata nel periodo fascista) e nei comprensori a carattere agro-zootecnico di Terralba, del Cixerri, del basso Sulcis, del Campidano di Cagliari e del Sarrabus. In questi territori trasformati e bonificati dall'Etfas con una viabilità podereale (450 km di strade stabilizzate e 61 a fondo artificiale), con le fasce arboree frangivento (3290 km), con i canali di drenaggio (375 km), con gli impianti irrigui ed infine gli insediamenti umani costituiti da case coloniche a schiera o scacchiera (2526 circa), sorte rapidamente in zone

---

<sup>68</sup> Cfr. Accardo Aldo, op. cit., p. 38

prima disabitate. Quest'opera di trasformazione è stata documentata nelle pellicole *Alba sulla Nurra* e *Cingoli sulla terra* dov'è stato filmato il dissodamento nella zona della Nurra (situata nella parte nordovest dell'Isola, a pochi chilometri da Sassari) e la nascita delle nuove colture. In *Attorno alla città morta* è stata filmata l'opera di bonifica e il ripopolamento di Fertilia, con i profughi giuliani, scacciati dalla Jugoslavia dopo la seconda guerra mondiale. La pellicola *Assalto alla bosaglia* è dedicata alla chiusura della colonia penale di Castiadas (situata nella parte sudest dell'Isola, a pochi chilometri da Cagliari), alla bonifica della zona e alla costruzione del nuovo villaggio agricolo. Nella colonia penale agricola di Castiadas l'Etfas aveva provveduto oltre al completamento della bonifica idraulica, alla costruzione delle strade stabilizzate (130 km) e delle dimore rurali (oltre 300). Infine in *Strade nuove* e *Fame di pietre* è stata documentata la tecnica di costruzione delle strade agricole "stabilizzate" realizzate con i materiali che si trovano in loco<sup>69</sup>.

Tutte le pellicole prodotte dall'Etfas negli anni Cinquanta sono state realizzate dal noto regista sassarese Fiorenzo Serra, lui non amava molto ricordare questi documentari fatti su commissione e preferiva ribadire l'autonomia produttiva della maggior parte delle sue opere<sup>70</sup>. Probabilmente Serra non amava tanto questi documentari perché, come la maggior parte delle pellicole degli anni Cinquanta, si tratta di un vero e proprio "assemblaggio" di immagini con l'aggiunta di un commento didascalico, infatti *Alba sulla Nurra* e *Cingoli sulla terra* utilizzano le stesse immagini cambia solo il commento ed in *Cingoli sulla terra* non si menziona neanche il luogo dove sono state effettuate le riprese. La stessa cosa accade in *Strade nuove* e *Fame di pietre*, mentre nel caso della pellicola *Sardegna nuova*, realizzata nel 1957 con il commento dello storico Manlio Brigaglia, si tratta di un vero e proprio riciclo di immagini tratte dai documentari girati nel 1953, in particolare da *Cingoli sulla*

---

<sup>69</sup> Cfr. Olla Gianni (a cura di), *Fiorenzo Serra, regista*, Filmpraxis Quaderni della Cineteca Sarda n°3, CUEC, Cagliari, 1996, pp. 21-22

<sup>70</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 66

*terra, Alba sulla Nurra e Assalto alla bosaglia.*

Pur essendo stati realizzati nel modo sopraccitato, i documentari girati da Fiorenzo Serra hanno creato una sorta di archivio di immagini dedicato alle trasformazioni agricole e sociali della Sardegna negli anni del Piano di Rinascita. Probabilmente Serra, quando gira i documentari per l'Etfas, si rende conto degli evidenti cambiamenti sociali, economici e culturali che erano in atto nell'Isola. Infatti proprio in questo periodo il cineasta sassarese pensa di realizzare una sorta di collana sulla Sardegna per documentare gli evidenti segni del cambiamento. Nel 1953 apre una casa di produzione indipendente insieme al fratello Elio, tra il 1953 e il 1955 realizza, con intento etnografico, le riprese per la sua collana *Aspetti della Sardegna* dedicata ai lavori artigianali e alle feste contadine.<sup>71</sup>

I documentari finanziati dall'Etfas, ma anche quelli prodotti dalla Regione e dai suoi enti, presentano una struttura simile a quella già osservata nelle pellicole del periodo fascista, vi è un “prima” fatto di pietraie, foreste selvagge, torrenti in piena, pianure arse e improduttive, e un “dopo” con case coloniche e contadini operosi, moderni mezzi meccanici e nuovi congegni elettrici, tecnici ed esperti che mettono in funzione una nuova diga o un'industria moderna<sup>72</sup>.

Nelle prime sequenze di *Alba sulla Nurra, Attorno alla città morta, Cingoli sulla terra e Assalto alla bosaglia* si presenta la situazione prima degli interventi della Regione: mostrando i paesaggi incontaminati, poco produttivi ed adatti solo al pascolo degli animali, e descrivendo il tipo di economia chiusa e autosufficiente basata sulle colture spontanee che crescono nella zona e sui pochi animali allevati. In queste sequenze, a differenza di quanto è stato osservato nel documentario *Mussolinia*, i contadini non sono ripresi in costume e non si evidenziano gli aspetti negativi delle tradizioni isolate. Quest'ultimo aspetto è comune alla maggior parte dei documentari degli anni della Rinascita dove, spesso, si esalta l'aspetto autoctono e caratteristico delle tradizioni sarde, mentre

---

<sup>71</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 23 e 66

<sup>72</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 67

appare significativo notare che in questi, come negli altri documentari girati da Fiorenzo Serra, i sardi non sono stati ripresi in costume neanche quando svolgono i lavori tradizionali. Questo tipo di rappresentazione si può notare solo nei documentari girati da Vittorio De Seta, infatti nel resto delle pellicole i sardi appaiono spesso in costume, in particolare quando svolgono dei lavori tradizionali, mentre indossano degli abiti occidentali solo nelle sequenze dedicate ai luoghi in cui è già arrivata la modernità, ad esempio nei capoluoghi di provincia, nelle miniere, nei cantieri e nelle industrie.

Nelle pellicole di Fiorenzo Serra non vediamo, come nel resto dei documentari (esclusi quelli di De Seta), una Sardegna esotica e ferma nel tempo ma, in sintonia con la cosiddetta “cultura della rinascita”<sup>73</sup>, cerca di creare una sorta di continuità tra le tradizioni e l’opera di ammodernamento del Piano di Rinascita (v. cap. V.1), ciò è visibile soprattutto nei documentari a carattere etnografico.

Nel caso specifico dei documentari di propaganda il regista sassarese non poteva mostrare solo il lato arcaico e tradizionale dell’Isola e perciò cerca di mettere in risalto l’opera di ammodernamento attuata dalla Regione. Difatti nelle sequenze successive la situazione cambia radicalmente con l’arrivo dei moderni mezzi meccanici acquistati dall’Etfas, che in poco tempo riescono a spostare enormi massi e sradicare centinaia di piante e arbusti ciò che prima non era possibile con la forza umana o animale. In queste sequenze, come accadeva nei documentari fascisti, si elencano tutti i dati tecnici: il numero di piante estirpate, gli ettari coltivati e il numero di case coloniche edificate, in *Alba sulla Nurra*, *Cingoli sulla terra*, *Attorno alla città morta* e *Assalto alla bosaglia*; la quantità di pietre frantumate, i quintali d’argilla e i litri d’acqua usati per realizzare le strade stabilizzate in *Fame di pietre* e *Strade nuove*.

Oltre all’elenco dei dati tecnici in queste sequenze possiamo notare

---

<sup>73</sup> Cfr. *Ibidem* p. 43 Inoltre si deve tener presente che Fiorenzo Serra era molto vicino alle idee di Antonio Pigliaru e scriveva, fin dal primo numero (1949), sulla rivista sassarese *Ichnusa*.

il trionfo delle macchine che letteralmente distruggono le aride pietraie e trasformano il bosco selvaggio in un terreno fertile. Serra sembra rifarsi figurativamente al movimento del “montaggio sovietico”<sup>74</sup>, infatti nella maggior parte delle inquadrature dedicate ai mezzi meccanici sono presenti effetti di contrasto grafico, nello stacco da un'inquadratura ad un'altra varia la direzione della composizione. Inoltre si possono notare numerose inquadrature, dal basso verso l'alto, che stagliano i trattori o i cingolati contro il cielo, questo permette al regista di evidenziare la potenza dei mezzi meccanici.

Nei documentari girati per l'Etfas, oltre alle inquadrature che esaltano le macchine e l'opera di ammodernamento del Piano di Rinascita appaiono rare, ma straordinarie, immagini di “arcaicità” che, come afferma Gianni Olla:

*“sono messe lì non a caso, e neanche semplicemente per contrasto, visto che la forma del cinema di Serra è molto lontana dal modello del montaggio oppositivo: l'albero contorto dal vento, l'arida pietraia, la palma nana della Nurra raccolta dai contadini che lavorano il “crine vegetale”, la biscia e la tartaruga nel bosco di Castiadas. È come se Serra mettesse in chiaro, con la sua linearità narrativa, con il gusto descrittivo, il mondo di riferimento, la sua poetica, si orientavano già verso il “prima”, piuttosto che verso il “dopo”<sup>75</sup>.*

L'elenco dei dati tecnici e il trionfo delle macchine, come afferma Giampaolo Bernagozzi<sup>76</sup>, è spesso usato nel documentarismo italiano della ricostruzione postbellica per colmare i vuoti lasciati dalla tragedia della guerra e far dimenticare la fame e la miseria alle popolazioni. Questo accade anche nei documentari finanziati dalla Regione e dai suoi enti dove si elencano continuamente i dati tecnici delle opere del Piano di Rinascita e non si dà alcuna importanza ai problemi dei cittadini. Nel caso

---

<sup>74</sup> Cfr. Bordwell David & Thompson Kristin, *Storia del cinema e dei film*, Vol. I, Editrice Il Castoro, Milano, 1998, pp. 200-203

<sup>75</sup> In Olla Gianni (a cura di), *Fiorenzo Serra, regista*, op. cit., p. 67

<sup>76</sup> Cfr. Bernagozzi Giampaolo, *Il cinema corto*, op. cit., p. 52

dei documentari dell'Etfas, come scrive Gianni Olla<sup>77</sup>, non vi è nessuna traccia dei problemi che stavano a monte e a valle delle bonifiche, dei conflitti sociali suscitati dalle assegnazioni delle terre, che all'epoca riempivano quotidianamente le pagine dei giornali regionali.

Nelle ultime sequenze dei documentari dell'Etfas vi è sempre un finale trionfale con gli elogi alla Regione e i buoni auspici per la realizzazione del progetto del Piano di Rinascita. In *Assalto alla boscaglia* e *Sardegna nuova* compare il presidente della Regione, Efisio Corrias intento a sostenere un comizio di fronte ai contadini che sollevano alcuni cartelli con la scritta "W LA RINASCITA" o "W LA RIFORMA FONDIARIA" e ai mezzi cingolati sui quali sventola il tricolore, mentre nel commento si apprezzano gli sforzi compiuti dalla Regione per donare ai sardi un mondo ed un avvenire migliore.

### **V.2.B Alcuni documentari prodotti dalla Regione Autonoma della Sardegna (Ras)**

Oltre ai documentari dell'Etfas vi sono quelli finanziati direttamente dalla Regione che negli anni Cinquanta dà vita ad una serie che porta il titolo significativo de *L'Isola che rinasce*. Questa serie è stata realizzata con lo scopo di illustrare i progetti e i risultati del Piano di Rinascita. La serie è composta da quattro pellicole girate nel 1958 dal cineasta Luciano Brizio: *Terra sana e gente nuova*, *La terra, una grande amica*, *Aurora sui graniti* e *Storia di una economia*.

*Terra sana e gente nuova* a cura dell'Assessorato dell'Igiene e Sanità è interamente dedicato ai risultati della campagna antianofelica iniziata nell'immediato dopoguerra dall'E.R.L.A.A.S, documentata nei documentari *Aventure en Sardagne* (1947) e *La campagna antianofelica in Sardegna* (1948), poi proseguita dalla Regione con l'istituzione nel 1949 del Centro Regionale Antimalarico e Anti-Insetti (C.R.A.A.I.). La pellicola inizia, come *Aventure en Sardagne* e *La campagna antianofelica*

---

<sup>77</sup> Cfr. Olla Gianni, "La Sardegna nel cinema documentario", op. cit., p 172

*in Sardegna*, con delle sequenze dedicate agli acquitrini mentre il commento, accompagnato da una triste musica, evidenzia gli aspetti negativi e la secolare arretratezza dell'Isola causata dalla malaria. Le sequenze successive sono dedicate all'opera di bonifica compiuta dall'Etfas ed alle analisi effettuate dal CRAAI, in questa parte la musica diventa allegra e si mostra il lato moderno dell'Isola che rinasce con l'acquisto dei nuovi mezzi cingolati e delle macchine moderne utilizzate per costruire le strade stabilizzate e rendere fertili i terreni. La parte finale è dedicata ai progetti e alle opere della nuova rete ospedaliera, la cinepresa si sofferma sui plastici delle strutture da costruire e sui nuovi edifici sanitari già realizzati ed arredati con le attrezzature moderne, mentre si elencano tutti i dati: il numero di posti letto, il numero degli ospedali, il numero dei pazienti e il denaro speso dalla Regione per costruire gli edifici ed acquistare le attrezzature.

*La terra, una grande amica* a cura dell'Assessorato all'Agricoltura e Foreste è dedicato alla bonifica e alla nascita delle cooperative casearie, olearie e vitivinicole. Anche in questo caso la pellicola inizia con le immagini degli acquitrini e dei campi incolti e aridi mentre il commento cita i problemi secolari dell'Isola: la malaria e la siccità. Le inquadrature successive mostrano i canali e la nuova diga del Flumendosa (costruita per irrigare le terre del Campidano) con insistenti panoramiche sui campi coltivati dove, grazie ai contributi della Regione, per la prima volta si usano i moderni trattori. Le sequenze successive sono dedicate alla nascita delle cooperative agricole, prima quelle casearie dove si utilizzano le mungitrici elettriche e i moderni macchinari per la lavorazione del latte, poi quelle olearie con le nuove macchine elettriche ed infine quelle vitivinicole con i nuovi sistemi d'imbottigliamento.

*Aurora sui graniti* a cura dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione, Assistenza e Beneficenza si occupa dei risultati raggiunti nel campo dell'istruzione. Immagini della scuola del corallo di Alghero e della nave scuola a Cagliari e Portotorres, della facoltà di Agraria a Sassari e delle scuole professionali per l'agricoltura e l'industria. Le ultime inquadrature

sono dedicate alla chiesa di Nuoro e alla tomba di Grazia Deledda.

*Storia di una economia* a cura dell'Assessorato all'Industria, Commercio e Rinascita, comincia con gli interventi nel settore della pesca con gli impianti di mitili a Olbia e la fabbrica di inscatolamento del pesce a Portotorres. Le inquadrature successive mostrano un sugherificio e un mobilificio a Calangianus, l'industria di termocoperte a Macomer e le miniere del Sulcis. Ancora il cotonificio di Alghero e gli impianti di mangimi a Tissi e Usini, la fonderia a San Gavino e quella di ghisa a Cagliari.

Questi documentari della serie *L'Isola che rinasce* hanno la stessa struttura delle pellicole prodotte dall'Etfas, infatti anche in questo caso possiamo individuare un "prima" e un "dopo" gli interventi della Regione. A differenza delle pellicole dell'Etfas realizzate da Fiorenzo Serra, in quelle girate da Luciano Brizio vi è poca cura nella composizione visiva delle inquadrature ed il montaggio sembra un vero e proprio "assemblaggio" di immagini utilizzate solo per accompagnare il commento sonoro.

Oltre ai documentari della serie *L'Isola che rinasce* la Regione Autonoma, per il suo ottavo anniversario, nel 1957 finanzia la pellicola *Per un domani migliore* che, come si legge dai titoli di testa: "*vuol essere un quadro delle nuove prospettive di vita che l'Assessorato dei Trasporti e del Turismo, l'Assessorato dei Lavori Pubblici e l'Assessorato del Lavoro e dell'Artigianato offrono al popolo sardo per un avvenire migliore*". In sostanza si tratta di un altro documentario di propaganda che, a differenza dei precedenti, mostra degli aspetti alquanto singolari, infatti in questo caso non possiamo individuare un "prima" e un "dopo" gli interventi della Regione. Inoltre è l'unico documentario prodotto dalla Regione negli anni Cinquanta che supera il limite dei dieci minuti imposto dalla c.d. legge Andreotti. La pellicola, realizzata dal regista E. A. Salvatore, dura ventisette minuti e si può dividere in tre parti tematiche dedicate ai rispettivi assessorati che hanno commissionato l'opera: la prima parte è dedicata ai trasporti e al turismo, la seconda ai cantieri e ai

lavori pubblici ed infine la terza al lavoro artigianale e alle nuove scuole professionali aperte dall'Istituto Sardo Organizzazione Lavoro e Artigianato (I.s.o.l.a.).

