

RiMe

**Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea**

ISBN 9788897317715

ISSN 2035-794X

numero 10/I n.s., giugno 2022

**Fotografare e rappresentare: sguardi sulla Sardegna del
Secondo Dopoguerra**

**Photographing and representing: views
on post-World War II Sardinia**

Carlo Di Bella

DOI: <https://doi.org/10.7410/1556>

**Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
Consiglio Nazionale delle Ricerche
<http://rime.cnr.it>**

Direttore responsabile | Editor-in-Chief

Luciano GALLINARI

Segreteria di redazione | Editorial Office Secretary

Idamaria FUSCO - Sebastiana NOCCO

Comitato scientifico | Editorial Advisory Board

Luis ADÃO DA FONSECA, Filomena BARROS, Sergio BELARDINELLI, Nora BEREND, Michele BRONDINO, Paolo CALCAGNO, Lucio CARACCILO, Dino COFRANCESCO, Daniela COLI, Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO, Antonella EMINA, Vittoria FIORELLI, Blanca GARÌ, Isabella IANNUZZI, David IGUAL LUIS, Jose Javier RUIZ IBÁÑEZ, Giorgio ISRAEL, Juan Francisco JIMÉNEZ ALCÁZAR, Ada LONNI, Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI, Germán NAVARRO ESPINACH, Francesco PANARELLI, Emilia PERASSI, Cosmin POPA-GORJANU, Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ i CURULL, Eleni SAKELLARIU, Gianni VATTIMO, Cristina VERA DE FLACHS, Przemysław WISZEWSKI.

Comitato di redazione | Editorial Board

Anna BADINO, Grazia BIORCI, Maria Eugenia CADEDDU, Angelo CATTANEO, Isabella CECCHINI, Monica CINI, Alessandra CIOPPI, Riccardo CONDRÒ, Francesco D'ANGELO, Alberto GUASCO, Domenica LABANCA, Maurizio LUPO, Geltrude MACRÌ, Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE, Maria Giuseppina MELONI, Rosalba MENGONI, Michele M. RABÀ, Riccardo REGIS, Giampaolo SALICE, Giovanni SERRELI, Giovanni SINI, Luisa SPAGNOLI, Patrizia SPINATO BRUSCHI, Giulio VACCARO, Massimo VIGLIONE, Isabella Maria ZOPPI.

Responsabile del sito | Website Manager

Claudia FIRINO

© **Copyright: Author(s).**

Gli autori che pubblicano con *RiMe* conservano i diritti d'autore e concedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione con i lavori contemporaneamente autorizzati ai sensi della

Authors who publish with *RiMe* retain copyright and grant the Journal right of first publication with the works simultaneously licensed under the terms of the

**“Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0
International License”**



Il presente volume è stato pubblicato online il 30 giugno 2022 in:

This volume has been published online on 30 June 2022 in:

<http://rime.cnr.it>

CNR - Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
Via Giovanni Battista Tuveri, 128 - 09129 Cagliari (Italy).
Telefono | Telephone: +39 070403635 / 070403670.
Sito web | Website: www.isem.cnr.it

Special Issue

**Trame cosmopolite. Minorità, migrazioni e città intorno
al Mediterraneo.**

Figure, attraversamenti, comunità*

**Cosmopolitan weaves. Minorities, migrations and cities
around the Mediterranean.**

Figures, crossings, communities

A cura di / Edited by

Raffaele Cattedra - Gianluca Gaias - Giuseppe Seche

* I due fascicoli parte di questo Special Issue sono stati realizzati nell'ambito del progetto "Narra_Mi. Re-Thinking Minorities. National and Local Narratives from Divides to Reconstructions" co-finanziato dalla Fondazione di Sardegna (2019-2021)

RiMe 10/I n.s. (June 2022)

Special Issue

Trame cosmopolite. Minorità, migrazioni
e città intorno al Mediterraneo.
Figure, attraversamenti, comunità

Cosmopolitan weaves. Minorities, migrations
and cities around the Mediterranean.
Figures, crossings, communities

A cura di / Edited by

Raffaele Cattedra - Gianluca Gaias - Giuseppe Seche

Table of Contents / Indice

Trame cosmopolite. Minorità e migrazioni intorno al Mediterraneo / *Cosmopolitan plots. Minorities, migrations and cities around the Mediterranean*

Raffaele Cattedra - Gianluca Gaias - Giuseppe Seche Trame cosmopolite. Minorità e migrazioni intorno al Mediterraneo. Per una introduzione / <i>Cosmopolitan weaves. Minorities, migrations and cities around the Mediterranean. For an introduction</i>	5-20
Cinzia Atzeni Luoghi, attraversamenti e soste. Pratiche di cosmopolitismo negli spazi delle recenti migrazioni trans-mediterranee / <i>Places, crossings and stopover places. Cosmopolitan practices in the spaces of recent trans- Mediterranean migrations</i>	21-44
Alessandro Pes Senza l'impero: le comunità italiane in Africa orientale tra mito imperiale e fine del colonialismo / <i>Without the empire: Italian communities in East Africa between imperial myth and the end of colonialism</i>	45-62
José Manuel Maroto Blanco Racismo e historia africana y afrodescendiente en la historiografia espanola: un estado de la cuestión / <i>Racism and African and Afro- descendant history in Spanish historiography: a state of the question</i>	63-77
Monica Iorio Un posto al sole dove conviene invecchiare: voci di pensionati italiani in Tunisia / <i>A place in the sun where it is worth getting old: voices of Italian</i>	79-89

retirees in Tunisia

Marcello Tanca 91-120
Intersezioni tra fumetto e migrazioni. Uno sguardo geografico /
Intersections between comics and migrations. A geographical look