Non si può individuare un “prima” e un “dopo” perché questa pellicola inizia con la parte dedicata ai trasporti e al turismo, perciò presenta una struttura simile ai cosiddetti documentari turistici dove, come osserveremo meglio nelle pagine seguenti, si può individuare un lato “arcaico” e uno “moderno” presenti nello stesso tempo. Infatti, a differenza dei documentari di propaganda, il lato “arcaico” non è visto come qualcosa che avviene “prima” ma è presente anche quando si mostra il lato “moderno” dell’isola, perciò “dopo” gli interventi della Regione. Comunque la pellicola *Per un domani migliore* non rientra appieno neanche nelle caratteristiche del c.d. documentario turistico in quanto il lato “arcaico” sembra qualcosa che appartiene già al passato, infatti nel commento si afferma: *“chi si addentra nel cuore dell’isola paesaggi e modi di vita insoliti si presentano attraverso una serie di visioni a cui il sardo oggi guarda con un senso di nostalgia misto alla bonaria ironia con cui si sfoglia un vecchio album di famiglia. Questo è già un mondo di ieri, ma agli occhi del visitatore questi segni di una civiltà antica, che danno alla vita di ogni giorno un ritmo ampio e solenne il trascorre lento del tempo in questi paesi dove abita una gente placida e laboriosa, appaiono come gli elementi di un mondo meraviglioso e originale capace di commuovere il cuore con nuove sensazioni e suggestive esperienze”*. Intanto scorrono le immagini di un carro trainato dai buoi e di un paese dove “stranamente” i sardi usano la bicicletta e non sono rappresentati in costume. Nel commento da una parte si afferma che i paesaggi ripresi appartengono al passato, ma dall’altra si cerca di mantenere vivo il lato esotico e meraviglioso dell’Isola sostenendo che *“questi segni di una civiltà antica”* sono ancora presenti. Questo contrasto probabilmente è dato dal fatto che la pellicola era stata concepita per la propaganda politica, perciò non poteva mostrare un’isola arcaica e ferma nel tempo anche dopo gli interventi della Regione

(come invece accade nei c.d. documentari turistici), ma allo stesso tempo non poteva neanche sostenere che i lavori tradizionali erano del tutto scomparsi perché doveva valorizzare l'aspetto esotico per catturare l'attenzione del turista e pubblicizzare l'Assessorato del Turismo e l'Ente Sardo Industrie Turistiche (Esit). Pertanto nel documentario *Per un domani migliore* riscontriamo, soprattutto nella parte iniziale, alcune caratteristiche che possiamo attribuire al documentario di propaganda e altre al c.d. documentario turistico.

Nella seconda e nell'ultima parte il tipo di contrasto analizzato precedentemente è meno evidente, infatti prevale il lato moderno dell'isola con gli "immancabili" elogi alla Regione e agli assessorati che hanno finanziato l'opera. Nell'ultima parte si ha l'impressione che i sardi siano consapevoli del fatto che, con l'arrivo della modernità, i loro lavori e oggetti tradizionali siano diventati puro folclore da mostrare e vendere al nuovo turista. Infatti in questa parte dedicata all'artigianato vediamo la produzione industriale degli oggetti tradizionali rielaborati in base ai gusti dell'epoca: i tappeti sardi in tessuto moderno, la riproduzione dei bronzetti nuragici e le riproduzioni di vecchie ceramiche sarde. Gli oggetti non vengono considerati come tradizionali ma dei semplici prodotti da vendere al turista.

### **V.2.C Le pellicole dedicate all'Ente**

#### **Autonomo del Flumendosa (Eaf)**

L'E.A.F era stato fondato il 17 marzo del 1946 per realizzare il lago-serbatoio sull'alto Flumendosa, ottenuto sbarrando il fiume all'altezza di Bau Muggéris e allacciando con esso i due torrenti di Bau Mela e Bau Màndara. Il lago, con una capienza di 58 milioni di metri cubi, era stato ultimato nel 1949 ed aveva la funzione di irrigare la piana di Tortoli (Ogliastra). Negli anni Cinquanta, l'Eaf stava realizzando un'opera gigantesca sul medio Flumendosa composta da tre grandi laghi artificiali che avevano la funzione di irrigare la pianura del Campidano. I

tre laghi-serbatoio, collegati tra loro tramite apposite gallerie sotterranee, erano stati ottenuti con lo sbarramento dei fiumi: Flumendosa (317 milioni di m.c.), Rio Mulargia (334 milioni di m.c.) e Flumineddu (140 milioni di m.c.).

Nel 1956, durante il compimento di quest'ultima grande opera, sono state realizzate le pellicole *L'acqua dei poeti* prodotto dalla Documento Film e girato da Gianpaolo Callegari e *Diga sul Flumendosa* prodotto dall'Istituto Luce e girato da Enzo Trovatelli, entrambe interamente dedicate alla costruzione della diga sul medio Flumendosa. Come tutte le altre pellicole, presenti nella filmografia, anche queste non sono state finanziate dall'Eaf ed è, probabilmente, per questo motivo che presentano degli aspetti particolari. Infatti per la prima volta vi sono dei protagonisti con una loro storia personale che s'intreccia e si modifica con l'arrivo, nei pressi del loro paesino, dei cantieri per la costruzione della nuova diga, mentre nelle pellicole finanziate dalla Regione e i suoi enti di solito gli unici protagonisti sono la massa indistinta di contadini, operai e moderni mezzi meccanici.

La pellicola *Diga sul Flumendosa* inizia con le inquadrature dei paesaggi aspri e selvaggi, e di un paesino dove, come si sostiene nel commento, *la vita scorre, come il perenne corso del fiume, con ritmo sempre uguale*. Nella parte centrale della pellicola, l'immagine della nascita del figlio di un operaio viene accostata a quella dell'esplosione di una collina, intanto nel commento si sottolinea: *“anche per questa terra nasce un domani migliore”*. Con questo *montaggio associativo* si evidenzia il passaggio dalla “tradizione” alla “modernità” e la distinzione netta tra il “prima” e il “dopo” la costruzione della diga. Infatti le sequenze successive sono interamente dedicate alla costruzione della diga mentre nel commento si elencano tutti i dati tecnici.

Nella pellicola *L'acqua dei poeti* le persone sono sempre vestite in costume ed ancora legate alle tradizioni e ai vecchi sistemi d'irrigazione, con l'arrivo dei cantieri per la costruzione della diga la situazione cambia radicalmente. Infatti gli anziani, legati alle vecchie tradizioni, cercano di

impedire ai propri figli, più orientati verso l'epoca moderna, di andare a lavorare nei cantieri perché devono badare al pascolo e alla transumanza delle greggi. In questo contesto s'inserisce la storia d'amore tra una ragazza vestita in costume tradizionale e un operaio che lavora nei moderni cantieri della diga. In questo caso il passaggio e la continuità tra le vecchie tradizioni e la nuova epoca moderna viene rappresentato attraverso l'unione dei due "protagonisti".

#### **V.2.D I documentari prodotti dalla Democrazia Cristiana (Dc)**

La DC insieme al Partito Sardo d'Azione (senza Emilio Lussu) dal 1948 fino al 1961 detiene la maggioranza nel parlamento della Regione Autonoma della Sardegna. La Dc è l'unico partito che, negli anni Cinquanta, finanzia delle pellicole cinematografiche dedicate alla propria propaganda elettorale ed ai risultati ottenuti dal parlamento regionale (presieduto dalla DC) con l'attuazione del Piano di Rinascita<sup>78</sup>. Le pellicole finanziate sono: *Sardegna viva* diretto nel 1957 da Alberto Caldana<sup>79</sup> e *La civiltà dei pastori* diretto da Romolo Marcellini negli anni Sessanta.

*Sardegna viva*, unica pellicola girata in Sardegna dal cineasta vicentino Alberto Caldana, è un esempio caratteristico di documentario propagandistico, infatti presenta una struttura simile alle pellicole analizzate precedentemente. Anche in questo caso, come nella pellicola *Diga sul Flumendosa*, vi è una distinzione netta tra il "prima" e il "dopo" gli interventi della Regione. La distinzione e il cambiamento viene rappresentato dall'accostamento dell'immagine di un aratro trainato dai

---

<sup>78</sup> Prendo in considerazione esclusivamente le pellicole, presenti nella filmografia, custodite nella Cineteca Sarda di Cagliari.

<sup>79</sup> Alberto Caldana nasce a Vicenza il 13 maggio 1927. E' stato redattore del *Giornale di Vicenza*, presidente del Circolo del Cinema *Il mondo nuovo* e consigliere nazionale della FICC, redattore capo di un cinegiornale di attualità e segretario di redazione di *Bianco e nero*. Principali documentari: *Giro del mondo sull'Altopiano* (1957), *Carlo Goldoni venezian* ('57), *Un selvaggio tra due guerre* ('58), *Paese perduto* ('58), *Viterbo colore di secoli* ('58), *Ceneri della memoria* ('60), *Una città di numeri* ('61), *Pagine della grande guerra* ('63), *1916 dagli Altopiani a Gorizia* ('66) e *Un triestino alla guerra* (*Scipio Slataper*) ('68).

buoi con quella di nuovo aratro meccanico dell'Etfas. Fino a questo punto la macchina da presa si era soffermata sia sui paesaggi aridi e selvaggi che sugli "immaneabili" nuraghi con accanto le persone vestite in costume, mentre nelle sequenze successive appare un'isola esclusivamente moderna con le nuove opere di bonifica dell'Etfas, la cantina della vernaccia e lo zuccherificio a Oristano ed infine i moderni alberghi dell'Esit. Solo alla fine del documentario si chiede esplicitamente di rinnovare il voto alla DC per poter continuare ad attuare il Piano di Rinascita e proseguire la "sua" opera di rinnovamento nell'Isola.

*La civiltà dei pastori* diretto da Romolo Marcellini non ha una data di realizzazione precisa ma, come ha scritto Giuseppe Pilleri<sup>80</sup>, dovrebbe essere dei primi anni Sessanta. In particolare, a mio avviso, dovrebbe essere stata girata poco dopo *Banditi a Orgosolo* (1961), in quanto è stata girata in presa diretta e sono presenti molte tematiche legate al fenomeno del banditismo considerato come forma di "rgetto antropologico-culturale" che, secondo la teoria della "conflittualità dei codici" di Antonio Pigliaru e sostenuta anche da Michelangelo Pira<sup>81</sup>, nasceva come una reazione violenta dei sardi ("codice interno") alla cultura e alla società moderna ("codice esterno"). Inoltre è presente la più volte citata teoria sulla "costante resistenziale" in questo caso applicata alla *civiltà dei pastori* che, come ha affermato Giovanni Lilliu nel documentario, è in costante conflitto "resistenziale" con le altre civiltà. Le teorie di Lilliu e Pigliaru, infatti, sono presenti soprattutto nelle pellicole degli anni Sessanta dedicate al fenomeno del banditismo.

La pellicola, pur essendo stata finanziata per la propaganda elettorale della Dc, presenta degli aspetti alquanto singolari, dal momento che non si esaltano le "azioni" della Regione ma s'indaga sulle problematiche legate al modo agropastorale e solo nella parte finale il

---

<sup>80</sup> In Pilleri Giuseppe (a cura di), *La Sardegna nello schermo, film, documentari, cinegiornali. Catalogo ragionato*, op. cit., p. 99

<sup>81</sup> Cfr. Pigliaru Antonio, *Il codice della vendetta barbaricina*, op. cit., e Pira Michelangelo, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, Editore Giufré, Milano, 1978.

commento afferma che la Regione e la Dc stanno cercando di risolverle.

Il documentario si apre con la fiera di Barumini dove i pastori e gli imprenditori s'incontrano per acquistare e vendere gli animali, nel commento si afferma che *“tutto avviene secondo un rituale antico che rimane immutato negli anni. I pastori provengono dalle zone interne dove il tempo si è fermato”*. In queste sequenze iniziali ritroviamo la tematica dell'isola ferma nel tempo, presente sia nei documentari di propaganda che in quelli turistici. Ma in questo caso, a differenza dei documentari di propaganda, il lato arcaico e fermo nel tempo non viene cancellato o modificato dagli interventi della Regione, al contrario viene esaltato cercando di creare una sorta di legame tra il mondo agropastorale e la *civiltà Nuragica*.

Nella sequenza successiva è presente un'intervista al professor Medda dell'Università di Cagliari che spiega le problematiche connesse al mondo agropastorale, in lontananza sono visibili le torri del complesso nuragico di Barumini. Nelle sequenze che seguono scorrono le immagini dei nuraghi e dei bronzetti nuragici, intanto nel commento si cerca di spiegare che la società agropastorale *“civiltà dei pastori”* ha origini antichissime che risalgono alla *“mitica”* epoca Nuragica. Per avvalorare la tesi sostenuta nel commento nella sequenza successiva è stata inserita un'intervista al noto archeologo sardo Giovanni Lilliu, il quale afferma che *“la civiltà dei pastori nasce e si sviluppa durante l'epoca Nuragica. Il mondo agropastorale è sempre stato una componente fondamentale della Sardegna perciò, penso possa continuare ad esserlo anche nella costruzione della nuova storia dell'isola”*. In questa parte si cerca di creare una continuità tra il passato nuragico dell'isola e i problemi dei pastori di oggi. La società agropastorale viene considerata come una società che non si vuole e non si sa adattare alla nuova società moderna. Pare che i pastori sardi vogliano continuare a svolgere la propria attività nel modo che gli è stato tramandato dai genitori, perciò vogliono restare nel *“loro mondo immutato”* e talvolta reagiscono in modo violento contro la società moderna (fenomeno del banditismo).

Le riprese successive sono dedicate alle interviste di due pastori che parlano della produzione del formaggio, delle problematiche della pastorizia e delle possibili soluzioni con la costituzione delle cooperative casearie. Dopo scorrono le immagini di un caseificio e nel commento si afferma che la Regione e la Dc si stanno impegnando per risolvere i problemi legati al mondo della pastorizia. Solo in quest'ultima sequenza si avverte il carattere di propaganda del documentario, infatti è l'unica in cui si afferma che la Regione sta cercando di modificare le condizioni di arretratezza della società agropastorale. Ma a differenza degli documentari di propaganda analizzati si mantiene un approccio più morbido.

Nelle pellicole realizzate a fini di propaganda si esalta spesso l'opera di ammodernamento attuata con il Piano di Rinascita lasciando poco spazio a quello che c'era prima. Infatti, anche senza mantenere un atteggiamento negativo, si tenta di nascondere il lato "arcaico" ed "esotico" dell'Isola affermando, attraverso le immagini e il commento, che questo sta per scomparire di fronte all'"inarrestabile" processo di modernizzazione, mentre nei c.d. documentari turistici il lato "arcaico" permane anche con l'arrivo dell'epoca moderna.

Nelle pellicole analizzate, dopo gli interventi della Regione appare sempre un'Isola immersa nella modernità, mentre la realtà è ben diversa, infatti in quegli anni i sardi dovevano ancora affrontare incredibili condizioni di povertà e miseria<sup>82</sup>. Queste condizioni permangono anche con l'arrivo della modernità e sono chiaramente visibili nei documentari girati con intento etnografico, dove è evidente il forte dualismo tra il lato "arcaico e tradizionale" e il lato "moderno" dell'Isola.

---

<sup>82</sup> Cfr. Accardo Aldo, op. cit., p. 22

### V.3 Documentario turistico

Il cosiddetto documentario turistico in Sardegna, come nel resto d'Italia, è stato spesso finanziato dagli enti turistici, nel caso specifico dall' Ente Sardo Industrie Turistiche (Esit). In questo tipo di documentario, come afferma Giampaolo Bernagozzi, *“appare spesso una verità appannata, nell'ossequio agli imperativi dell'Ente turismo. [...] Tutto è lindo e pulito in questa Italia di cartapesta, e il segno cinematografico tende ad esasperarlo: un montaggio convenzionale con sequenze lunghe, panoramiche lente perché lo spettatore possa leggere tutto: zumate dal grandangolo al tele per passare da un universo di bellezza alla suggestione del particolare. [...] Se ci portiamo nella Sicilia di Ugo della Rosa (tanto per fare un esempio), allora folclore e religione si confondono nelle feste di cui la macchina da presa ci restituisce solo la patina, mentre da un paesaggio brullo e bruciato spuntano rimasticate letterature di antichi Greci. Qui la tenace contemporaneità delle contraddizioni scompare dietro il paravento dell'inutile. Come scompaiono i suggerimenti dei vari Nelli, Ferrara, Mida, Bertini, Miccichè e De Seta, e si fanno opaca lontananza i loro Radiografia della miseria, Nuddu pensa a nuautri, La grande sete, Sulfarara, Un giorno in Barbagia, Tre disamistade, A Orgosolo la terra ha tremato. Tanto per citare alcuni titoli. Sicilia e Sardegna diventano, nella produzione industriale, il nodo e lo specchio di un'irrealtà che dilaga per tutta la penisola”*<sup>83</sup>.

L'irrealtà è evidente nella maggior parte dei documentari girati in Sardegna a scopi turistici, dove diventa chiara la discrepanza tra immagine e realtà. Se nei documentari di propaganda abbiamo visto un'isola prettamente moderna, nei documentari turistici vediamo una terra prevalentemente arretrata e ferma nel tempo. La modernità sembra qualcosa da riservare e offrire solo al turista che può arrivare nell'Isola

---

<sup>83</sup> In Bernagozzi Giampaolo, *Il cinema corto*, op. cit., pp. 161-162

“meravigliosa” tramite i nuovi aerei della LAI (Linee Aeree Italiane) o le navi “veloci” della Tirrenia che atterrano o attraccano nei moderni porti e aeroporti costruiti dalla Regione. Il turista può soggiornare nelle accoglienti strutture alberghiere costruite dall’Esit e percorrere i suoi itinerari a bordo dei comodi pullman dell’ARST (Azienda Regionale Sarda Trasporti) che viaggiano sulle strade stabilizzate realizzate dall’Etfas. Nell’Isola “meravigliosa” si possono osservare i paesaggi incontaminati e i sardi, popolo di cavalieri “abilissimi”, che sfilano in costume e vivono nei Nuraghi o nelle *Domus de Janas*. Se il turista si addentra nelle zone interne può osservare i “primitivi” sardi mentre producono il formaggio e il pane come si faceva durante l’epoca Nuragica o nei tempi di Omero. Il sardo vive in una sorta di paradiso terrestre dove la gente è sempre in festa e spesso si organizzano dei grandi banchetti con il pane *carasau* (c.d. carta da musica), il formaggio pecorino, il vino *cannonau* e gli immancabili arrostiti dorati di maialetti, agnelli, muggini e anguille. Sembra che in Sardegna non esista miseria e le persone non abbiano nessun tipo di problema ed attendano felici l’arrivo del turista.

Questo tipo di rappresentazione che tende a mitizzare la storia (nel caso isolano quella Nuragica) ed esaltare il lato esotico dei luoghi è presente nella maggior parte dei documentari italiani del dopoguerra, in proposito Giampaolo Bernagozzi scrive: *“Sulle tracce di un estetismo ridicolo e infantile si imposta la maggior parte dei documentari italiani. Esso si esercita su regioni o luoghi ‘incantevoli’, sparsi per la Penisola. Se parla il contadino pugliese o sardo, non s’accorge di alcuno dei loro problemi attuali, ma crea un clima ‘mitologico’ per cantare ‘gli antichi gesti che si ripetono da millenni’, con una monotonia non turbata né dalle zanzare né dalla pellagra. Gli autori di simili opere sono vittime di una cultura classica di seconda mano (anche se i commenti sono spesso affidati a letterati illustri) la quale, avendo postulato che l’arte è una conquista di universalismo e d’eternità, crede appunto di ‘fare dell’arte’ parlando di concetti incorruttibili come il Tempo, lo Spazio, la Vita, la Morte. Evidentemente si tratta di un falso universalismo, capace soltanto*

*di determinare immagini astratte e cartolinesche con molti ruderi, tramonti, cieli nuvolosi, antichi gesti, mari e montagne dove, com'è ovvio, si 'respira l'Eterno'.*<sup>84</sup>

Nella maggior parte dei documentari turistici girati in Sardegna negli anni Cinquanta accade quanto è stato affermato da Giampaolo Bernagozzi, infatti, per rendere la regione incantevole viene riproposta la tematica, scomparsa durante il periodo fascista, legata alla letteratura dei viaggiatori di fine Ottocento e a quella di Grazia Deledda che colloca l'isola in una dimensione esotica e ferma nel tempo. Questo tipo di tematica s'innestava perfettamente con la "nuova" teoria sulla "costante resistenziale"<sup>85</sup> di Giovanni Lilliu, ma sostenuta anche da Emilio Lussu e da alcuni intellettuali della c.d. "cultura della rinascita", la quale ipotizzava che la cultura isolana avrebbe resistito, fin dall'epoca Nuragica, agli "attacchi" delle culture dei popoli che avevano colonizzato l'isola. I sardi si erano rifugiati nell'unica zona che i romani non erano riusciti a conquistare e perciò venne chiamata *Barbària* (oggi Barbagia) ovvero terra di gente di cui non si capisce la lingua<sup>86</sup>.

La teoria sulla "costante resistenziale" contribuì a dare, anche in ambito cinematografico, l'immagine di un'isola, in particolare nelle zone interne della Barbagia, incontaminata e ferma nel tempo. Infatti nei c.d. documentari turistici l'epoca Nuragica si presenta come un'epoca mitica e idillica, come ha scritto Bernagozzi, si "*crea un clima 'mitologico' per cantare 'gli antichi gesti che si ripetono da millenni'*"<sup>87</sup>. Nel caso isolano *gli antichi gesti si ripetono* fin dall'epoca Nuragica.

In questo clima mitologico che si avverte nei documentari turistici i problemi dei sardi non sono presi in considerazione, come afferma Salvatore Pinna: "*Tutto è magico, ancora incontaminato. La tradizione è sempre un valore; sfugge all'autore del documentario turistico il degrado imposto alle coste, la speculazione esosa; i paesi isolati e impervi*

---

<sup>84</sup> In Ibidem.

<sup>85</sup> Cfr. Lilliu Giovanni, op. cit., pp. 85-104

<sup>86</sup> Cfr., Casula Francesco Cesare, op. cit., pp. 42-55

<sup>87</sup> In Bernagozzi Giampaolo, *Il cinema corto*, op. cit. p. 161

*dell'interno richiamano brividi di mitiche avventure; il serio problema dello spopolamento e dell'isolamento non viene neppure preso in considerazione*"<sup>88</sup>. Questo aumenta ulteriormente la discrepanza tra realtà sarda e immagine, e sembra essere una costante in tutto il cinema documentario isolano degli anni Cinquanta, escluso quello a carattere etnografico, infatti anche nelle pellicole girate per la propaganda non vi è alcuna traccia dei problemi che riguardavano i sardi e che in quegli anni riempivano le pagine dei più importanti quotidiani regionali (v. cap. V.2).

Nei documentari di propaganda analizzati precedentemente è stata riscontrata una suddivisione tra un "prima", in cui si mostra il lato "arcaico" dell'Isola, e un "dopo" gli interventi della Regione in cui compare il lato "moderno". Naturalmente prevale il lato "moderno" dell'Isola perché si esaltano le "azioni" della Regione e dei suoi enti, perciò si cerca di mostrare raramente il lato "arcaico" e si afferma, attraverso le immagini e il commento, che sta per scomparire con l'attuazione del Piano di Rinascita. Mentre ciò non accade nei c.d. documentari turistici, infatti il lato "arcaico" ed "esotico" dell'isola permane anche quando vi sono gli interventi da parte della Regione, ad esempio con la costruzione delle strutture alberghiere dell'Esit. In questo modo si cerca di esaltare sia il lato "arcaico" ed "esotico" con la natura "incontaminata" e la mitizzazione dell'epoca Nuragica, che quello "moderno" con le nuove strutture realizzate dalla Regione per accogliere il turista o il visitatore.

Nel documentario di propaganda la "modernità" è considerata come qualcosa che trasforma il sia il paesaggio con le bonifiche dell'Etfas, che le strutture economico-sociali con la produzione industriale degli oggetti tradizionali, mentre nel c.d. documentario turistico la "modernità" non modifica né il paesaggio selvaggio e incontaminato, né le strutture economico-sociali, ma è presente solo nelle strutture d'accoglienza costruite "apposta" per il turista.

---

<sup>88</sup> In Pinna Salvatore, "Scorci di realtà. La produzione documentaristica", pubblicato in *Nuovo cinema in Sardegna*, op. cit., p. 80

Questa è l'immagine turistica che compare nei documentari, ma in realtà proprio negli anni Cinquanta il paesaggio isolano viene modificato radicalmente anche con la costruzione, su quelle coste "inviolate", degli alberghi dell'Esit (oggi verrebbero considerati dei veri e propri eco-mostri) visibili in tutte le pellicole ma presentati come qualcosa che rimane estraneo e non turba il paesaggio circostante. Le strutture moderne come gli alberghi, i porti, gli aeroporti, le navi, gli aerei, gli autobus e le strade, sono dedicate esclusivamente al turista e sembrano degli ambienti "protetti", nei quali il turista può soggiornare comodamente e stare al riparo dalla natura selvaggia e incontaminata dove vivono i "primitivi" sardi.

È chiaro, come sostiene Elisabetta Randaccio<sup>89</sup>, che negli anni Cinquanta in Sardegna anche attraverso il c.d. documentario turistico, in particolare in quelli prodotti dall'Esit, si cercava di porre le basi per costruire un immaginario turistico da esportare in continente, che negli anni Sessanta "esploderà" con la rappresentazione della "favola turistica" della Costa Smeralda con la natura "incontaminata" e le coste "inviolate" ma allo stesso tempo cementificate con la costruzione delle ville private e degli alberghi di lusso.

Questa ipotesi è sostenuta anche dal critico cinematografico Gianni Olla che in proposito scrive: *"Alla 'promozione del progresso' si sommano infatti, per tutti gli anni Cinquanta, una serie di tematiche, per così dire 'mitologiche'. [...] Un decennio più tardi le esigenze dei 'media', l'apparizione della tv, una minore incidenza della legge nazionale sulla protezione del cortometraggio, faranno emergere molte varianti interessanti, in primo luogo il 'boom' della Costa Smeralda e il problema del banditismo. Che, pur essendo tematiche apparentemente slegate, costituiscono tuttavia l'esempio più chiaro di una cronaca o di una attualità legata ad un 'immaginario' che comincia ad imporsi nel*

---

<sup>89</sup> Cfr., Randaccio Elisabetta, "L'identità negata: il cinema di ambiente sardo", pubblicato sulla rivista *Quaderni bolotanesi*, n°19, Edizioni Passato e Presente, Bolotana (Nu), 1998, p. 154

*presente e non solo nel mitico orizzonte dell'arcaicità*"<sup>90</sup>.

### **V.3.A Le pellicole prodotte dall'Ente**

#### **Sardo Industrie Turistiche (Esit)**

Per l'organizzazione e lo sviluppo dell'industria turistica sarda il 27 aprile del 1951 venne costituito l'Esit, durante gli anni Cinquanta ha esplicato la sua azione costruendo e favorendo la realizzazione di numerosi alberghi nelle città e nei centri minori, come nelle località marine di Alghero, La Maddalena, Santa Teresa, Sarròch, Santa Caterina e lungo la Costa Smeralda, ed anche in quelle montane di Ortobene, Tonara, Sorgono, San Leonardo e Tempio. Oltre alla realizzazione degli alberghi l'Esit mise in atto una vasta opera di propaganda sia con la pubblicazione di guide, libri e depliant turistici, che con la produzione di pellicole cinematografiche.

Della grande quantità di materiale cinematografico prodotto dall'Esit negli anni Cinquanta, purtroppo, sono rimasti intatti solo i documentari realizzati dal cineasta sardo Enrico Costa: *Vacanze in Sardegna* (1955), *Le isole sorelle* (1959) e *Oristano e la sua sagra* (1960). Ma per avere un'idea del materiale prodotto dall'Esit si possono elencare gli spezzoni di pellicola (non presenti nella filmografia) catalogati dalla Cineteca Sarda: *Bosa: Sardegna nuragica*, *Candelieri*, *Carnevale*, *Danze Seneghe e processione Ardauli*, *Poetto*, *San Costantino*, *Sant'Efisio*, *Spot Sardegna* (1951), *299 Sagra di Sant'Efisio*, *Cavalcata sarda*, *Redentore*, *Santa Caterina albergo*, *Settimana santa Iglesias* (1955), *Alghero* (1956), *Cavalcata*, *Redentore*, *Sant'Efisio* (1958), *Cologone: Cala Gonone*, *Costa Occidentale I*, *Costa Occidentale II*, *Costa Smeralda* (1960) e *Cavalcata* (1961).

L'Esit probabilmente ha indicato anche le direttive da seguire per la realizzazione dei documentari che forse sono divenuti un modello di riferimento per tutti, come ha sostenuto Salvatore Pinna:

---

<sup>90</sup> In Olla Gianni, "Per una storia del documentario in Sardegna", op. cit., p. 31

*“L’irrigidimento e l’autoreferenzialità del genere che ripete all’infinito se stesso può essere spiegata con le indicazioni normative della committenza. È verosimile che l’istituzione si ritenga depositaria oltre che di una linea di un prodotto, anche di un’estetica. Questo è probabilmente il caso dell’Esit che ha forse costituito un modello per tutti almeno finché è durata la sua egemonia come ente committente, cioè negli anni Sessanta-Settanta. Andrebbe indagato se nelle politiche di pubbliche relazioni l’Ente Turistico regionale, oltre alle strategie economiche (target differenziati, prodotto turistico diversificato e distribuito nell’arco dell’anno), abbia dettato direttamente delle corrispondenti linee di dialogo con l’utenza (in un certo senso un’estetica)”<sup>91</sup>.*

Purtroppo, come ha affermato Pinna, si dovrebbero effettuare delle serie ricerche negli archivi della Regione per scoprire quali siano state le linee e le direttive indicate dall’ente, per il momento mi limito ad analizzare due documentari realizzati da Enrico Costa.

*Vacanze in Sardegna*, realizzato da Enrico Costa nel 1955, comincia con illustrare, al potenziale turista, le varie possibilità di raggiungere l’isola con gli aerei LAI o con le navi traghetto che hanno risolto il problema dei trasporti col continente. Quindi una sosta a Cagliari e nella spiaggia del Poetto, per poi dirigersi verso gli interni degli alberghi dell’Esit a Sorgono, a Nuoro e a San Leonardo. Poi si passa all’albergo costruito nella località marina di Santa Caterina di Pittinurri e successivamente nello stagno di Santa Giusta per la caccia alle folaghe. Le ultime sequenze sono dedicate alle feste e le sagre isolate: i candelieri a Sassari e ad Alghero. Il documentario si chiude con le riprese aeree del volo di ritorno.

Anche in questo documentario si presenta una schema simile a quello descritto nelle pagine precedenti, infatti inizia con illustrare tutte le strutture moderne costruite dalla Regione per accogliere i turisti e successivamente si passa alle sagre e le feste paesane dove i sardi sfilano

---

<sup>91</sup> In Pinna Salvatore, op. cit., p. 83

in costume come facevano un tempo. In quest'ultima parte notiamo, come nella maggior parte dei documentari turistici, un'isola ferma nel tempo, sembra che i sardi non siano coinvolti nell'opera di ammodernamento attuata dalla Regione e i suoi enti. In proposito Elisabetta Randaccio ha scritto: “*Guardando con una certa curiosità a titoli come ‘Aspetti della pesca nei mari della Sardegna’ (di Gaetano Petrosemolo, 1954), ‘Vacanze in Sardegna’ (di Enrico Costa, 1955) e altri notiamo un mondo fermo e astorico*”<sup>92</sup>. Insomma si tratta di una pellicola simile alle altre realizzate, nello stesso periodo, per fini turistici.

*Le isole sorelle*, realizzato da Enrico Costa nel 1959 è dedicato alla Sardegna e alla Corsica, la maggior parte delle riprese sono state effettuate nei pressi delle Bocche di Bonifacio. Inizia col descrivere le similitudini geologiche, storiche e culturali tra le due isole mostrando (con scarsi movimenti di macchina) i loro paesaggi “incontaminati”. Nelle immagini successivamente si descrive la produzione del sughero in Gallura, poi si passa ad inquadrare (con numerosi dettagli) una casa di campagna tipica della zona per paragonarla alle abitazioni, caratteristiche del Campidano, costruite in mattoni di fango (*ladiri*). Le ultime sequenze sono dedicate alle feste e alle sagre: Sant’Efisio a Cagliari e i Candelieri a Sassari. Il documentario si chiude con la descrizione di un matrimonio in un paese del sassarese.

Questo documentario, pur essendo prodotto dall’Esit per fini turistici, presenta degli aspetti particolari. Infatti, a differenza delle altre pellicole, si tenta di analizzare le differenze architettoniche, economiche e culturali tra la zona della Gallura e quella del Campidano. In particolare si descrivono accuratamente le abitazioni caratteristiche delle due zone, spiegando la funzionalità di ogni singolo ambiente. Inoltre vengono riprese tutte le fasi del matrimonio. Si può dire che in questa pellicola Enrico Costa cerca di mantenere un approccio più etnografico, infatti si allontana notevolmente dallo schema seguito in *Vacanze in Sardegna* dove appariva un'isola astorica e ferma nel tempo.

---

<sup>92</sup> In Randaccio Elisabetta, op. cit., p. 155

### V.3.B Le pellicole dell'Assessorato al Turismo

Oltre ai documentari dell'Esit si devono analizzare anche due pellicole finanziate esclusivamente dall'Assessorato al Turismo, non prendo in considerazione quelle coprodotte con gli altri assessorati della Regione Autonoma della Sardegna perché non sono state realizzate per fini prettamente turistici.

Le pellicole interamente finanziate dall'Assessorato al Turismo sono state realizzate nel 1954 da Gaetano Petrosemolo: *La montagna del muflone* e *Aspetti della pesca nei mari della Sardegna*. Quest'ultimo documentario è ambientato in Gallura ed inizia col descrivere le ragioni storiche che hanno portato i sardi ad allontanarsi dalle coste, ma oggi con l'arrivo dei pescatori dalla Penisola, la pesca è diventata una delle principali fonti di guadagno dell'isola. Intanto scorrono le immagini delle coste galluresi dove si pratica la pesca a sciabica e quelle dei pescatori che sollevano le reti a bordo di piccole imbarcazioni. La sequenza successiva è stata realizzata con delle riprese subacquee ed è interamente dedicata alla pesca dell'aragosta praticata con le nasse. La pellicola si conclude con le immagini di un peschereccio dove, insieme ai sardi, sono presenti i pescatori provenienti da varie regioni italiane: calabresi, campani e siciliani.

*La montagna del muflone* è stato girato nella riserva creata dalla Federazione Italiana della caccia nell'isolotto di Figarolo a Golfo Aranci, dove rimangono trecento mufloni. Incomincia con le "splendide" immagini di Capo Figari e Cala Moresca che contribuiscono a rendere suggestivo il commento che descrive i paesaggi aspri e selvaggi dove gli alberi nascono sulle rocce. La pellicola si conclude con le immagini di un muflone che vive insieme ad un gregge di capre.

In entrambi i documentari realizzati da Gaetano Petrosemolo rappresentano un'isola dalla natura "intatta" e ricca di fauna selvatica. In *Aspetti della pesca nei mari della Sardegna* si esalta la pescosità dei mari

sardi mentre in *La montagna del muflone* si mette in risalto l'abbondanza di selvaggina che vive nei paesaggi aspri della riserva di mufloni. Apparentemente le pellicole non sono indirizzate ad un pubblico turistico-vacanziero, ma anche in questo caso, come avviene nella maggior parte dei c.d. documentari turistici, la Sardegna appare come un luogo "meraviglioso" dove gli uomini possono vivere con le abbondanti risorse offerte dalla natura "incontaminata".