Minorità e sguardi cosmopoliti sulla Sardegna / *Minorities and cosmopolitan gazes on Sardinia*

Giovanni Sistu 121-124
Approdi al margine. Minorità e sguardi cosmopoliti sulla Sardegna /
Landing places on the margin. Minorities and cosmopolitan gazes on Sardinia

Cecilia Tasca - Mariangela Rapetti 125-142
Tracce di ebraismo in Sardegna tra esodi e ritorni / *Traces of judaism in Sardinia between exoduses and returns*

Valeria Deplano 143-160
Contaminazioni (post)-coloniali. Gli Italiani di Tunisia a Santa Margherita di Pula / *(Post-)colonial contaminations. Italians of Tunisia in Santa Margherita di Pula*

Felice Tiragallo 161-184
Tracce di cosmopolitismo e costruzioni di identità nel mondo minerario sardo / *Traces of cosmopolitanism and constructions of identity in the Sardinian mining world*

Maria Luisa Di Felice 185-205
"Eravamo come schiavi". Famiglie contadine a Mussolinia-Arborea: fonti orali e dinamiche socio-economiche / *"We were as slaves". Peasant*

families in Mussolinia-Arborea: oral sources and socio-economic dynamics

Carlo Di Bella

207-226

Fotografare e rappresentare: sguardi sulla Sardegna del Secondo
Dopoguerra / *Photographing and representing: gazes on post-World War II*
Sardinia

Focus

Luciano Marrocu

229-237

L'uomo che visse due volte. Alessandro Spina tra Oriente e Occidente
/ *The man who lived twice. Alessandro Spina between East and West*

Fotografare e rappresentare: sguardi sulla Sardegna del Secondo Dopoguerra

Photographing and representing: gazes on post-World War II Sardinia

Carlo Di Bella

(Università degli Studi di Cagliari)

Date of receipt: 29/09/2021

Date of acceptance: 09/03/2022

Riassunto

Il saggio intende fornire alcune notazioni di storia culturale sulle modalità in cui la Sardegna è rappresentata nel Secondo Dopoguerra a partire da alcune fotografie pubblicate fra gli anni Cinquanta e Sessanta. Si vuole indagare il contributo delle foto all'immaginario collettivo e si intende sottolineare l'importanza dell'operazione editoriale come fonte ed esito di un processo a cui il fotografo partecipava con un ruolo fondamentale ma di cui non era unico protagonista. Dopo un rapido inquadramento storico e metodologico, si affronta una breve panoramica di immagini esemplificative, seguita da considerazioni conclusive sui meccanismi di formazione della molteplice identità pubblica dell'isola.

Parole chiave

Storia culturale; Fotografia Sardegna; Storia contemporanea.

Abstract

The essay means to provide some notations of cultural history on the ways in which Sardinia is represented in the Second World War starting from some photographs published between the fifties and sixties. The aim is to investigate the contribution of photos to the collective imagination and to underline the importance of the editorial operation as a source and outcome of a process in which the photographer participated with a fundamental role but of which he was not the only protagonist. After a quick historical and methodological framework, a brief overview of illustrative images is followed by conclusive considerations on the mechanisms of formation of the multiple public identity of the island.

Keywords

Cultural History; Photography Sardinia; Contemporary History.

1. *Un problema di storia culturale.* - 2. *Definire l'immaginario: alcuni autori, opere e il loro pubblico.* - 2.1. *Federico Patellani: dai reportage di Tempo al racconto dell'Illustrazione italiana.* - 2.2. *Franco Pinna: i viaggi in*

Sardegna e il libro per l'Automobile Club. - 2.3. L'immaginario e il mito: Sardegna quasi un continente. - 3. La rappresentazione pubblica dell'altrove. - 4. Bibliografia. - 5. Curriculum vitae.

1. Un problema di storia culturale

Chi rifletta, da studioso o da appassionato, attorno alla rappresentazione della Sardegna, si trova di fronte ad alcuni *tòpoi* ormai classici: innanzitutto l'identità percepita dai sardi e dagli stranieri, poi la definizione di che cosa i sardi pensano che l'isola sia/debba essere in sé stessa e come percezione esterna. Chi voglia approfondire l'argomento, e scavare sotto la superficie del fenomeno, si trova spesso a domandarsi, infine, se questa idea di Sardegna sia una rappresentazione attendibile della realtà o ci sia qualcosa che le sfugge, perché devia dagli immaginari consueti.

Questi tre argomenti sono stati terreno di confronto nell'opinione pubblica e variamente, nel tempo, sono stati oggetto di dibattito e studio¹. In tal senso, per la storia della Sardegna, è di particolare importanza il periodo del dibattito sull'attuazione dell'articolo 13 dello Statuto della Regione Autonoma, il quale impegnava lo Stato "col concorso della Regione" a "disporre un piano organico per favorire la rinascita economica e sociale dell'Isola"², il cui inizio può essere fissato con l'approvazione dello Statuto della Regione nel 1948 e la cui fine con la Commissione Parlamentare di Inchiesta sul Banditismo del 1969, passando per l'approvazione del "Piano di Rinascita" con la legge 588 del giugno 1962 come tappa intermedia. Oltre al Piano di Rinascita, altri avvenimenti ponevano l'isola in una curiosa centralità periferica: la lotta antimalarica condotta con il contributo della fondazione Rockefeller (1946-1950), l'installazione delle servitù militari in favore di USA e NATO (1954, dopo la sottoscrizione italiana dell'"Accordo di Mutua Sicurezza con gli Usa" nel 1952), la recrudescenza dei sequestri di persona. La Sardegna, diventata così teatro di interessi interni ed esterni, compariva nel mercato editoriale come protagonista di vicende che rendevano attualissimi i discorsi sull'identità appena enunciati. Sul tavolo dello storico, tali discorsi, uniti ai problemi rappresentativi di cui si diceva, possono diventare problemi di storia culturale, cioè

¹ Per avere alcuni riferimenti sul dibattito in età contemporanea, si vedano Marrocu, 2015 e Deplano, 2015; Cherchi, 2013; Rudas, 1997; per uno sguardo generale il datato ma sempre valido volume di Berlinguer - Mattone (a cura di), 1998.

² Si veda L.C. 26 febbraio 1948 n. 3 (Statuto Speciale per la Sardegna).

problemi di analisi dello spirito del tempo attraverso simboli, per usare concetti cari a Peter Burke (Burke, 2013, pp. 9-12). Fra questi simboli le fotografie, nella loro qualità di fonti polisemiche, sono “veicolo di messaggi intenzionali e non intenzionali” (D’Autilia, 2005, p. 1), prodotti dell’occhio e dello sguardo che possono diventare “feticci, tanto sovrastimati quanto sottovalutati, tanto idolatrati quanto demonizzati” (Mitchell, 2015, p. 141).

Il contesto sardo appena descritto è ricchissimo di questi simboli-feticci, di questi ritratti fatti con la luce di un territorio e della gente che lo abitava. La maggior parte delle fotografie, per ragioni tecniche e per questioni di costi, era in bianco e nero mentre una minoranza di esse era a colori. L’uso del colore rispetto al consueto bianco e nero ha avuto un ruolo di rilievo nel fornire maggiore impatto comunicativo o nell’aggiungere una suggestione narrativa da osservare criticamente, sulla sottile linea fra la ricerca di dosate soluzioni espressive e artificiosità pittoriche. La sua introduzione, nel contesto di cui si scrive, assume un significato particolare: le foto a colori non erano ancora molto diffuse nelle opere editoriali analizzate, per cui alla loro collocazione corrispondevano esigenze varie. Talora il colore era un elemento utile a fornire maggior impatto alla copertina, talaltra veniva inserito in testi in cui si chiedeva alla foto maggior impatto emotivo rispetto alla mera decodificazione delle forme del bianco e nero. La scelta della pubblicazione a colori segna inoltre un salto di qualità tecnico: erano gli anni del passaggio dall’editoria artigiana degli anni Cinquanta all’editoria industriale degli anni Sessanta e aumentavano le pubblicazioni di viaggio, arredamento, moda, attualità (Lucas - Agliani, 2004, p. 29). In queste pubblicazioni l’uso del colore proiettava il lettore in una esperienza immaginativa di riproduzione della realtà avvertita come più moderna e fedele. Le motivazioni, oltre ad essere tecniche, diventano quindi parte di precise scelte comunicative nella misura in cui colore diviene anch’esso soggetto dell’opera e cambia l’atmosfera della foto in bianco e nero, talvolta rendendola più realistica, talvolta, soprattutto nel caso in cui esso sia aggiunto in postproduzione, conferendo alle immagini un’atmosfera differente che pare smorzare il rigore volumetrico del bianco e nero e dare una diversa sfumatura materica all’immagine. Erano anni in cui la questione meridionale animava il dibattito politico e intellettuale e in cui i nuovi rotocalchi aprivano le loro pagine al reportage sociale. La Sardegna diveniva il centro di numerose inchieste giornalistiche e indagini etnografiche che sottolineavano da un lato la dimensione di arretratezza e povertà dell’isola, costruendone nello stesso tempo la fama di un luogo fuori dal tempo e dalla storia. Dall’altro lato mostravano le forti dinamiche di mutamento e modernizzazione che nella congiuntura storica