### V.3.C Le pellicole dell'Incom

In Sardegna negli anni Cinquanta la Incom finanzia cinque pellicole, pur non essendo realizzate per fini turistici, alcune di esse (*Invito in Sardegna*, *Cavalcata sarda* e *Viaggio in Sardegna*) si possono considerare come una sorta di "cartoline turistiche" che permettono allo spettatore di "vivere" le suggestioni dell'isola "meravigliosa", come ha scritto Giampaolo Bernagozzi:

*"Succede per la serie Arcobaleno italico, dove la Incom mostra la solita pretesa di accompagnare lo spettatore in una veloce quanto superficiale cavalcata lungo le bellezze dell'Italia: in dieci minuti (ad esempio) da Brindisi al Colosseo. Per dare corpo a questa faciloneria si moltiplicano le invenzioni delle 'Serie': quella degli 'Incontri con la natura' e quella degli 'Itinerari d'Italia'"*<sup>93</sup>.

Anche nei documentari Incom dedicati alla Sardegna in dieci minuti si tenta di rappresentare in modo superficiale la "mitica" epoca nuragica, le tradizioni e i luoghi incantevoli dell'isola. La maggior parte dei documentari della Incom sono stati realizzati da Silvio Torchiani: *Invito in Sardegna* (1957), *Risveglio di un'isola* (1956), *Sardegna terra di contrasti* (1956) e *Cavalcata Sarda* (1957). Inoltre nel 1953 è stato realizzato da Ubaldo Magnaghi *Viaggio in Sardegna* per la serie *Arcobaleno italico*. Quest'ultimo documentario è stato finanziato anche dall'Ente Nazionale Industrie Turistiche ed è dedicato alle "bellezze"

---

<sup>93</sup> In Bernagozzi Giampaolo, *Il cinema corto*, op. cit., p. 162

naturalistiche, culturali e folcloriche della Sardegna. Incomincia con le suggestive vedute panoramiche di un'alba in terra sarda, i pescatori con le loro imbarcazioni, la vegetazione dell'isola caratterizzata dalle piante di cactus e di fichi d'india con i loro frutti, pastori e un gregge di pecore. Dalla natura "incontaminata" si passa alla "mitizzazione" dell'epoca Nuragica con le immagini delle rovine dell'antica civiltà sarda e dei nuraghi considerati come le abitazioni tipiche dell'isola. Panoramica del comune di Bosa dove abili donne lavorano al merletto (particolari del merletto e primo piano di una donna che indossa il tipico costume locale). Poi si passa alle feste religiose: quella del Redentore a Nuoro e Sant'Ignazio a Laconi. La vendemmia nelle campagne del Campidano con le donne che tagliano l'uva in costume. Le vedute della città di Cagliari: il castello, l'architettura pisana, le rovine di Nora e l'aeroporto da dove decolla un aereo. Dall'aeroporto di Cagliari si atterra a quello di Alghero, nelle coste algheresi i pescatori raccolgono il corallo dalle reti e pescano le aragoste. Lo sbarco dei passeggeri al porto di Olbia e poi una veduta panoramica dall'alto di Sassari. La pellicola si chiude con la sfilata in costume a Sassari dove si organizzano dei grandi banchetti di carne arrosto.

Il documentario è un vero e proprio "assemblaggio" di immagini accompagnate da un commento didascalico che descrive la Sardegna come un'isola meravigliosa. Anche in questo caso si tratta di una sorta di "cartolina turista" dell'isola e come accade spesso nei c.d. documentari turistici si mitizza l'epoca Nuragica e si esalta la natura "incontaminata". Le persone sono rigorosamente vestite in costume, non solo durante le sfilate folcloristiche e i riti religiosi ma anche quando svolgono i lavori quotidiani. Inoltre si dà molta importanza ai porti e agli aeroporti, probabilmente per indicare al potenziale visitatore i modi per raggiungere l'isola.

*Invito in Sardegna* inizia col descrivere le vie di comunicazione che consentono al turista di raggiungere l'isola, mentre scorrono le immagini di un aereo della LAI in partenza da Fiumicino e di una nave della

Tirrenia. Nella sequenza successiva si descrive la “mitica” epoca Nuragica e si mostrano i nuraghi e i bronzetti. Poi si passa alle chiese cristiane dell’isola: San Gavino, Porto Torres, Santa Giusta e la nota Saccargia. I quadri di Filippo Figari e la parte folclorica con la Cavalcata sarda a Sassari e il carnevale dei Mamuthones a Mammojada. Il mare “incontaminato” consente, anche ai pescatori inesperti, di catturare grandi quantità di pesce, la Sardegna con i suoi millequattrocento chilometri di coste è il luogo ideale per trascorrere le vacanze. Poi si passa alle strutture costruite dalla Regione per accogliere i turisti: le strade dell’Etfas e gli alberghi dell’Esit. Le sequenze successive mostrano i lavori dell’artigianato sardo: la fabbricazione dei tappeti, la produzione della ceramica e la realizzazione delle statue in legno. La pellicola si conclude con le riprese del volo di ritorno.

Nella parte iniziale del documentario si descrive un’isola “incantevole” considerata “*il luogo ideale per trascorrere le vacanze*”, mentre nella parte finale si esaltano gli interventi attuati dalla Regione per accogliere i turisti. Anche in questo caso, come accade nei documentari dell’Esit, la modernità è riservata al turista, mentre il resto dell’isola è rappresentato come un luogo “arcaico” e “incontaminato” dove le persone praticano i riti e le feste come si faceva un tempo.

*Cavalcata Sarda* è interamente dedicato al cavallo sardo, robusto e adatto al lavoro e alla corsa. Nel campo di equitazione di Passo Corese il Tenente G. Carlo Gutierrez si allena con il suo cavallo. I cavalli mezzo sangue sardo vengono addestrati nel centro di Porto Conte presso Alghero e si possono ammirare nella Cavalcata di Sassari o nell’Ardia di Sedilo per la festa di San Costantino. In questo caso si esalta solo l’aspetto folclorico dell’isola con la spettacolarizzazione dell’Ardia e della Cavalcata Sarda.

*Risveglio di un’isola* inizia con la “solita” descrizione della “mitica” epoca Nuragica e con i paesaggi “incontaminati” dove pascolano le greggi. Le capanne di paglia dei pescatori indicano, con la loro fisionomia, l’immutabilità della natura quasi fuori dalla storia. Le

sequenze successive mostrano il lato moderno dell'isola: le miniere di Carbonia, la diga del Flumendosa, la centrale elettrica di Porto Vesme, lo zuccherificio di Oristano, la città di Cagliari e gli alberghi dell'Esit a Nuoro e ad Alghero. La pellicola finisce con le immagini della Cavalcata di Sassari.

In questo documentario Silvio Torchiani evidenzia il passaggio dall'arretratezza alla modernità dell'isola. Infatti la pellicola può essere suddivisa in due parti: la prima che descrive il passato esaltando l'epoca Nuragica e gli "antichi" mestieri, la seconda dedicata al "risveglio" dell'isola fatto di macchine moderne e industrie. In questo caso Torchiani, come succede nei documentari di propaganda, mostra prima il lato "antico" e poi quello "moderno" che pare eliminare l'arretratezza dell'isola mentre nel singolare *Sardegna terra di contrasti* i due aspetti sono presenti contemporaneamente.

*Sardegna terra di contrasti* inizia col descrivere la storia dell'isola mostrando i nuraghi e la città fenicia di Nora situata nei pressi di Cagliari. Nelle sequenze successive si evidenzia il contrasto tra l'antico e il moderno accostando l'immagine di un aereo con quella di un nuraghe e quella di un'auto con un cavallo. A questo punto si descrivono i mestieri "caratteristici": la fabbricazione dei tappeti, la costruzione delle case con i mattoni di fango, la panificazione, la pesca ed infine la produzione del formaggio che viene eseguita "come ai tempi di Omero". Nella sequenza seguente appare un pastore che si avvicina ad una diga moderna, questo permette di evidenziare sia il passaggio dall'antico al moderno che il contrasto tra i due aspetti. Infatti nella seconda parte si mostrano solo le immagini che riguardano la modernità: le saline di Santa Gilla, le miniere di Carbonia e la città di Cagliari. Il documentario si conclude con le immagini di un traghetto che parte dal porto di Cagliari.

Anche in questo caso possiamo distinguere un "prima" e un "dopo" l'arrivo della modernità, ma il documentario è molto singolare perché il regista tenta di sottolineare il contrasto tra il vecchio e il nuovo. Il fatto è abbastanza rilevante dal momento che nella maggior parte dei

documentari non si riscontra questo tentativo. Torchiani pur rappresentando, soprattutto nella parte iniziale, un'isola esotica e ferma nel tempo ci mostra come l'antico e il moderno possono essere presenti contemporaneamente. Nei c.d. documentari turistici la modernità è considerata come qualcosa da riservare al turista mentre in *Sardegna terra di contrasti* l'arrivo della modernità interessa tutta l'isola e a differenza delle pellicole di propaganda non cancella ma si mescola con il lato "arcaico" ed "esotico".

### V.3.D La Walt Disney sbarca in Sardegna

Uno degli eventi più importanti per il cinema documentario isolano è sicuramente l'arrivo, nel 1955, di una troupe cinematografica della Walt Disney, che scelse la Sardegna per girare un documentario da inserire nella serie *Popoli e paesi*. La casa di produzione americana voleva realizzare un documentario con seri intenti etnografici ed affidò il progetto ad una troupe italiana, specializzata in film scientifici, che impiegò quasi un anno di tempo per effettuare le riprese nell'Isola e ricavarne una pellicola di trenta minuti.

Nel 1956 venne ultimato il documentario *Sardinia*, con la regia di Ben Sharpsteen, la fotografia di Amleto Fattori, il testo di Francis Cockrell, Winston Hibler, Ted Sears, e la musica di Oliver Wallace. La pellicola circolò anche nelle sale italiane col titolo *Gente di Sardegna*.

Il documentario suscitò una serie di critiche "negative", soprattutto da parte degli intellettuali isolani che si aspettavano di vedere sullo schermo una Sardegna "diversa dal solito", dal momento che la Walt Disney aveva dato l'impressione di voler realizzare un "film scientifico". Nel 1957 Alberto Caldana, autore del documentario *Sardegna viva* (1957), sulle pagine di *Bianco e Nero* scriveva:

*"Effettivamente il concetto di Walt Disney – [...] per la lavorazione di Gente di Sardegna – era questo: fare un film che piacesse in tutto il mondo, che si adeguasse ad ogni mentalità, che non urtasse la*

suscettibilità di alcuno. Concetto che in fondo equivale ad un'affermazione di superficialità e di scarso impegno umano e artistico. Ma le feste non erano naturalmente la sola occasione per 'girare'. Allora, negli altri momenti e per le riprese delle attività quotidiane, gli operatori invitavano la gente a indossare ugualmente i costumi dei rari giorni di festa: in generale il compenso per il 'disturbo' sarebbe stato una fotografia a chi la richiedeva alla 'troupe'. [...] Si è dato il caso che dagli Stati Uniti arrivasse talora il divieto di insistere su certi temi, come per esempio quello religioso, o di eseguire riprese di episodi che potevano urtare la suscettibilità di qualcuno: uno dei pezzi di maggiore effetto, la caccia al muflone, sarebbe stato per questo scartato dal montaggio definitivo. E la stessa sorte quasi toccava alla sequenza della mattanza dei tonni. [...] Il risultato, già si è detto, è deludente. Mentre il commento risolve tutti i problemi, ad esempio, degli agricoltori dell'isola, con l'affermare che essi sono 'indipendenti e autosufficienti, riuscendo sempre a cavarsela con quel che la terra produce', li si vede raccogliere frumento e castagne in costume, mungere e rasare le pecore in costume, né manca il 'bicchiere di buon vino'. Le donne, naturalmente, lavano i panni in costume, tessono, ricamano e preparano l'orbace in costume. C'è un matrimonio, un funerale rustico con le 'geremiadi' delle vecchie vestite di nero; ci sono i nuraghi, le launeddas, il trenino, la caccia, la pesca, il trattamento di varie malattie, e soprattutto le feste. Una festa dietro l'altra (tecnicamente alcune sono ben fotografate e montate con cura), così che alla fine gli spettatori si chiedono se davvero non sia il caso di trasferirsi armi e bagagli in quella terra benedetta e felice"<sup>94</sup>.

Secondo Alberto Caldana la Sardegna veniva rappresentata un'isola "meravigliosa" dove le persone sono sempre in festa ed in ogni momento indossano il costume. Una Sardegna "irreale" che non era gradita neanche dalla maggioranza degli intellettuali isolani, infatti anche sulle riviste sarde le polemiche non si fecero attendere, Giovanni Campus nelle pagine

---

<sup>94</sup> In Caldana Alberto, "Il documentario. Un'occasione mancata: Walt Disney e la Sardegna", pubblicato sulla rivista *Bianco e Nero*, n° 4, 1957, pp. 90-92

di *Ichnusa* affermava:

*“Se per la Sardegna, e passando nel campo del documentario – dimenticando l’incosciente e l’offensivo ‘divertimento’ di Disney in ‘Gente di Sardegna’ – si può fare invece un più lusinghiero consuntivo, il merito è soprattutto d’un sardo, Fiorenzo Serra”*<sup>95</sup>.

In quegli anni le polemiche sui film non erano una novità per la Sardegna, infatti pochi anni prima vi erano state delle forti critiche contro il film *Faddija* realizzato da Roberto Bianchi Montero nel 1949<sup>96</sup>. Ma se le polemiche sul film di Roberto Montero si erano concluse negli anni Cinquanta, pare alquanto singolare notare che i giudizi “negativi” sul documentario della Disney siano stati riproposti da Gianni Olla nel 1988:

*“Il documentario girato da Amleto Fattori [sic!] per la Walt Disney (Gente di Sardegna) che fece scalpore negli anni Cinquanta. Il suo spazio è in un universo indifferenziato e astorico: nell’immobilità del paese ‘per il quale si paventa la perdita dell’identità arcaica a contatto con il progresso sempre più penetrante’, nei gesti minuziosi degli artigiani che ‘cesellano il legno’, che ‘plasmano la creta’, che ‘forgiano il ferro’, nei pastori che vivono in un mondo arcaico, nelle donne che a casa custodiscono il focolare domestico e fanno ‘il pane dei pastori’, tessono tappeti adoprandosi a creare ‘arte di ogni giorno’. Lo spazio sociale è riservato alle grandi opere pubbliche, dove l’uomo diventa folla indifferenziata e senza volto che, però, ormai non fatica più perché le ‘grandi macchine moderne l’hanno completamente sostituito nei lavori pesanti’. Squarci nel personale si aprono con gustose scene, ben oltre il kitsch: la famiglia XY – in rigoroso costume sardo e traccas da festa di Sant’Efisio – si reca a prendere possesso della casa assegnata dall’ente Z. Un esempio limite (consueto però nelle centinaia di documentari) che dimostra lo spazio dell’irrealtà assegnato alle immagini sulla*

---

<sup>95</sup> In Campus Giovanni, “*Note su Fiorenzo Serra*” pubblicato su *Ichnusa* n°22, anno VI fasc. I, edizioni Gallizzi, Sassari, 1958, p. 52

<sup>96</sup> Cfr. Brigaglia Manlio, “*Faddija, la legge della vendetta*”, pubblicato su *Ichnusa*, n°3 anno II, fasc. 2, edizioni Gallizzi, Sassari, 1950, p. 66 vedi anche Olla Gianni, “*Per una storia del documentario in Sardegna*”, op. cit., p.29

*Sardegna*”<sup>97</sup>.

La maggior parte delle polemiche non vertono sulle qualità artistiche e tecnico-cinematografiche della pellicola, ma sul fatto che *Gente di Sardegna*, come la gran parte dei c.d. documentari turistici, rappresenta un'isola “non veritiera” dove l'immagine del sardo viene notevolmente stereotipata. Probabilmente chi polemizzava sul documentario della Disney pretendeva che la rappresentazione cinematografica si dovesse ridurre a una riproduzione meccanica della realtà, ma naturalmente, come ha affermato Gianni Olla<sup>98</sup>, anche nel documentario sardo esiste un immaginario, benché poco noto, forse più forte del cinema di finzione. Infatti, sono anche gli stereotipi provenienti da un immaginario di natura letteraria e cinematografica che ci permettono di ottenere delle informazioni storiche, sociali e culturali sulla Sardegna degli anni Cinquanta. Per capire quanto siano importanti gli stereotipi presenti nelle pellicole cinematografiche, ma in generale in tutto il materiale audiovisivo, sono utili le parole di Paolo Chiozzi che sull'argomento ha scritto:

*“Tuttavia, è necessario sottolinearlo, sono proprio quegli stereotipi che interessano l'antropologo, dal momento che essi sono dei rilevatori del modo in cui, in un determinato periodo storico, in una determinata situazione sociale, politica e culturale, l'autore del film ma anche – è lecito presumerlo- il destinatario di esso, il pubblico, percepiscono e si rappresentano il mondo contadino. Escludere un film o persino uno ‘spot’ pubblicitario del Mulino Bianco dall'insieme del materiale antropologicamente significativo solo perché rappresentano delle situazioni non-reali, esasperatamente stereotipe, sarebbe senza dubbio un errore, rivelerebbe da parte dell'antropologo una arbitraria selettività nella scelta dei suoi ‘dati’ in funzione della sua visione del mondo, e perciò stesso si porrebbe ‘al di fuori’ dell'antropologia”*<sup>99</sup>.