sarda prendevano le sembianze della campagna antimalarica e dell'intervento economico delle politiche regionali e statali. Queste inchieste, queste indagini, le pubblicazioni turistiche erano sempre accompagnate da racconti fotografici. L'isola fu così meta dei viaggi di innumerevoli fotografi: Federico Patellani, Carlo Bavagnoli, Pablo Volta e Sheldon Merrit Machlin sulla scia delle inchieste di Franco Cagnetta, Wolfgang Suschitzky, Mario De Biasi, Franco Pinna, alcuni importanti fotografi Magnum come Cartier-Bresson, Werner Bishof e Bruno Barbey, per citare solo i più noti. Accanto alle storie di questi protagonisti si può riflettere poi sulle vicende di settimanali e opere monografiche in cui al racconto dell'isola la fotografia fornisce un contributo fondamentale: alle illustrazioni concorrevano più autori i quali, collettivamente o singolarmente, prestavano la propria opera al messaggio costruito con l'editore e con l'autore dei testi. Fra questi fotografi si possono annoverare alcuni sardi come Felice Mura, Tullio Sequi, Virgilio Lai, italiani come Giancolombo, Paolo Di Paolo, Bruno Stefani e stranieri come Marianne Sinn Pfaltzer, Edouard Boubat, Yan e molti altri³. I percorsi appena citati passavano per le classiche vie del reportage del periodico italiano d'inchiesta (*L'Espresso*, *Tempo*, *Panorama*), godevano dell'attenzione dei club di viaggio della classe media che cresceva in numero (uno dei più importanti editori per il turismo sardo fu ad esempio il Touring Club che nel 1954 pubblicò una monografia fotografica sulla Sardegna) (Jelardi, 2012), talvolta prendevano la forma di pubblicazioni descrittive delle peculiarità isolane (come nel caso dell'opera di Antonio Borio, *Sardegna*, pubblicata prima in Francia e poi nell'isola sotto l'egida dell'ENIT (Ente Nazionale Italiano per il Turismo) o del famosissimo *Sardegna quasi un continente* di Marcello Serra). Nel corso di questi anni, anche con il contributo di queste pubblicazioni, si era andato definendo l'immaginario di una terra mitica, primigenia, dalla natura selvaggia, dalle tradizioni forti, con alcuni elementi di modernizzazione e questi caratteri sarebbero stati posti in funzione dell'incipiente industria turistica, delle politiche industriali e, in senso più largo, della rappresentazione e autorappresentazione dei sardi. È sulla costruzione di questa idea di Sardegna che si concentra l'analisi di questo saggio, in cui si osserva come l'uso del colore diventasse dunque un arricchimento di questo immaginario, un elemento di cui tenere conto nell'analisi iconografica e simbolica.

³ Si veda, per una rassegna più esaustiva, Di Bella, 2021.

2. Definire l'immaginario: alcuni autori, opere e il loro pubblico

2.1. Federico Patellani: dai reportage di *Tempo* al racconto dell' *Illustrazione italiana*

Federico Patellani fu uno dei primi grandi protagonisti del fotogiornalismo del dopoguerra a visitare l'isola.

Quasi quarantenne, possedeva già un corposo bagaglio di esperienze professionali e umane: dopo gli studi da avvocato, si era dedicato per diletto alla pittura e poi si era avvicinato alla fotografia d'informazione, diventando il fotografo di punta del settimanale *Tempo* di Alberto Mondadori, un giornale che tentava di portare in un'Italia ancora culturalmente lontana dal linguaggio del moderno fotogiornalismo, il modello dei settimanali illustrati incentrati su lunghi racconti fotografici e brevi didascalie, una formula resa famosa nel mondo dalla rivista americana *Life*. Corrispondente di guerra dal fronte russo, aveva poi continuato la collaborazione con *Tempo* nel dopoguerra, sotto la direzione di Arturo Tofanelli, firmando un insieme di storici fototesti che restituiscono oggi uno spaccato di estrema pregnanza dell'Italia della ricostruzione. Il fotografo-giornalista Patellani partì dunque da quella redazione per la Sardegna con l'idea di documentare la vita dell'isola in maniera precisa, con i modi del giornalismo d'inchiesta, a suo agio nella realtà industriale, nella cronaca politica e nell'inchiesta sociale (Concu, 2007, pp. 21-32; Bolognesi - Calvenzi, 1995, p. 7-9 e pp. 197-198).

Il primo, lungo reportage sardo di Patellani, fu pubblicato nel 1950 in quattro numeri distinti: *Il dramma di Carbonia*⁴, il primo servizio, racconta la crisi della città mineraria; *Liandru bandito dal bel nome*⁵ è invece un viaggio nelle zone interne alle prese con il banditismo; *Così si vive e si muore in Sardegna*⁶, una raccolta di fototesti che cercano di dare una panoramica complessiva sui problemi dell'isola; *I pastori ancora re dei nuraghi*⁷, un servizio sui nuraghi con riflessioni sui possibili sviluppi del turismo.

Nel 1952, diventato free lance, Patellani iniziò a proporre i propri scatti anche ad altri periodici, che li utilizzavano liberamente con testi e finalità diverse da quelle originarie. Le fotografie acquistavano così una nuova dimensione:

⁴ Inchiesta in Sardegna/1, *Tempo*, 5, 4-11 febbraio 1950, pp. 10-13, 8 fotografie.

⁵ Inchiesta in Sardegna/2, *Tempo*, 6, 11-18 febbraio 1950, pp. 18-21, 9 fotografie.

⁶ Inchiesta in Sardegna/3, *Tempo*, 7, 18-25 febbraio 1950, pp. 20-23, 13 fotografie.