Anche nel caso di *Gente di Sardegna* si rappresentano delle

---

<sup>97</sup> In Olla Gianni, “*La Sardegna nel cinema documentario*”, op. cit., p.172

<sup>98</sup> Cfr. Olla Gianni, “*Per una storia del documentario in Sardegna*”, op. cit., p. 29

<sup>99</sup> In Chiozzi Paolo, *Manuale di antropologia visuale*, Edizioni Unicopli, Milano, 1993, p. 171

situazioni non-reali, ad esempio i sardi che svolgono le attività quotidiane in costume, ma non per questo deve essere escluso dall'analisi. Anzi, probabilmente è uno dei documentari più importanti, tra quelli realizzati in Sardegna negli anni Cinquanta, dal momento che è l'unico destinato ad un pubblico americano ed è uno dei pochi in cui si presta, soprattutto attraverso le immagini, particolare attenzione ad alcuni aspetti della "cultura isolana". Alcuni anni fa, infatti, anche il critico cinematografico Gianni Olla ha ritrattato quanto aveva affermato nel 1988, e nel 1995 scrive:

*“La distanza temporale rende possibili molti di questi recuperi ‘socio-antropologici’, anche i più impensati. Agli inizi degli anni Cinquanta, quando Walt Disney decise di inserire la Sardegna nella serie ‘Popoli e paesi’ nessuno avrebbe potuto pensare ad un serio intento etnografico da parte della casa di produzione americana specializzata in ‘cartoons’. [...] Nonostante le critiche ‘negative’ che il film ebbe da parte di tanti intellettuali isolani, oggi quel documentario, spettacolarizzato e trionfante, coloratissimo e persino drammatico in alcune sequenze, contiene una serie di sequenze straordinarie: la tonnara di Stintino, la preparazione dell’orbace a Desulo, la descrizione di alcuni riti di esorcismo, la preparazione dei dolci tradizionali, l’Ardia di Sedilo spettacolarizzata come in un film western. Il contesto cinematografico è forse discutibile – anche qui i modi di produzione determinano le forme – la lettura generale della Sardegna di tipo prevalentemente esotico (come in quasi tutti gli altri film a soggetto o documentari) ma la forza delle descrizioni travolge ogni dubbio quando si tratta di stabilire se quelle immagini ci raccontano ancora qualcosa, se siano o meno una testimonianza storica e culturale del nostro passato non molto lontano. Di Disney non ce ne sono stati molti in Sardegna e oggi si può tranquillamente dissentire con quanti polemizzarono con il film, negli anni Cinquanta”<sup>100</sup>.*

La distanza temporale consente il “recupero” del documentario

---

<sup>100</sup> In Olla Gianni, “Per una storia del documentario in Sardegna”, op. cit., pp. 32 e 33

*Sardinia*<sup>101</sup>, infatti, pur rappresentando il lato esotico e spettacolarizzato dell'isola, vi è una particolare attenzione per alcuni aspetti caratteristici che riguardano la "cultura sarda". La pellicola inizia con una cartina geografica animata della Sardegna mentre il commento descrive la geografia e la storia dell'isola. La sequenza successiva (con una panoramica verticale e obliqua dall'alto verso il basso) mostra un nuraghe "non toccato dal modo di vivere moderno" e poi un treno "E' vero che un tocco di modernità è stato introdotto nel 1889. Questo semplice treno è in grado di soddisfare le semplici esigenze della popolazione locale. Benché sia appena più veloce di un cinghiale e ci sia qualche problema, il treno serve comunque allo scopo". A questo punto si passa ad inquadrare dei mufloni mentre nel commento si afferma "queste pecore selvatiche sono gli abitanti originari dell'isola. Essi sono gli antenati di queste pecore" intanto scorre l'immagine di un gregge di pecore.

In questa parte, dall'inquadratura del nuraghe a quella della pecora, si rappresenta il lato arcaico ed esotico e si tenta di ridicolizzare, in tono scherzoso, l'arretratezza della Sardegna. L'unica cosa moderna presente nell'isola è un il treno introdotto nel 1889, ciò non è veritiero dal momento che, come è stato osservato nelle pellicole di propaganda, proprio negli anni in cui è stato realizzato il documentario della Disney si stava attuando il Piano di Rinascita ed erano già state realizzate importanti opere pubbliche: le bonifiche e le strade stabilizzate dell'Etfas, la diga del Flumendosa e gli alberghi dell'Esit. Nelle prossime sequenze, anche se le persone indossano sempre il costume, si cerca di documentare gli aspetti "caratteristici": la pesca del tonno, i riti, le feste e tutte le fasi di lavorazione del formaggio, dell'orbace e del pane.

Nella sequenza successiva si mostra la mungitura delle pecore e la preparazione del formaggio, con numerosi dettagli sugli attrezzi utilizzati e sui gesti eseguiti dal pastore. Dalla produzione del formaggio si passa alla lavorazione dell'orbace, mostrando tutte le fasi: dalla tosatura al

---

<sup>101</sup> Analizzo la versione americana con il commento in lingua inglese, *Sardinia*, Usa: Walt Disney, 1956, 16mm, color, (29 minuti, 331 metri), disponibile presso la Cineteca Sarda di Cagliari.

tessuto finito. Dopo le immagini della tosatura di una pecora, seguono quelle del paese di Desulo dove le donne in costume eseguono la filatura ed infine intrecciano i fili di lana su un vecchio telaio. A questo punto vengono descritte le fasi della panificazione, dalla produzione della farina al pane sfornato. Si inizia a descrivere la mola che funziona con la forza motrice dell'asino, poi le donne prendono la farina e preparano l'impasto per il pane *carasau* (c.d. carta da musica) che successivamente verrà informato. Nella sequenza successiva vi sono numerosi dettagli sugli attrezzi utilizzati (forbici e coltelli), per la decorazione del pane che viene realizzato solo per le occasioni speciali come le feste, le sagre e i matrimoni.

Anche se le persone indossano il costume ci cerca di spiegare dettagliatamente, attraverso le immagini e il commento, tutte le fasi di lavorazione del pane del formaggio e dell'orbace. Questo è abbastanza raro e si può riscontrare solo nei documentari realizzati con intenti etnografici, mi riferisco in particolare alla pellicola *Desulo* (1957) realizzata pochi anni dopo da Fiorenzo Serra nello stesso paese ripreso dalla troupe della Disney. Infatti anche nel documentario del cineasta sardo sono state accuratamente riprese tutte le fasi di lavorazione dell'orbace.

Le immagini successive sono dedicate agli aspetti esoterici e religiosi dell'isola. Si incomincia col descrivere un matrimonio poi un funerale dove le donne che piangono il morto sono delle professioniste chiamate dai parenti del defunto per eseguire i canti tradizionali (*s'attitidu*). Le sequenze successive riguardano due rituali esoterici praticati per curare alcune malattie. Nel primo un uomo anziano affila un coltello sul viso di un bambino mentre nel secondo rituale, eseguito per curare il malocchio, una anziana donna versa dell'olio su un piatto.

In questa parte dedicata agli aspetti esoterici e religiosi, a differenza della precedente, si presta poca attenzione per gli oggetti utilizzati e i gesti praticati nei rituali. Tuttavia le sequenze che riguardano i rituali esoterici sono alquanto significative dal momento che non compaiono in

nessun altro documentario realizzato in Sardegna negli anni Cinquanta, (mi riferisco a quelli custoditi nella Cineteca Sarda che sono citati nella filmografia).

Dopo la parte dedicata ai rituali si passa alla festa dell'Ardia celebrata intorno al santuario di Costantino nei pressi del paese di Sedilo. In questa sequenza l'Ardia viene spettacolarizzata come in un film western e i cavalieri sembrano dei cowboy, inoltre vi è poca cura nella descrizione della festa, infatti scorrettamente si afferma che *“i cavalieri girano intorno alla chiesa per infilare l'asta nella stella”*. Probabilmente quest'imprecisione scaturisce dalla confusione della festa dell'Ardia con quella della Sartiglia di Oristano dove i cavalieri infilano l'asta nella stella. Mentre nell'Ardia di Sedilo i cavalieri “rappresentano” una battaglia (forse quella tra le truppe del “cristiano” Costantino e quelle di Massenzio, che si svolse al Ponte Milivio), partendo da una collina si dirigono verso il santuario e compiono sette giri intorno ad esso per omaggiare Costantino.

Le ultime sequenze sono dedicate alla pesca del tonno praticata nei pressi della costa di Stintino. I pescatori trascinano le imbarcazioni in mare e quando si trovano al largo della costa, sotto gli ordini di un capo, iniziano a far cadere le reti fino a compiere un cerchio per congiungersi con l'altra barca. A questo punto il capo butta in mare una croce che segna la camera della morte dei tonni, ora tutti i pescatori si radunano per la mattanza. Probabilmente queste sequenze conclusive, in particolare quella della mattanza, sono quelle che hanno un maggiore effetto visivo, vi è stata molta cura sia nella composizione dell'immagine che nel montaggio.

#### **V.4 Documentario storico-archeologico**

Nei documentari c.d. turistici è stato osservato che è presente una mitizzazione dell'epoca Nuragica per rendere più affascinante ed incantevole la terra sarda. Probabilmente ciò è dovuto anche al fatto che

in Sardegna negli anni Cinquanta vi era un grande interesse per l'epoca Nuragica suscitato dalle scoperte dell'archeologo sardo Giovanni Lilliu. Infatti tra il 1951 e il 1955 l'archeologo sardo, grazie al rinvenimento del complesso nuragico di Barumini, poté dimostrare la passata presenza di una società che stava ponendo le basi civili e probabilmente istituzionali per la propria trasformazione verso una struttura più complessa, ossia una organizzazione di tipo urbano. Il complesso nuragico di Barumini è costituito da una torre centrale e quattro minori, intorno ad esse vi sono una sessantina di capanne a base circolare. Gli scavi archeologici offrivano, per la prima volta, lo spettacolo di una *Civiltà Nuragica* colta in tutta la sua complessità storica con una sala di adunanze di carattere consigliere federale, un castello-fortilizio, le case, i bronzetti votivi, i forni, le macine e le stoviglie. La scoperta di Barumini ebbe una grande risonanza e stimolò l'interesse a livello internazionale dei paleontologi e degli archeologi per i risultati degli scavi, che aprivano nuovi orizzonti allo studio del mondo mediterraneo tra l'XI ed il V secolo a.C. Inoltre Giovanni Lilliu, dopo la scoperta di Barumini, formula la teoria sulla "costante resistenziale", una sorta di conflitto "resistenziale" tra le popolazioni locali e i conquistatori<sup>102</sup>.

L'interesse suscitato dalle scoperte e dalle teorie sulla *Civiltà Nuragica* si può riscontrare anche in ambito cinematografico, infatti, oltre alle numerose sequenze sulla "mitica" epoca nuragica che di solito compaiono nella parte iniziale dei c.d. documentari turistici, sono state realizzate tre pellicole interamente dedicate all'archeologia in Sardegna. Le pellicole sono: *Nora, città sommersa*, *Preistoria sarda* girate nel 1950 da Giovanni D'Eramo (pseudonimo di Roberto Bianchi Montero) e *Civiltà Nuragica* diretta nel 1957 da Remo Branca.

*Nora, città sommersa*, prodotto dall'Istituto Luce e diretto da Giovanni D'Eramo nel 1950, si apre con le immagini dei pescatori che sistemano le reti sulle barche e raccontano di una fantastica città sommersa, poi vengono riprese le rovine di un teatro e di un acquedotto

---

<sup>102</sup> Cfr., Lilliu Giovanni, op. cit., pp. 55-64

della città di Nora. I pescatori si dirigono a largo della costa e intanto un sub si prepara per l'immersione, a questo punto iniziano le splendide riprese subacquee di Giovanni Roccardi<sup>103</sup>. Il sub si muove tra i resti della città sommersa, raccoglie degli utensili e delle anfore, dopo aver riempito un recipiente risale in superficie.

*Preistoria sarda*, girato nel 1950 da Giovanni D'Eramo e prodotto dalla Cineteca Scolastica Italiana in collaborazione con l'Istituto Luce, fa parte di una serie di cortometraggi sulla Sardegna con intenti didattici. Inizia con le immagini delle rocce presenti sulla costa, intanto nel commento si descrive la storia dell'isola. Poi si passa ad inquadrare le *Domus de Janas*, la roccia dell'elefante a Castelsardo, i Menhir, le tombe dei Giganti e il pozzo del complesso nuragico di Santa Cristina di Paulilatino. Nelle sequenze successive sono visibili il nuraghe di Sant'Antine, i bronzetti nuragici e la divinità del *Sardus Pater*. La pellicola si chiude con una panoramica sulla campagna sarda.

*La Civiltà Nuragica*, prodotto dall'Istituto Luce con la collaborazione della sezione didattica e scientifica dell'Incom, è stato girato nel 1957 dal regista sardo Remo Branca<sup>104</sup>. Nel documentario si cerca di spiegare, attraverso disegni, cartine e plastici, la funzione dei nuraghi, costruzioni di una civiltà che non ha lasciato testimonianza scritta. La pellicola inizia con le riprese delle rocce, dei massi e delle pianure alluvionate dell'isola, intanto nel commento si descrive la storia nuragica della Sardegna. In seguito appaiono le immagini delle stampe e delle ricostruzioni delle capanne a base circolare, poi una cartina geografica con la localizzazione dei nuraghi. Nelle sequenze successive si mostra un plastico e la sezione del modello di un nuraghe. Il

---

<sup>103</sup> Sulle riprese subacquee di Giovanni Roccardi vedi l'articolo su *Cinema* n°75, 1951, p. 309 oggi pubblicato in Bernagozzi Giampaolo, *Il cinema allo specchio*, op. cit., p. 177

<sup>104</sup> Remo Branca (1897-1988) è considerato uno dei più importanti pittori, scultori e incisori del Novecento in Sardegna. Nel 1962 gira *Itinerari deleddiani*, inoltre ha scritto numerosi articoli e libri anche sul cinema: *Il tuo cinema*, SEI, Torino, 1941; *Polemiche sul cinema*, Istituto di Propaganda Libreria, Bergamo, 1943; *Il problema del cinema didattico*, Scuola italiana moderna, Brescia 1946; *Questioni del cinema*, Biblioteca Nuovo Cinema, Roma, 1952; *La scuola e il film: criteri e limiti della cinedidattica*, Istituto Padano di Arti Grafiche, Rovigo, 1952; *Sussidi audiovisivi in Italia*, SEI, Torino, 1952; *Quando e dove è nato il cinema e chi ne fu l'inventore*, Soc. ABETE, Roma, 1957; *Comunicazioni di massa e Chiesa cattolica*, STAI, Roma, 1965.

documentario si conclude con le riprese aeree di una località archeologica e con le immagini degli scavi archeologici di Barumini.

Il documentario di Remo Branca riesce, a mio avviso, a raggiungere l'intento didattico preposto in quando si cerca di spiegare in modo dettagliato la storia nuragica dell'isola prestando particolare attenzione per le costruzioni nuragiche, mentre in *Preistoria sarda* di Giovanni D'Eramo, pur essendo stato prodotto dalla Cineteca Scolastica Italiana, l'epoca Nuragica viene descritta in modo abbastanza superficiale e si dà maggiore importanza ai "suggestivi" paesaggi dell'isola.

## V.5 Documentario etnografico

È stato osservato che nei c.d. documentari turistici sono stati ripresi i riti e le feste folcloriche cercando di rappresentare un'isola meravigliosa e straordinaria. Anche nel documentario etnografico isolano, spesso, sono stati ripresi, senza criteri di scientificità, i riti e feste folcloriche, infatti come afferma Gianni Olla:

*“Spesso ovvio, senza criteri di scientificità, teso a contemplare feste e riti folcloristici senza studiarne la specificità, la storia, i cambiamenti. Un filo sottilissimo divide questo settore dal ‘sardo in vetrina’<sup>105</sup>.*

Inoltre, anche nel documentario etnografico isolano, spesso, si corre il rischio di mostrare qualcosa di straordinario e sopraquotidiano, come osserva Clara Gallini:

*“La nostra documentaristica etnografica avrebbe corso sempre più il rischio di andare alla ricerca del particolare eccezionale, pur presentandolo come dato generale e continuando spesso a interpretarlo secondo canoni che correvano sempre il rischio di essere populistici”<sup>106</sup>.*

Difatti i filmati riguardano, spesso, eventi o argomenti particolari

---

<sup>105</sup> In Olla Gianni *“La Sardegna nel cinema documentario”*, op. cit., 172. L'espressione 'sardo in vetrina' è usata per indicare il documentario turistico.

<sup>106</sup> In Gallini Clara, *“Sud e magia: Introduzione ai documentari sui temi delle ricerche di Ernesto De Martino”*, pubblicato negli Atti del Convegno Nazionale *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*, tenuto a Nuoro il 27-30 ottobre 1977 presso Istituto Regionale Superiore Etnografico, Tipolito Arti Grafiche AR. P. E. F., Nuoro, 1977, p. 35

come pellegrinaggi, feste religiose, cerimonie e riti magico-religiosi, feste patronali etc. Eventi o argomenti che, per la maggior parte, vistosamente si prestano ad essere “spettacolo”, mentre il lato scientifico – la c.d. “etnograficità”- viene posto in secondo piano.

Purtroppo, come ha sostenuto Fiorenzo Serra<sup>107</sup>, chi realizzava documentari con intenti etnografici in Sardegna, per ovvi motivi economici, doveva obbedire a quelle esigenze c.d. “spettacolari”, di generica divulgazione, che non sono certo i requisiti più idonei per giungere ad una attenta e precisa osservazione della realtà etnografica. Perciò i registi sardi usavano un linguaggio che mirasse all’“effetto” spettacolare, al risultato estetico della bella inquadratura e del bel racconto per immagini, dal momento che dovevano realizzare un prodotto destinato al circuito delle sale cinematografiche dal pubblico comune.

Il filmare etnografico in Sardegna fu in passato costituito da due tendenze opposte, che convivevano nella contraddizione: da una parte, il desiderio dei registi sardi di sentirsi inseriti e compatibili con l’esterno, dall’altra un irresistibile bisogno di comunicare al mondo la propria diversità, una esigenza di “smascherare” l’immagine della Sardegna irreali, astratta, esotica e ferma nel tempo, un’immagine nutrita troppo spesso da un’informazione generica, superficiale e deformata.

La Sardegna nell’immediato dopoguerra si era trovata in una condizione del tutto invidiabile rispetto alle altre regioni italiane. Il riconoscimento dell’autonomia amministrativa, unito alla fortunata circostanza di possedere indubbiamente uno dei più ricchi patrimoni di tradizioni popolari e di forme di vita autoctone, avrebbe potuto consentire lo svilupparsi di un ampio lavoro di documentazione cinematografica anche ad alto livello scientifico. Purtroppo, come ha sostenuto Fiorenzo Serra, vi era...

*“una sostanziale insensibilità alla questione di tale documentazione, da parte del mondo politico regionale, nulla o quasi*

---

<sup>107</sup> Cfr. Serra Fiorenzo, “La documentazione audiovisiva quale contributo alla ricerca etnografica in Sardegna: problemi di ieri, di oggi e di domani”, pubblicato nel libro a cura di Olla Gianni, *Fiorenzo Serra, regista*, op. cit., p. 157

*nulla nel campo delle attività promosse dall'iniziativa pubblica in Sardegna è stato fatto per ciò che riguarda questo settore*"<sup>108</sup>.

Infatti, tutta l'attività di documentazione etnografica che riguarda la Sardegna è stata realizzata grazie all'iniziativa e alla sporadica buona volontà di alcuni animosi registi e produttori privati. I cineasti sardi non si trovavano nelle condizioni di poter usufruire di una preparazione cinematografica vera e propria. Il loro cinema il più delle volte è un cinema fatto da autodidatti e auto-produttori appassionati che, spesso, dopo aver realizzato alcuni documentari sognavano l'approdo finale a Cinecittà. Probabilmente anche Fiorenzo Serra sognava l'approdo a Cinecittà, ma lui è sempre tornato in Sardegna ad effettuare le riprese dei suoi documentari, fino a trovarsi un ruolo anomalo, definitivamente lontano dal "cinema-spettacolo".

Tra il 1952 e il 1954, quando Fiorenzo Serra gira le pellicole per Etfas, affiora l'idea di documentare gli evidenti cambiamenti economici, sociali e culturali che avvenivano nell'isola, così decide di aprire assieme al fratello Elio, una casa di produzione indipendente: *Delta Film*. La casa di produzione dei fratelli Serra nasce con l'intento di realizzare una sorta di collana sulla Sardegna, in particolare sugli aspetti sociali, economici e culturali che mostrano già evidenti cambiamenti. La decisione di fondare questa casa di produzione venne presa anche per ovviare ad un grosso inconveniente, generalmente le case di produzione a cui si appoggiava il regista sardo, davano solo una settimana di tempo per girare ed un'altra per montare, tempi angusti che non garantivano il rispetto dei cicli produttivi. Lo scopo della nuova casa di produzione era di realizzare un cinema documentario che non fosse, appunto affrettato, superficiale o di taglio propagandistico, ma quanto più possibile obiettivo e attento agli aspetti non mitologici, esotici o spettacolari della vita isolana. E così grazie alla *Delta Film*, Fiorenzo Serra ha la possibilità di poter girare, in piena tranquillità, delle pellicole che rispettano i tempi "naturali" della produzione artigianale, e da vita alla prima serie di documentari che fu

---

<sup>108</sup> In *Ibidem*

intitolata “*Aspetti della Sardegna*”.

Il cineasta sardo stimolato dal processo di trasformazione e modernizzazione che si stava avviando in quegli anni nell’isola con l’attuazione del Piano di Rinascita, fu l’unico tra i registi italiani ad imporsi un programma di documentazione cinematografica della Sardegna concepito come, si potrebbe dire oggi, un servizio di “urgent anthropology”.

Negli anni Cinquanta, oltre alle pellicole prodotte dall’Etfas, il regista sardo gira decine di milioni di metri di pellicola e realizza i documentari: *Costumi della Sardegna* e *Autunno sulla costa* (nel 1952), *Sul mare di Alghero* (1953), *Costa nord* (1954), *San Costantino, Pescatori di corallo, Feste della Barbagia* e *Nei paesi dell’argilla* (nel 1955) *Artigiani della creta, Realtà del costume* e *I cavallini della Giara*, (nel 1956), *Desulo* e *Sagra in Sardegna* (1957), *Artigianato e vita* (1959).

Si deduce dai titoli dei documentari che, la maggior parte delle opere, affrontano le tematiche dei riti, delle feste religiose e delle tradizioni che erano ancora vive nell’isola. Le stesse tematiche affrontate nel “documentario etnografico demartiniano”, come è stato definito da Clara Gallini<sup>109</sup>, anche in questo caso è presente lo stesso limite della durata standard dei dieci minuti imposta dalla c.d. legge Andreotti.

Fiorenzo Serra, negli anni Cinquanta, si serve della consulenza scientifica del sociologo Luca Pinna, questa collaborazione non diventa mai una regola. Proprio la mancata coordinazione fra la fase di realizzazione delle riprese e quella dell’elaborazione del testo, fase nella quale il più delle volte interviene il consiglio dello scienziato, costituiscono la causa principale di questo cinema etnografico “improprio”, come lo ha definito Gianni Olla<sup>110</sup>. Si resta, insomma, nei limiti classici del “documentario etnografico demartiniano”, incapace di porsi come strumento scientifico di conoscenza della vita e della cultura meridionale.

---

<sup>109</sup> Cfr. Gallini Clara, “*Il documentario etnografico demartiniano*”, op. cit., pp. 23-30

<sup>110</sup> Cfr. Olla Gianni (a cura di), “*Per una storia del documentario in Sardegna*”, op. cit., p. 32

Il cineasta sardo, pur non avendo piena consapevolezza di fare del cinema etnografico, è stato il regista sardo maggiormente riconosciuto nel campo della documentazione etnografica in Italia, infatti alcune opere sono state citate nelle schede filmografiche a cura di P. Di Buduo annesse all'articolo di Diego Carpitella pubblicato nella rivista *La ricerca folklorica*<sup>111</sup>.

Occorre sottolineare che, a differenza dei documentari realizzati da Vittorio De Seta, in tutti quelli girati dal regista sardo negli anni Cinquanta vi è la presenza del commento musicale. Tale presenza, come afferma Diego Carpitella<sup>112</sup>, è indice di arretratezza culturale, infatti, in altri paesi non veniva mai messa in discussione la presa diretta, mentre in Italia i documentari realizzati secondo lo "standard" dei dieci minuti quasi tutti avevano le colonne sonore, a volte imposte proprio dalle case di produzione secondo una logica di profitto delle edizioni musicali. In una intervista Fiorenzo Serra afferma che la scelta di girare privo della registrazione in presa diretta è stata stabilita da un problema economico: *"I problemi sono diversi, a seconda che si osservino i documentari degli anni Cinquanta, e gli ultimi girati a partire dagli anni Sessanta. Per i primi c'era un problema tecnico-finanziario irrisolvibile. Io giravo da solo in economia. D'altronde anche i film che avevano alle spalle una casa di produzione sono tutti "sonorizzati" successivamente. Le esigenze economiche, in quel caso, erano anche più forti, visto che chi produceva voleva spendere poco, e dunque dovevo utilizzare una troupe ridottissima che facesse tutto il lavoro in pochi giorni"*<sup>113</sup>.

Fino alla fine degli anni Cinquanta Serra affida il commento musicale al noto compositore sardo Ennio Porrino che, a partire dagli anni

---

<sup>111</sup> Cfr. Carpitella Diego, *"Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni"*, pubblicato in *La ricerca folklorica* 3, op. cit., pp.19 e 20

<sup>112</sup> Cfr. Carpitella Diego *"Informazione e ricerca nel film etnografico in Italia: 1950-1976"*, pubblicato negli Atti del Convegno Nazionale *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*, op. cit., p. 26

<sup>113</sup> In Olla Gianni, *Fiorenzo Serra, regista*, op. cit., p. 35

Trenta, aveva già realizzato numerose colonne sonore per il cinema<sup>114</sup>. Porrino si basava sul repertorio folclorico regionale, ma le sue strutture musicali appartenevano già alla musica contemporanea, in questo modo componeva una musica, per così dire, “contaminata”. Il compositore sardo, nei documentari più riusciti, pone in risalto quella contraddizione insanabile tra il messaggio sulla “Sardegna storica e ferma nel tempo” e quello sulla modernità che avanza.

Il cineasta sardo, evidentemente influenzato dal neorealismo, teorizza apertamente una sorta di “pedinamento” del soggetto etnografico. Tratta il tema degli insediamenti e della cultura materiale e mostra una particolare attenzione verso una documentazione il più precisa possibile delle tecniche di lavoro. Lo si può notare soprattutto nei documentari *Nei paesi dell'argilla* e *Artigiani della creta* dove emerge una più attenta analisi per certi aspetti della vita quotidiana, la m.d.p. documenta minuziosamente gesti, volti, oggetti ed espressioni.

*Nei paesi dell'argilla* (1955) e *Artigiani della creta* (1956), come ha affermato Serra<sup>115</sup>, dovevano costituire un unico documentario, ma per consentirne la circolazione nelle sale cinematografiche decise di dividerlo in due pellicole della durata di dieci minuti, secondo le norme imposte dalla c.d. legge Andreotti. Divide l'argomento in due parti: in *Nei paesi dell'argilla* descrive le caratteristiche ambientali della zona, il legame delle persone con il territorio e tutte le fasi di lavorazione dei mattoni e delle tegole d'argilla, mentre in *Artigiani della creta* riprende il lavoro degli artigiani dalla raccolta dell'argilla alla produzione dei manufatti come le brocche e i vasi oristanesi che allora costituivano un settore primario dell'economia, cioè si vendevano non come beni ornamentali ma di consumo.

In entrambi i documentari, essendo prodotti dalla sua ditta

---

<sup>114</sup> Per ulteriori informazioni sui rapporti tra Ennio Porrino e il cinema è utile l'articolo scritto da Giuseppe Podda: “A commento delle immagini. Ennio Porrino, autore di musica per cinema”, pubblicato nella rivista *Sardegna Fieristica*, n°31, Edizioni Edigraf, Quartu Sant'Elena (Ca), 1992, pp. 25-26

<sup>115</sup> Cfr. Olla Gianni (a cura di), *Fiorenzo Serra, regista*, op. cit., p. 25

cinematografica *Delta Film*, Serra ha disposizione dei tempi più lunghi per poter riprendere tutte le fasi di lavorazione dell'argilla che si svolgevano nell'arco di un anno, a partire dall'estrazione della creta fino alla realizzazione delle brocche, tutto questo senza forzare i tempi di lavorazione degli artigiani oristanesi. Dal 1953 fino al 1955 Fiorenzo Serra si dedica alle riprese sugli artigiani sardi. Il materiale raccolto verrà montato e sonorizzato successivamente, andando a comporre la collana intitolata *Aspetti della Sardegna* di cui fanno parte sia *Nei paesi dell'argilla* (*Aspetti della Sardegna* n°2) che *Artigiani della creta* (*Aspetti della Sardegna* n°3).

Nei due documentari la maggior parte delle inquadrature sono fisse, sono rarissimi i movimenti di macchina se non per seguire dei soggetti. Comunque si possono notare alcune peculiarità, infatti, il regista mostra una attenzione particolare per gli strumenti utilizzati dagli artigiani sottolineando gesti e movimenti con dei primissimi piani, dettagli e particolari. Il montaggio assembla linearmente lo svolgersi cronologico del ciclo produttivo delle brocche e dei mattoni di fango. Serra si serve di un commentatore autorevole come il sociologo Luca Pinna che, a differenza di molti documentari dell'epoca, si dimostra coerente con le immagini ed aggiunge delle informazioni storiche, culturali, economiche e sociali sulla comunità oristanese.

Negli anni Cinquanta, diminuito il numero degli artigiani dell'argilla, il regista ci mostra un mestiere che sta per scomparire. Il rischio che presenta il documentario etnografico, come sostiene Clara Gallini<sup>116</sup>, è quello di mostrarci un avvenimento particolare estraniandolo dal suo contesto storico e presentandolo come carattere generale, ma come afferma Gianni Olla:

*“I documentari di Fiorenzo Serra, un po' per la portata sociologia dei commenti – una sorta di inconsapevole difesa contro i rischi dell'esotismo –; un po' perché le sue immagini, almeno fino all'Ultimo*

---

<sup>116</sup> Cfr. Gallini Clara, *“Sud e magia: Introduzione ai documentari sui temi delle ricerche di Ernesto De Martino”*, op. cit., p. 35

*pugno di terra (1965), sono quanto di più lontano ci possa essere da riferimenti turbativi”<sup>117</sup>.*

Infatti, entrambi i documentari non corrono il rischio di presentarci una Sardegna “astorica e ferma nel tempo”, la macchina da presa non isola gli elementi storici, anzi gli mette in evidenza inquadrandoli anche assieme agli elementi moderni. La modernità ci viene mostrata attraverso elementi simbolo del progresso, ossia tramite i palazzi, gli autobus, i camion e l’abbigliamento. Inoltre nei documentari in oggetto i contadini e gli artigiani indossano abiti moderni, mentre in altri documentari del periodo i sardi solitamente vengono ripresi con i loro costumi tradizionali. Il fatto di riprendere anche gli elementi moderni, dipende probabilmente anche dall’idea, diffusa soprattutto negli ambienti intellettuali, di avere timore quasi vergogna a mostrare il lato “arcaico” di una Sardegna che in quegli anni tentava di attuare il Piano di Rinascita, in proposito Gianni Olla ha scritto:

*“All’epoca, la descrizione dell’immobilità, del ‘tempo fermo’ non era sempre in sintonia con le tendenze culturali. Proprio in campo cinematografico, prevaleva un senso di estraneità, quasi vergogna, sia nel dover diffidare i retaggi di quello che abbiamo definito “arcaismo” (senza che questo debba essere considerato ‘valore o disvalore’) a cineasti venuti da fuori, sia per privilegiare le tematiche etnico folcloriche rispetto a quelle, diciamo così, ‘progressive’. Le poche cronache cinematografiche della Sardegna degli anni ’50 (ma si arriva fino al ’66 con Una questione d’onore) sono ricche di polemiche, persino rivolte popolari, debitamente amplificate dalla stampa, contro lo sbarco dei cineasti ‘continentali’”<sup>118</sup>.*

Fiorenzo Serra, le cui idee si accostavano a quelle di Pigliaru<sup>119</sup>, non rimase di certo estraneo al clima culturale che si diffuse nell’isola durante tutti gli anni Cinquanta. Anche lui, come molti intellettuali della c.d. “cultura della rinascita”, sosteneva ferventemente l’idea del Piano di

---

<sup>117</sup> In Olla Gianni, *Fiorenzo Serra, regista*, op. cit., p. 75

<sup>118</sup> In *Ibidem*, p. 74

<sup>119</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 43

Rinascita. E' infatti evidente che *Nei Paesi dell'argilla e Artigiani della creta* viene mostrato un lavoro artigianale ancora legato ai "vecchi" sistemi di produzione ma, non è un caso che il commento di Luca Pinna si concluda auspicando alla realizzazione del Piano di Rinascita. In sintonia con la c.d. "cultura della rinascita", la transizione dal "vecchio" al "nuovo" viene concepita in modo pacifico e nelle sequenze finali di *Nei paesi dell'argilla*, Luca Pinna conclude il commento dicendo: "*Sebbene sia già possibile verificare l'avanzare del progresso, ciò non dovrebbe significare la svalutazione radicale dei vecchi sistemi, non per conservarli. Il progresso deve valorizzare le risorse umane e l'intelligenza delle popolazioni. Il progresso non deve essere concepito come qualcosa che viene imposta dall'esterno, ma con l'attiva partecipazione delle popolazioni si può dar vita al Piano di Rinascita*"<sup>120</sup>. In *Artigiani della creta* la convivenza/contrasto tra "vecchio" e "nuovo" è visibile fin dalle prime sequenze, in particolare quando avviene l'unico movimento di macchina con una panoramica che parte dalla torre di Mariano (costruita nel periodo Giudicale – Medioevo Sardo) e si ferma su un palazzo moderno. Nelle sequenze iniziali di *Artigiani della creta* si può notare anche una contrapposizione tra il centro, che si modifica con l'arrivo del progresso, e la periferia che ha mantenuto l'aspetto e le tradizioni di un tempo. Il commento di Luca Pinna, anche in questo caso, si conclude sperando in una possibile convivenza pacifica tra il "vecchio" e il "nuovo". Nell'ultima sequenza afferma: "*Non è rilevante l'importanza economica, (degli artigiani della creta) ma il patrimonio rappresentato dai suoi prodotti merita di essere garantito, quali che siano i cambiamenti dell'augurabile sviluppo della Sardegna. L'attività degli artigiani della creta non va semplicemente preservata ma posta in grado di trovare nuovi campi favorevoli alla loro espansione .*". Nei documentari di Serra il progresso non agisce in modo negativo nei confronti della cultura e dei vecchi sistemi sardi, ma si auspica sempre ad

---

<sup>120</sup> Parte del commento si può consultare nell'articolo scritto da Antonio Pigliaru, "*Serra: Nei paesi dell'argilla*" pubblicato sulla rivista *Ichnusa* n° 10, anno IV, fasc. I, Edizioni Gallizzi, Sassari, 1956, pp. 32-35

una possibile convivenza.