⁷ Inchiesta in Sardegna/4, *Tempo*, 8, 4-11 marzo 1950, pp. 20-23, 8 fotografie.

l'immagine era risemantizzata, acquistava nuova vita perché affiancata a testi diversi, pubblicata con tagli differenti e talora arricchita del colore.



Fig. 1



Fig. 2

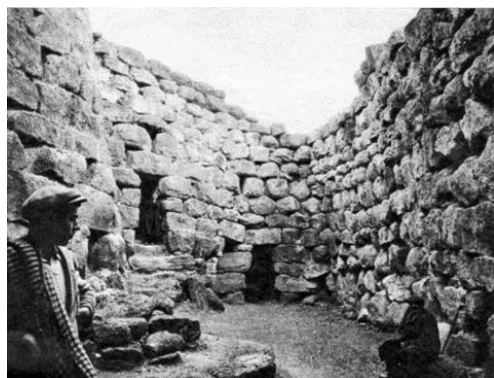


Fig. 3



Fig. 4

È quanto avviene con il reportage pubblicato nel 1952 su *L'illustrazione italiana*⁸. Il servizio, intitolato *Viaggio in Sardegna*, è firmato da Carlo Levi, esponente autorevole di quella letteratura meridionalista che, secondo Uliano Lucas e Tatiana

⁸ Levi, 1952, pp. 33-40, 9 foto inedite (a cui se ne aggiungono quattro qui ristampate e già pubblicate su *Tempo* nel 1950).

Agliani, narra “viaggi nel Sud che sono spesso più un percorso a ritroso nel tempo e nella memoria che nelle concrete realtà del Meridione” (Lucas - Agliani, 2015, pp. 249-250). Nel valutare l’impatto delle immagini sul lettore, non si può fare a meno di registrare innanzitutto la stridente differenza di tono e di impostazione tra i testi dei due autori: articoli d’inchiesta e approfondimento quelli di Patellani nel 1950, racconti suggestivi e sognanti quelli di Levi del 1952.

Carlo Levi, proiettato in una dimensione da ‘Indias de por acà’⁹ non priva di elementi orientalisti (Pandolfi, 1998, p. 286 e ss.), traccia un percorso nell’isola in cui la memoria e le emozioni personali (con il loro inevitabile portato culturale) sono preminenti rispetto all’indagine. Il lettore si trova immerso in una terra rocciosa, in cui si odono nenie lontane e il percorso prosegue a Cagliari, città presentata come “bellissima, aspra e pietrosa”, attornata da una pianura “africana”, abbellita dalla statua del re Carlo Felice, “tenerissimo re che viene ancora scambiato, mi raccontano, per una immagine sacra dai pastori e dalle donne della montagna” (Levi, 1952, p. 33). Appare chiaro come fosse lontana dall’autore l’idea di approfondire storicamente nella sua complessità l’opera del ‘tenerissimo’ *Carlo Feroce*, così era chiamato dai piemontesi, e il perché i pastori e le donne fossero evidentemente analfabeti, non essendo in grado di leggere l’iscrizione posta sul basamento della statua nel quale era scritto chi fosse il personaggio che omaggiavano. Il monumento del 1827 celebrava una figura storica che lasciava un ricordo quantomeno controverso: fu portatore di istanze di modernizzazione ma anche alacre innalzatore di forche e severo censore degli ideali rivoluzionari che avevano avuto il loro culmine nel triennio 1793-1796 e che Carlo Felice aveva represso nella fase controrivoluzionaria successiva, convinto che “l’amministrazione della giustizia fosse il compito principale di un viceré” (Marrocu, 2021, p. 171). Levi passava oltre con leggerezza e si limitava a raccontare che il suo viaggio avrebbe seguito “il gesto protettore della mano del re” lungo la strada di quella che, infine, è chiamata una “colonia in mezzo al mare” (Marrocu, 2021, p. 171). L’immagine costituisce qui un mero decoro al testo, già di per sé autosufficientemente descrittivo e pregno di elementi visivi. In quest’ottica è

⁹ L’espressione “Indias de por acà” o “Indie di quaggiù”, veniva usata nel XV secolo dai gesuiti per descrivere le loro missioni di evangelizzazione nel sud Italia, che veniva così definito per somiglianza con le colonie d’oltremare. Sull’argomento cfr. Colombo, 2009, pp. 48-49.

funzionale osservare, nelle immagini qui contrassegnate come 2 e 4, l'uso del colore, per il quale si può ipotizzare con una certa sicurezza che non si trattasse di un rullino a colori ma che la colorazione sia stata aggiunta in fase di postproduzione. L'impatto cromatico altera il crudo realismo del bianco e nero del 1950 e le 'nuove' foto hanno sembianze completamente diverse per il lettore rispetto alle stesse immagini pubblicate in bianco e nero nel 1950. Su *Tempo*, la prima foto citata faceva da prologo a un breve articolo, apparentemente poco significativo, ma importante per la propria *vis* polemica¹⁰. L'immagine, piuttosto insignificante da un punto di vista compositivo, rappresenta un teschio scarnificato di bue appeso su rami secchi, scheletrici, con alle spalle il mare: la metafora della Sardegna terra depredata e scarnificata in cui nemmeno i morti trovavano posto (Patellani nell'articolo farà riferimento alla carenza di cimiteri in alcuni paesi dell'interno). Ne *l'Illustrazione italiana* la prospettiva è cambiata: il teschio diventa più piccolo, il campo si allarga e il taglio diventa verticale, il colore pastoso e vivido lo inserisce in un paesaggio marino a cui aggiunge un tocco gotico. Il testo di Levi non fa alcun riferimento alla fotografia, che nell'articolo di Patellani ricopriva invece l'evidente funzione simbolica sottolineata. L'interno del nuraghe Cabu Abbas subisce una trasformazione ancora più significativa: se nel 1950 le immagini si proponevano di documentare la dura vita dei pastori che utilizzavano i nuraghi come luogo di ricovero, qui l'immagine assume i tratti bucolici di un presepe fuori stagione (con l'innaturale luce gialla che illumina alle spalle il pastore sulla porta in fondo)¹¹.

Il colore accentua in questo caso il riferimento etnografico, quasi poetico, nel modo in cui è rappresentata la pastorizia, che compare tuttavia anche con citazioni indirette, quando non si rappresenta direttamente il lavoro: nei due casi in cui sono fotografati i nuraghi, la foto non ha uno scopo prevalentemente culturale-documentaristico ma mostra i monumenti come luogo di lavoro dei pastori. Così pure l'anfiteatro romano non è preso in considerazione come monumento ma come esotico luogo di ricovero dell'umanità dolente che lo popola, "una specie di maligno e grandioso deserto meridionale, dove, come nel deserto della Tebaide, si sono rintanati qua e là uomini e donne, e nascono e muoiono bambini" (Levi, 1952, p. 34).

¹⁰ Cfr. *Tempo*, 7, cit. e qui figure 1-2.

¹¹ Qui pubblicate come figure 3-4.

Il viaggio di Carlo Levi è un percorso narrativo che costruisce un resoconto letterario fra proiezione del paesaggio interno all'autore e paesaggio esterno, plasmato dai contatti umani con una popolazione che è oggetto d'osservazione e stimolo per la memoria, mai protagonista di una denuncia come quella documentaristica fatta da Patellani qualche anno prima. Le immagini hanno la funzione di accompagnare Levi in un sogno vagamente esotico (Said, 1991) che solo in qualche sussulto analitico si trasforma in dormiveglia. Il *medium* visivo nella diversità di contesto mostra la propria complessità: la polisemia dell'immagine fa sì che il contesto di pubblicazione e la parte testuale svolgano un ruolo decisivo nell'orientare la sua lettura. Tutti i media diventano *mixed media* (Mitchell, 2015, p. 131 e ss.), l'immagine non 'parla' più solo visivamente.

2.2. Franco Pinna: i viaggi in Sardegna e il libro per l'Automobile Club

Franco Pinna si considerava sardo: per famiglia, nascita e storia personale, un esule senza ritorno alla ricerca delle proprie radici (Pinna (a cura di), 2004, p. 20) che vide, nei suoi primi anni di attività, la professione di fotografo come un'occasione per fare i conti con le proprie origini. Era nato a La Maddalena da un padre militare, arruolato in marina, con cui avrebbe avuto rapporti burrascosi e poi aveva seguito i genitori negli spostamenti che la professione paterna imponeva. La sua frequentazione dell'isola dunque è insieme un ritorno a casa e una riscoperta umana e personale, tanto che il critico Edgardo Pellegrini (Pellegrini, 1982, p. 7), sintetizzandone la carriera, la divide in due fasi: un primo periodo che va dagli esordi al 1963 in cui Pinna fu impegnato nell'analisi del Mezzogiorno d'Italia (celebri gli scatti per l'antropologo De Martino) e della Sardegna, e un secondo in cui Pinna fu stabilmente il fotografo di scena di Federico Fellini, fino a *Casanova* (1976). La fotografia sarda di Pinna fu da subito connotata da una forte componente analitica, sapientemente dosata anche nelle scelte tecniche: il fotografo alternava l'uso del rullino 35 mm della Leica a un più limitato uso della Rolleiflex di formato 6x6, riservato dall'autore a immagini più statiche e meditate (Miraglia, 1992, p. 17).

Sardegna: una civiltà di pietra (Pinna - Dessì - Pigliaru, 1961) è il volume più importante della fase sarda della fotografia di Pinna. Pubblicato nel 1961 dall'Automobile Club d'Italia, esso è accompagnato da didascalie di Antonio Pigliaru e un'introduzione di Giuseppe Dessì. Il libro è suddiviso in quattro album e le oltre duecento immagini occupano molto più spazio rispetto al testo, costruendo una vera e propria narrazione: *il paesaggio, la storia, la tradizione* (pp. 1-

47); *il cavallo, l'allegria, la donna, la morte* (pp. 47-90); *i pastori, i contadini, i pescatori, i minatori* (pp. 90-125); *la promessa della Rinascita* (pp. 125-134). Il testo aveva come pubblico ideale un turista consapevole e interessato alla scoperta dell'isola, come avrebbero dovuto esserlo i soci dell'editore. Erano gli anni del boom economico in cui le Fiat Cinquecento, le Seicento e Millecento motorizzavano la popolazione e l'auto impiegata per motivi di svago iniziava ad essere alla portata di settori sociali più ampi. La scelta degli scatti, un ricco scenario umano e naturale, era certamente influenzata dalla destinazione editoriale e risultava improntata a una maggiore attenzione alle persone calate nei luoghi, alla dimensione riposante del paesaggio naturale, rispetto alle inchieste di informazione pubblicate nei periodici o alle sequenze fotografiche eseguite per l'antropologo Ernesto De Martino (Pinna (a cura di), 2004, pp. 51-55) nel meridione italiano.