Oltre ai due documentari analizzati, è utile prendere in considerazione anche *Feste della Barbagia* (1955), perché tratta il tema delle feste religiose che, come è stato osservato negli altri documentari analizzati, di solito vengono spettacolarizzate mentre Fiorenzo Serra anche in questo caso mostra una particolare attenzione per la cultura materiale e per il significato sociale ed economico della festa.

*Feste della Barbagia* (Aspetti della Sardegna n°6) è dedicato ai santuari campestri della Barbagia dove si svolgono le cosiddette “feste lunghe”, caratterizzate dallo spostamento in massa di quasi tutte le comunità nei luoghi del santuario, ovvero nelle casette che ospitano, di fianco alla chiesa campestre, i devoti che sono venuti a trascorrere il periodo della novena. La pellicola incomincia con le riprese della festa di SS. Cosma che si svolge vicino al paese di Mammojada (Nu), vengono inquadrati i vari costumi caratteristici di ogni paese della zona, la m.d.p. si sofferma anche sugli oggetti che vengono venduti in occasione dell’evento. Intanto nel commento si descrive accuratamente il significato della festa con le parole di Luca Pinna: *Le più importanti feste si svolgono in Sardegna nei santuari situati in aperta campagna.* (m.d.p. riprende le persone che si dirigono al santuario) *Nella Barbagia, che è la zona montuosa centrale dell’isola, tali feste continuano ad esprimere quel carattere di evento straordinario che altrove è già venuto meno. Si tratta di un carattere che fa assurgere la festa ad avvenimento più importante dell’anno.* (m.d.p. inquadra le persone vicino al santuario) *Hanno luogo, sempre nella Barbagia, altre feste campestri che non sono più semplici manifestazioni locali, ma interessano diversi paesi di una stessa zona. Il santuario di San Cosma presso Mammojada rappresenta un luogo d’incontro per le popolazioni circostanti.* (m.d.p. si sofferma sui vari costumi indossati dalle persone) *Per un occhio attento è facile constatare dalle diverse fogge del costume come a questa festa convergono gli abitanti di quasi tutti i centri della Barbagia. Si tratta di una festa autunnale che coincide con la data del rinnovo dei contratti d’affitto dei*

*pascoli, per cui essa viene, naturalmente, ad assumere anche un importante significato economico. (la m.d.p. riprende con part. e p.p. gli oggetti presenti nelle bancarelle) Si attende di solito questa occasione annuale per provvedere all'acquisto di tutti quei beni comuni necessari alla vita domestica. Anche qui è giunto il progresso con i suoi prodotti industriali di serie a sostituire quelli che un tempo forniva il tradizionale artigianato locale. Per tutti questi acquisti si rende necessaria la moneta ed anche questo aspetto sottolinea la particolarità dell'avvenimento, dato che in normali rapporti economici in questa zona rimangono ancora prevalentemente allo stadio di baratto in natura. Nella sequenza successiva si mostrano quattro uomini che giocano alla morra, mentre Luca Pinna descrive gli aspetti pagani delle feste religiose in Sardegna.*

A questo punto si passa alle riprese della festa di San Mauro che si svolge nelle campagne del comune di Sorgono, dove l'evento assume gli aspetti di una fiera mercato che avviene qualche giorno prima della festa religiosa. Questo a significare che, come sostiene il commento, la struttura della festa è già stata modificata e si sono distinti i due momenti: quello economico da quello religioso. Intanto scorrono le immagini dei bovini che stanno per essere venduti nei pressi del santuario.

Le sequenze successive sono dedicate alla festa di San Francesco che si svolge nei pressi del paese di Lula (Nu), anche in questo caso la festa è l'occasione per provvedere all'acquisto dei prodotti e da la possibilità di incontrare le persone provenienti dalle varie comunità della zona. La pellicola si conclude con le immagini della processione religiosa con i fedeli che intonano una preghiera in sardo.

Fiorenzo Serra e Luca Pinna non si soffermano sugli aspetti folclorici della festa ma danno importanza al significato sociale e culturale dell'evento. Per la prima volta, rispetto alle pellicole analizzate precedentemente, vediamo una festa che non è una semplice sfilata di costumi, ma riusciamo a capire che grazie all'evento religioso le varie comunità della zona hanno la possibilità di incontrarsi e acquistare dei prodotti o degli animali. Il regista sottolinea, in particolare nella parte

dedicata a San Cosma di Mammojada, questi aspetti inquadrando complessità della festa: le persone in costume accanto a quelle vestite in abiti comuni, i fedeli che acquistano gli oggetti moderni dalle varie bancarelle disposte vicino al santuario. Inoltre, Luca Pinna aggiunge molte informazioni alle immagini, così si riesce a dedurre che il progresso è arrivato anche nelle feste isolate ed in alcuni casi ne ha già modificato la struttura.

Oltre Fiorenzo Serra, tra il 1957 e il 1961 anche il regista siciliano Vittorio De Seta, dopo aver svolto una attività documentaristica dedicata alla realtà socio-culturali della Sicilia e della Calabria, si dedica alla realizzazione di due documentari sulla Sardegna, *Pastori ad Orgosolo* (1957) e *Un giorno in Barbagia* (1958) e, infine, ad un film a soggetto, *Banditi a Orgosolo* (1961), dove utilizza la sua esperienza e il materiale girato in precedenza nei pressi di Orgosolo.

L'interesse di De Seta per la Sardegna nasce dopo aver letto i risultati delle indagini etnografiche sulla comunità orgolese, condotte a più riprese, dal 1951 al 1954, da Francesco Cagnetta e pubblicate nel 1954 sulla rivista *Nuovi Argomenti* con il titolo *Inchiesta su Orgosolo*<sup>121</sup>.

Nel 1957-1958 si reca ad Orgosolo per realizzare i due documentari preparatori a *Banditi a Orgosolo* che, possono essere considerati come la testimonianza più autorevole all'interno del cinema documentario regionale. Anche perché sono i primi ad offrirci un punto di vista esterno privo di indulgenze verso un facile folclore e semplici esotismi. De Seta è l'unico regista non sardo che negli anni Cinquanta si è soffermato pazientemente sulle problematiche connesse alla realtà sarda.

*“De Seta non è, per esempio, Fiorenzo Serra, non è cioè il sardo colto che cerca di dare espressione cinematografica a una terra che egli vede e intende da conterraneo, ma è il forestiero colto – sia pure meridionalista – che si è chinato pazientemente, umilmente a scrutare un dramma di una gente che non è la sua, e ha appreso e ha intuito molte*

---

<sup>121</sup>Cfr. Campus Giovanni, De Seta Vittorio, Pigliaru Antonio, “*Banditi ad Orgosolo*”, op. cit., p. 24

*cose, ma dal suo punto di vista esterno*”<sup>122</sup>.

Vittorio De Seta dietro la macchina da presa è arrivato con la posizione dell'autodidatta, ma nei confronti di Fiorenzo Serra, anche lui senza una formazione cinematografica, si sottolinea una totale padronanza e disinvoltura nell'uso della tecnica cinematografica in quanto mezzo di espressione. Per realizzare le sue pellicole sulla Sardegna, come Fiorenzo Serra, non si circonda di una grande equipe e come lui svolge contemporaneamente il ruolo di regista, di operatore e di montatore.

I documentari di De Seta sono i primi, in Sardegna, che registrano i dialoghi e probabilmente sono tra i pochi che testimoniano una presenza umana non occasionale né folclorica: un'esistenza colta nella loro dimensione di lotta quotidiana contro la natura. Giovanni Campus dopo aver visto i filmati commenta:

*“Questo è un pezzo di Sardegna vera. Anche in Fiorenzo Serra, certo, avevamo visto della Sardegna vera; ma la lirica classicità di Fiorenzo restava su un piano diverso dalla immediata violenza di quelle immagini di De Seta, che si spalancavano davanti agli occhi, la durezza aspra, a volte ostile, della montagna sarda, deserta e pur vivente: sentivo l'odore delle pecore, il caldo immoto delle pietre e della boscaglia, riconoscevo quei gesti, quelle voci”*<sup>123</sup>.

Dalle immagini di *Pastori ad Orgosolo* e *Un giorno in Barbagia* emerge questo splendore visuale, che talvolta finisce per comunicare un atteggiamento puramente contemplativo, quasi esentato dalla necessità di un giudizio, nei confronti delle realtà sociali e umane registrate. Dietro le inquadrature rapide, in un montaggio ritmato sui suoni e rumori, si avverte una traccia del cinema di un maestro come Flaherty. Lo sguardo antropologico del cinema di De Seta, il metodo di “pedinamento” della realtà pastorale e infine la scelta del tema: delinquenza pastorale come fenomeno antropologico, fanno di *Banditi a Orgosolo* un'eccezionale esempio del cinema di antropologia visuale.

---

<sup>122</sup> In *Ibidem*, p. 26

<sup>123</sup> In *Ibidem*, p. 20

# **FILMOGRAFIA**

# **FILMOGRAFIA**

**Delle pellicole, custodite nell'archivio dell'Istituto Luce,  
girate in Sardegna durante il periodo fascista.**

## CINEGIORNALI

- Costanzo Ciano visita la Sardegna* - Giornale Luce A0211 , 00/11/1928
- I sovrani d'Italia partono da Roma per imbarcarsi a Gaeta alla volta della Sardegna* - Giornale Luce A0325 , 00/05/1929
- L'arrivo dei reali Savoia in Sardegna* - Giornale Luce A0326 , 00/05/1929
- A Cagliari i reali e le principesse passano in rivista gli ex combattenti e assistono al concorso ginnico dell'ONB* – Giornale Luce A0328, 00/05/1929
- I reali Savoia inaugurano l'ippodromo del Poetto a Cagliari* – Giornale Luce A0327 00/05/1929
- I reali Savoia assistono alla processione di Sant'Efiso a Cagliari.* - Giornale Luce A0330 , 00/05/1929
- I reali Savoia assistono ad una sfilata tradizionale a Sassari.* - Giornale Luce A0331 , 00/05/1929
- I reali Savoia a Nuoro* - Giornale Luce A0332 , 00/05/1929
- Vittorio Emanuele III visita il villaggio Terralba-Mussolini in Sardegna* - Giornale Luce A0329 , 00/05/1929
- La diga di S. Vittoria per l'irrigazione di Terralba (Sardegna)* Lavori di costruzione della diga di Santa Vittoria (Sardegna), Luce 1929
- Oristano, Sardegna Il paesaggio* - Giornale Luce A0920 , 00/02/1932
- Iglesias, Sardegna Miniere di zinco, piombo e argento* - Giornale Luce A0951 , 00/04/1932
- La guerra che noi preferiamo. Come cresce, come produce il nuovo comune sardo di Mussolinia sorto in tre anni nella grande bonifica di Terralba.* – Giornale Luce B0275 00/01/1933
- Usi e costumi della vecchia Sardegna* - Giornale Luce B0380 , 00/12/1933
- Civitavecchia. La partenza del gagliardetto e delle gerarchie del partito per il Consiglio nazionale convocato in Sardegna* - Giornale Luce B0396 , 00/01/1934
- Nuoro. La riunione del Consiglio Nazionale del Partito.* I gerarchi visitano la città. – Giornale Luce B0398 00/01/1934
- Cagliari. "Visita del Principe di Piemonte in Sardegna.* Arrivo a Cagliari e

inaugurazione dell'azienda agraria dedicata a Maria Pia di Savoia ad Alghero.  
- Giornale Luce B0559 , 00/09/1934

*Iglesias. La miniera di piombo argentifero di Monteponi in Sardegna* - Giornale Luce B0577 , 00/11/1934

*Le saline di Cagliari* – Giornale Luce B0573, 00/11/1934

*Macomer, Sardegna Inaugurazione della II Rassegna zootecnica sarda* - Giornale Luce B0688 , 05/06/1935

*Nuoro Mostra sindacale dell'Arte* - Giornale Luce B0690 , 05/06/1935

*Cagliari Reparti dell'esercito e di battaglioni di camicie nere sfilano davanti al duce in Sardegna* - Giornale Luce B0694 , 12/06/1935

*Mussolini a Cagliari* - Giornale Luce B0695 , 12/06/1935

*Italia. Fertilia (Sardegna). La bonifica della Nurra in Sardegna e l'inaugurazione del Comune di Fertilia.* - Giornale Luce B0853 , 18/03/1936

*Mussolinia. Sardegna. I lavori di bonifica nelle campagne sarde.* - Giornale Luce B0989 , 11/11/1936

*Coghinas (Sardegna) L'impianto idroelettrico del Coghinas* - Giornale Luce B0868 , 15/04/1936

*Castelsardo (Sassari) La lavorazione dei cestini in Sardegna.* - Giornale Luce B0864 , 08/04/1936

*Sassari. L'industria dei pupazzi sardi* – Giornale Luce B860, 00/04/1936

*La produzione di sughero nella regione della Gallura in Sardegna.* - Giornale Luce B0957 , 16/09/1936

*Sassari (Sardegna) La consegna dei diplomi dei corsi di preparazione politica* - Giornale Luce B1182 , 13/10/1937

*Italia Cagliari La mostra delle industrie estrattive della Sardegna* - Giornale Luce B1183 , 13/10/1937

*Cagliari (Sardegna) Mostra dell'antica oreficeria sarda* - Giornale Luce B1185 , 20/10/1937

*Italia. Cagliari (Sardegna) La tradizionale processione di sant'Efisia* - Giornale Luce B1091 , 12/05/1937

*Sanluri Sardegna La sagra della mietitura* - Giornale Luce B1119 , 30/06/1937

*Italia. Carbonia. Mussolini arriva in Sardegna per inaugurare la città mineraria di Carbonia.* - Giornale Luce B1431 , 21/12/1938

*Mussolinia. Risultati della bonifica* – Giornale Luce B1578, 06/10/1939

*Carbonia città nuova. Aspetti della vita quotidiana dei minatori.* – Giornale Luce C0013 15/04/1940

*Sardegna rurale Innesto di olivi selvatici o olivastri* - Giornale Luce C0060 , 00/00/1940

*Autarchia italiana Sardegna* - Stabilimento per la distillazione del carbone - Giornale Luce C0014 , 15/04/1940

*Ricchezze di Sardegna "Monteponi Sardegna, Stabilimento per la produzione dello zinco elettrolitico"* - Giornale Luce C0016 , 16/04/1940

*Il Duce in Sardegna "Momenti ed episodi della visita del Duce in Sardegna"* - Giornale Luce C0250 , 28/05/1942

## **DOCUMENTARI**

*Paesi e costumi sardi*, Luce [1924-31]

*Caprera! Verso l'isola sacra!*, Luce [1924-31]

*Costumi sardi di Osilo*, Luce 1926

*Costumi sardi*, Luce 1928

*Viaggio delle L.L.M.M. il re e la regina in Sardegna*, Luce 1929

*"Viaggio di S.E.Terruzzi in Sardegna"*, Luce 1930

*Nei paesi dell'orbace*, di Gavino Gabriel, Luce 1931

*Quadri di Sardegna*, Luce 1931

*Mussolinia*, di Raffaello Matarazzo, Luce 1932

*Viaggio di S. E: il capo del governo in Sardegna*. Luce 1935

*La coltura dell'olivo in Sardegna*, Luce [1938-40]

*Granicoltura in Sardegna*. Luce 1940

*Carbonia*, di Fernando Cerchio, Luce 1941

# **FILMOGRAFIA**

**Delle pellicole girate in Sardegna dal dopoguerra al 1961  
e custodite nella Cineteca Sarda di Cagliari.**

**1947**

*Aventure en Sardagne* (Avventure in Sardegna), regia di Jack L., Usa: Warner Bros Pictures, 1947 (19')

**1948**

*La campagna antianofelica in Sardegna*, regia di Jack Chambers, Usa: Shell; Nucleus Film Unit; ERLAAS, 1948 (32')

*Arte rustica in Sardegna*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Fiorenzo Serra, 1948 (20')

**1949**

*Giuliani in Sardegna*, regia di Enrico Moretti, Italia: Luce 1949 (13')

*Vecchia Sardegna*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Asso Film, 1949 (11')

*Nel golfo del corallo*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Asso Film, 1949 (9')

*Terra di artigiani*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Asso Film, 1949 (11')

**195-?**

*Colore della Sardegna*, regia di Ugo Fasano, Italia: Documento Film 195-? (10')

*La doppietta*, regia di Aldo Greci Italia: Corona Cinematografica 195-? (11')

*Rive di Sardegna*, regia di Renato Sinistri, Italia: SEDI 195-? (11')

*La Sardegna*, regia di Ugo Fassano, Italia: CIFD 195-? (10')

*La Sardegna e l'industria*, regia di Giuseppe Bramini e Antonio Cara, Italia: Ras; GIm 195-? (10')

*La sartiglia*, regia di Enrico Costa, Italia: ESIT 195-? (15')

*Silenzio sulle coste*, regia di Michele Morale Italia: s.n. 195-? (10')

**1950**

*Preistoria sarda*, regia di Giovanni D'Eramo (pseudonimo di Roberto Bianchi Montero), Italia: Luce 1950 (10')