La rappresentazione di *Sardegna. Una civiltà di pietra* presenta delle peculiarità notevoli rispetto a ciò che Pinna aveva già pubblicato: in passato aveva usato raramente il formato 6x6 a colori e nelle sue fotografie aveva dato poco spazio al paesaggio. Si tratta quindi di un passo nuovo e tipico di questa ricerca estetica. Si propongono accostamenti originali, come nella pagina in cui sono disposte in due colonne la costa vicino ad Alghero, Castelsardo, la chiesetta di Galtellì e le discariche rosse di materiale minerario ad Iglesias¹²: paesaggi tipici ma vari, non declinabili secondo un unico rapporto uomo-territorio né secondo univoche categorie estetiche.

¹² Qui pubblicata come figura 5 da Pinna - Dessì - Pigliaru, 1961, p. 4.

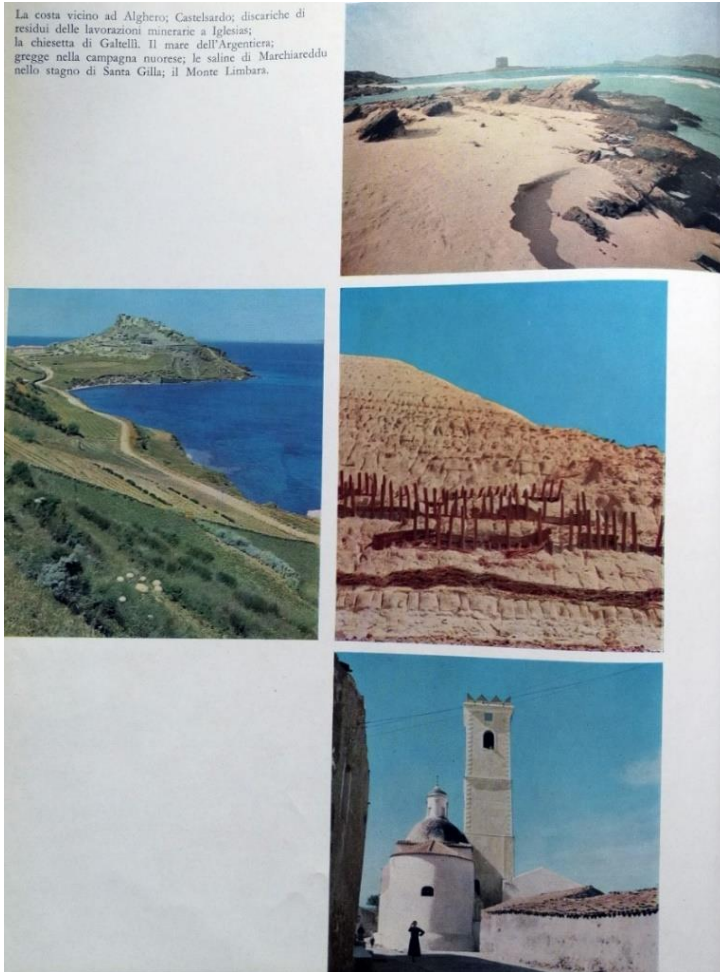


Fig. 5

Pinna mirava alla rappresentazione di una Sardegna custode originale di tradizioni, arcaica e ricca di cultura da preservare e perpetuava così l'opposizione classica modernità-tradizione, mantenendo fede al titolo. La tipicità dell'isola passa per Pinna dalla dimensione agricola, pastorale, artigianale, dalle persone intente alle proprie occupazioni. Nei paesaggi, l'uso del colore approda a risultati inconsueti rispetto a quanto già visto: i toni sono delicati, la luce accentua un realismo narrativo che non impiega contrasti tonali netti e usa le ombre e le luci per

definire gli spazi. Il colore non pare insomma una patina impiegata per accentuare la dimensione sognante e il fotografo non è ottusamente monotematico: ancorché palesemente sbilanciato verso gli argomenti indicati, il ventaglio esplorativo è ampio e permette di cogliere una visione complessiva raramente raggiunta da altri reporter, condannati, non sempre per scelte proprie, a trascurare le realtà industriali, l'artigianato e i siti archeologici.

2.3. *L'immaginario e il mito: Sardegna quasi un continente*

Il libro di Pinna non fu l'unico testo, in quegli anni, in cui la fotografia aveva un'importanza decisiva in operazioni editoriali che davano conto dell'identità della Sardegna e dei sardi. Marcello Serra, scrittore, giornalista e docente ogliastrino, era impegnato, nello stesso periodo, nel presentare all'esterno la "vera Sardegna" con alcune monografie, di cui *Sardegna quasi un continente* è certamente la più ampia e conosciuta.