*Terra dei nuraghi*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Luce 1950 (15')

*Acque sulla pianura*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Luce 1950 (15')

**1951**

*Il Santo di Sardegna Frà Ignazio da Laconi*, Italia: Centro Cinematografico Sardo, Padri Cappuccini; 1951(11')

**1952**

*Autunno sulla costa*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Film Gamma 1952 (10')

*Costumi della Sardegna*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Film Gamma 1952 (11')

*Fede sarda*, regia di Ugo Fasano, Italia: Luce 1952

**1953**

*Alba sulla Nurra*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: ETFAS 1953 (10')

*Assalto alla bosaglia*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: ETFAS 1953 (10')

*Attorno alla città morta*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: ETFAS 1953 (10')

*Cingoli sulla terra*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: ETFAS 1953 (10')

*Fame di pietre*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: ETFAS 1953 (10')

*Strade nuove*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: ETFAS 1953 (10')

*Nora città sommersa*, regia di Giovanni D'Eramo (pseudonimo di Roberto Montero), Italia: [s.n.] 1953 (11')

*Operazione pesce*, regia di Aldo Greci, Italia: Corona Cinematografica 1953 (10')

*Viaggio in Sardegna - Arcobaleno Italicò n° 6*, regia di Ubaldo Magnaghi, Italia: Luce 1953 (10')

*Sardegna: la terra*, regia di Ugo Fasano, Italia: Documento Film 1953 (10')

**1954**

*Aspetti della pesca nei mari della Sardegna*, regia di Gaetano Petrosecolo, Italia: s.n. 1954 (10')

*La montagna del muflone*, regia di Gaetano Petrosecolo, Italia: Ras 1954 (10')

*Sardegna: il lavoro*, regia di Ugo Fasano, Italia: Documento Film 1954 (10')

*Sardegna isola misteriosa*, regia di Raoul Crillissi, Italia: IN.CI.SA. Film 1954 (10')

**1955**

*Costa nord*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1955 (10')

*Nei paesi dell'argilla*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1955 (10')

*Pescatori di corallo*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1955 (10')

*San Costantino*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1955 (10')

*Sul mare di Alghero*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1955 (10')

*Feste della Barbagia*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1955 (10')

*Sardegna: l'uomo*, regia di Ugo Fasano, Italia: Documento Film 1955 (11')

*Vacanze in Sardegna: prima edizione*, regia di Enrico Costa, Italia: ESIT, CCS, 1955 (11')

*Visioni della Sardegna*, regia di Sergio Guadagni, Italia: Ras 1955 (9')

*Sardegna tradizionale*, regia di Edoardo Capolino, Italia: Luce 1955 (8')

#### **1956**

*L'acqua dei poeti*, regia di Gian Paolo Callegari, Italia: Documento Film 1956 (10')

*Artigiani della creta*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1956 (14')

*I cavallini della giara*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1956 (11')

*Realtà del costume*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1956 (10')

*Diga sul Flumendosa*, regia di Enzo Trovatielli, Italia: Luce 1956 (10')

*Fascino della scogliera*, regia di Gaetano Petrose-molo, Italia: 1956 (10')

*Risveglio di un isola*, regia di Silvio Torchiani, Italia: Incom Luce 1956 (10')

*Sardegna terra di contrasti*, regia di Silvio Torchiani, Italia: Incom Luce 1956 (10')

*Sardinia* (Gente di Sardegna), regia di Ben Sharpsteen, Usa: Walt Disney 1956 (29')

#### **1957**

*Cavalcata sarda*, regia di Silvio Torchiani, Italia: Incom Luce 1957 (10')

*Invito in Sardegna*, regia di Silvio Torchiani, Italia: Incom Luce 1957 (10')

*Pastori di Orgosolo*, regia di Vittorio De Seta, Italia: Le Pleiadi 1957 (10')

*La civiltà nuragica*, regia di Remo Branca, Italia: Luce 1957 (10')

*Per un domani migliore*, regia di E. A. Salvatore, Italia: Ras 1957 (27')

*Desulo*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1957 (11')

*Sagra in Sardegna*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1957 (22')

*Sardegna nuova*, regia di Alessio Tornese (pseudonimo di Fiorenzo Serra), Italia: ETFAS, Delta Film 1957 (11')

*Sardegna viva*, regia di Alberto Caldana, Italia: DC Spes., GLM 1957 (19')

### **1958**

*Il giorno della mattanza*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1958 (10')

*Un giorno in Barbagia*, regia di Vittorio De Seta, Italia: Le Pleiadi 1958 (10')

*Sardegna mistica*, regia di Piero Pirari, Italia: Ras 1958 (13')

*Terra biblica*, regia di Piero Pirari, Italia: SIGIDA 1958 (15')

*Terra sana e gente nuova*, regia di Luciano Brizio, Italia: Ras 1958 (11')

*Storia di una economia*, regia di Luciano Brizio, Italia: Ras 1958 (10')

*La terra una grande amica*, regia di Luciano Brizio, Italia: Ras 1958 (11')

*Aurora sui graniti*, regia di Luciano Brizio, Italia: Ras 1958 (10')

*L'ultimo trenino*, regia di Lucio Brenno, Italia: Ras 1958 (12')

### **1959**

*Artigiano e vita*, regia di Fiorenzo Serra, Italia: Delta Film 1959 (18')

*Cavalcata di maggio*, regia di Raffaello Teti, Italia: ICT 1959 (10')

*Le isole sorelle*, regia di Enrico Costa, Italia: ESIT 1959 (29')

### **196-?**

*200.000 volt sotto il mare*, Daniele Luisi, Italia: Luce 196-? (12')

*A la decouverte de la Sardaigne* (Alla scoperta della Sardegna), regia di J. M. Ziacon, Francia: Compagnie Generale Transmediterranee 196-? (16')

*Civiltà dei pastori*, Romolo Marcellini, Italia: Spes DC 196-? (20')

*Dove si ferma il sole*, regia di Bianca Bisegna, Italia: ESIT 196-? (15')

*Racconto di pietra*, regia di Remo Bussotti, Italia: Ras 196-? (9')

*Oristano e la sua sagra*, regia di Enrico Costa, Italia: Centro Cinematografico Sardo; ESIT 196-? (12')

*La Sardegna cambia volto*, del Centro Cinematografico Sardo 196-? (21')

*Sardegna favola vera*, regia di Remo Bussotti, Italia: Corona Cinematografica 196-? (11')

*Sardegna sulla rotta del petrolio*, SARAS 196-? (18')

*Time out for Sardinia*, regia di Harold Baim, Gran Bretagna: Harold Baim 196-? (26')

*Vacanze in Sardegna: seconda edizione*, regia di Enrico Costa Italia: ESIT 196-? (14')

# **BIBLIOGRAFIA**

- AA. VV. *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*. Atti del Convegno Nazionale della ricerca etnografica in Italia, Nuoro, 27-30 ottobre 1977, Tipolito Arti Gratifiche AR. P. E. F., Nuoro, 1977.
- AA. VV. *Catalogo ragionato dei film a 16 mm disponibili alla Cineteca Sarda*, Filmpraxis Quaderni della Cineteca Sarda n°1, CUEC, Cagliari, 1991.
- AA. VV. *Cainà, L'isola e il continente*, Filmpraxis Quaderni della Cineteca Sarda n°5, CUEC, Cagliari, 2001.
- AA. VV. *Materiali sul cinema italiano degli anni cinquanta* Quaderno informativo sulla XIV Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro 3-10 giugno 1978, Melchiorri, Pesaro, 1978.
- AA. VV. *Sardegna del Novecento, memorie di un secolo. I filmati dell'Istituto Luce*. Carlo Delfino Editore, Sassari, 2005.
- Accardo Aldo, *L'isola della rinascita*, La terza, Bari, 1998.
- Bandinu Bachisio, *Il Re è un feticcio*, Ilisso, Nuoro, 1998.
- Bentzon Andreas Fridolin Weis, *The Launeddas. A Sardinian Folk Music Instruments*, traduzione italiana a cura di Dante Olianias, Edizioni Iscandula, Cagliari 2002.
- Berlinguer Luigi e Mattone Antonello (a cura di), *La Sardegna*, Einaudi, Torino, 1998.
- Bernagozzi Gianpaolo (a cura di), *Il cinema allo specchio - appunti per una storia del documentario*, Quaderni di documentazione cinematografica, Patron Editore, Bologna, 1985.
- Bernagozzi Giampaolo, *Il cinema corto, il documentario nella vita italiana*, Casa Usher, Firenze, 1979.
- Brigaglia Manlio, *Storia della Sardegna*, Editori La Terza, Bari, 2002.
- Brigaglia Manlio, (a cura di) *L'informazione in Sardegna*, Edizioni Dessì, Sassari, 1973.
- Bordwell David & Thompson Kristin, *Storia del cinema e dei film, vol. I e II*, Editrice Il Castoro, Milano, 1998.

- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano vol. I Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano vol. II Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano vol. III Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- Cagnetta Francesco, *Banditi a Orgosolo* Ilisso edizioni, Nuoro, 2002.
- Caldana Alberto, "Il documentario. Un'occasione mancata: Walt Disney e la Sardegna", pubblicato su *Bianco e Nero*, n° 4, 1957, pp. 90-92
- Campus Giovanni, "Sardegna tra il vecchio e il nuovo" pubblicato in *Cinema Nuovo* n°154 novembre/dicembre 1961, pp. 25-30
- Campus Giovanni, De Seta Vittorio, Pigliaru Antonio, "Banditi ad Orgosolo" pubblicato in *Ichnusa* n° 42, anno IX, fasc. 3, Edizioni Gallizzi, Sassari, 1961, pp. 9-40
- Campus Giovanni, "Note su Fiorenzo Serra", in *Ichnusa* n° 22, anno VI, fasc. 1, Edizioni Gallizzi, Sassari, 1958, p. 52
- Carpitella Diego, "Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni", pubblicato sulla rivista *La ricerca folklorica*, n°3, Grafo Edizioni, Brescia, 1981, pp. 5-22
- Carpitella Diego, "Ricerca etnografica nel documentario italiano", pubblicato in *Cinemasessanta*, n° 121, mag/giu 1978, pp. 49-53.
- Casetti Francesco e Federico di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 2003.
- Casula Francesco Cesare, *Breve storia di Sardegna*, Carlo Delfino editore, Sassari, 1994.
- Cau Gian Gabriele, *Pionieri del cinematografo in Sardegna: 1897-1907*, Circolo culturale Arci nova Sa Ena, Ozieri (Nu), 1995.
- Chiozzi Paolo, *Manuale di antropologia visuale*, Edizioni Unicopli, Milano, 1993.
- Costa Antonio, *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano, 1998.
- De Martino Ernesto, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 2004.
- De Martino Ernesto, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano, 1996.

- Demontis Federico, *L'industria dei media e la regione Sardegna*, Grafimedia, Sassari, 2004.
- Delitala Enrica, “*Esperienze documentarie sul materiale etnografico sardo*” pubblicato nel *Bollettino del Repertorio dell'Atlante Demologico Sardo (BRADS)*, n°3, pp. 12-17
- Del Piano Lorenzo, *Lo statuto sardo*, Edizioni Della Torre, Sassari 1974
- De Sanctis Filippo M. “*Banditi a Orgosolo*” in *La cultura popolare: notiziario dell'unione italiana della cultura popolare*, Società Umanitaria, Milano, 1969, pp. 4-41
- Fabietti Ugo, *Storia dell'antropologia*, Zanichelli editore, Bologna 1991
- Faeta Francesco, *Strategie dell'occhio: etnografia, antropologia, media* - F. Angeli, Milano, 1995.
- Fara Giulio, *Sulla musica popolare in Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 1997.
- Fina Giuseppe, *Idee per la costruzione di un centro cinematografico sardo* Soc. Editoriale Italiana, Cagliari, 1958.
- Fina Giuseppe, *Istituto Cinematografico Sardo*, Soc. Editoriale Italiana, Cagliari, 1958.
- Fina Giuseppe, *Primo festival città di Cagliari per il film pubblicitario e il documentario industriale*, Soc. Tipografica Sarda F.lli Gasperini, Cagliari, 1959.
- Fiori Giuseppe, *Il cavaliere dei Rossomori*, Einaudi edizioni, Torino, 2000.
- Fiori Giuseppe, *Baroni in Laguna e La società del malessere*, Laterza, Bari, 2001.
- Floris Antioco, “*La lingua e la cultura della Sardegna nella produzione cinematografica recente*” in AA VV, *Radici e Ali, contenuti della formazione tra cultura locale e cultura globale*, Atti del convegno di Sassari dicembre 2001, a cura di Gabriella Lanero e Cesira Vernaleone, CUEC, Cagliari, 2003, pp. 223-250
- Gallini Clara, *I rituali dell'argia*, Cedam, Padova, 1967.
- Gallini Clara, *Il consumo del sacro: feste lunghe di Sardegna*, La terza, Bari, 1971.
- Gallini Clara, *Tradizioni sarde e miti d'oggi, dinamiche culturali e scontri di classe*, Edes editrice democratica sarda, Cagliari, 1977.
- Gallini Clara, “*Il documentario etnografico demartiniano*”, pubblicato sulla rivista

- La ricerca folklorica*, 3, Grafo Edizioni, Brescia, 1981, pp. 23-31
- Lai Franco, *Il mutamento culturale*, CUEC, Cagliari, 1996.
- Lilliu Giovanni, *La costante resistenziale sarda*, Ilisso edizioni, Nuoro, 2002.
- Micciché Lino, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio Editori, Venezia, 1998
- Nasi Franco, *L'isola senza mare*, Edizioni Iniziative culturali, Sassari, 1997.
- Olla Gianni (a cura di), *Fiorenzo Serra, regista*, Filmpraxis Quaderni della Cineteca Sarda n°3, CUEC, Cagliari, 1996.
- Olla Gianni, "La Sardegna nel cinema documentario", nell'enciclopedia *La Sardegna*, vol. III a cura di Manlio Brigaglia, Edizioni della torre, Cagliari, 1998, pp. 170-175
- Olla Gianni, "Utopie produttive e tentativi d'autore nel cinema 'sardo'", in AA VV, *Nuovo cinema in Sardegna*, a cura di Antioco Floris, Aipsa edizioni, Cagliari, 2001, pp. 123-145.
- Olla Gianni, "Cinema e dittature: appunti per una ricognizione sul documentario in Sardegna durante il Ventennio fascista" pubblicato in AA VV, *La forza del mito, il peso dell'immagine negli anni del Fascismo. Un approccio comparato tra Italia e Germania*, a cura di Giovanni Murru, Atti del terzo convegno sull'Identità Storica di Arborea, Arborea 11 dicembre 1999, Editrice S'Alvure, Oristano, 2001, pp. 79-98.
- Pigliaru Antonio, *Il codice della vendetta barbaricina*, Mondadori, Milano, 2003.
- Pigliaru Antonio, "Serra: Nei paesi dell'argilla", in *Ichnusa* n° 10, anno VI, fasc. 1, Edizioni Gallizzi, Sassari, 1956, pp. 32-35
- Pilleri Giuseppe (a cura di), *La Sardegna nello schermo, film, documentari, cinegiornali. Catalogo ragionato*, Filmpraxis Quaderni della Cineteca Sarda n°2, CUEC, Cagliari, 1995.
- Pinna Franco, *Fotografie 1944-1977*, Federico Motta Editore, Milano, 1997.
- Pinna Franco, *Viaggio nelle terre del silenzio, reportage nel profondo sud 1950-1959*, Idea Editions, Milano, 1980.
- Pinna Salvatore, "Scorci di realtà. La produzione documentaristica", in AA VV, *Nuovo cinema in Sardegna*, a cura di Antioco Floris, Aipsa edizioni, Cagliari, 2001, pp. 75-105.
- Pinna Salvatore, *Uomini con la macchina da presa, introduzione al cinema*

*documentario*, Aipsa Edizioni, Cagliari, 2002.

Pira Michelangelo, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, Editore Giufré, Milano, 1978.

Podda Giuseppe, *Cagliari al cinema*, Aipsa, Cagliari, 2001.

Podda Giuseppe, *Dal dopoguerra al Sessantotto*, Aipsa, Cagliari, 1998.

Podda Giuseppe, *Storie e ricordi del cinema a Cagliari dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Aipsa, Cagliari, 1997.

Podda Giuseppe, “*La Sardegna secondo il cinema*”, nell’enciclopedia *La Sardegna*, vol. II a cura di Manlio Brigaglia, Edizioni della torre, Cagliari, 1998, pp. 175-182

Podda Giuseppe, “*A commento delle immagini. Ennio Porrino, autore di musica per il cinema*”, in *Sardegna Fieristica*, n°31, Edizioni Edigraf, Quartu Sant’Elena (Ca), 1992, pp. 25-26

Randaccio Elisabetta, “*L’identità negata: il cinema di ambiente sardo*” in AA VV, *Quaderni bolotanesi n°19*, Edizioni Passato e Presente Bolotana (Nu), 1998, pp. 147- 158

Scarfò Giovanni, *Cinema e Mezzogiorno*, Edizioni Periferia, Cosenza, 1999.

Serra Fiorenzo, “*Cinema*”, in *Ichnusa* n° 7, anno III, fasc. 2, Edizioni Gallizzi, Sassari, 1951, pp. 98-100

Sias Gianfranco, *Processi di sviluppo e mass-media in Sardegna*, Il Cerchio, Napoli 1992.

Sotgiu Girolamo, *La Sardegna negli anni della Repubblica*, La terza, Bari, 1996.

Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Marsilio Editori, Venezia, 1979.