L'intento di Serra pare votato alla celebrazione musealizzata della realtà sarda, presentata come interessante già a partire dall'origine mitologica. Infatti la suggestione che anima lo scrittore del testo non è altro che una sorta di mito fondativo risalente a prima dell'origine dell'uomo:

La Sardegna è un frammento della Tirrenide, il vasto continente naufragato in un'era lontanissima. Di quel continente l'isola serba nel suo grembo, nelle coste e nelle articolazioni i diversi accenti e i molteplici aspetti. È la reliquia, ma anche la proiezione estrema di quella grande terra, scomparsa forse durante i cataclismi del Terziario, la quale si riflette e dunque sopravvive ancora nella fisionomia mobilissima di questo suo lembo superstite (Serra, 1958).

Benché il testo di Serra sia l'asse portante della pubblicazione, il volume è presentato come un'operazione a cui gli editori, fratelli Fossataro, concorrono con l'apporto decisivo dato dall'aggiunta delle immagini:

abbiamo concepito e realizzato quest'opera che illustra come non mai la Sardegna in tutti i suoi aspetti fisici, umani ed artistici, e che per la validità organica del testo affidato a Marcello Serra e per la eccezionale, completa e assolutamente inedita documentazione fotografica resterà come un monumento nella storia sarda e nella editoria italiana (Serra, 1958, p. II).

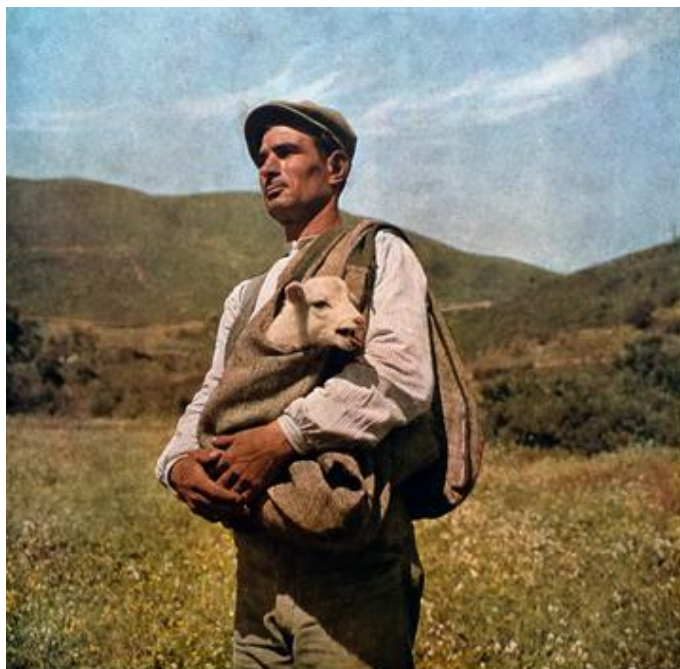


Fig. 6

Il libro, di ampiezza enciclopedica, conta circa duecentocinquanta pagine in formato A4 accompagnate da circa ottocento fotografie, fra le quali cinquantasei a colori, realizzate da un gran numero di autori sardi, italiani e stranieri¹³, o da incaricati di enti regionali. Il numero delle foto di proprietà di enti regionali¹⁴ e di quelle non firmate è nettamente inferiore rispetto a quelle 'd'autore'. Le immagini a colori non sono suddivise per categorie e sono prive di crediti. Esse sono collocate fra pagine fitte di testo e sembrano assumere sostanzialmente il compito di intervallare la lunghissima prosa con elementi figurativi in cui il colore è usato più in funzione decorativa che documentaria. Le didascalie più accurate forniscono indicazioni geografiche sui luoghi rappresentati (Cagliari, Àrdara etc.), ma la

¹³ Bini, P. Boi, Branca, Chiolini-Turconi, De Biasi, Del Piano, D. Giacobbe, V. Lai, Leporati, Mastino, Moro, Perella, Pes, Pfältzer, Pizzetti, Sequi, Sulis, Wilson.

¹⁴ Enit, Esit, Soprintendenza Archeologica.

maggioranza di esse sono brevi e poco esplicative e accompagnano ritratti che sembrano voler delineare dei personaggi prototipici, anche perché precedute dall'articolo determinativo: "la coppia a cavallo", "l'amazzone", "il patriarca barbaricino", "il vecchio della montagna", persino "le desulesi sorridono così". Un esempio esplicativo è l'immagine raffigurante un abbronzato pastore dal viso curato, perfettamente sbarbato che porta nella propria bisaccia un agnello¹⁵: la posa è vagamente solenne, ripresa dal basso verso l'alto, il corpo del soggetto in piedi girato di tre quarti verso l'obiettivo, con lo sguardo volto altrove. A corredo, una brevissima didascalia: "il buon pastore", un titolo che richiama suggestioni, ricordi dell'infanzia e retoriche (classicamente cristiane, in questo caso) che portano l'osservatore in una realtà senza tempo, lontana da un approccio documentario ed analitico.



Fig. 7



Fig. 8

¹⁵ Qui figura 7, tratta da Serra, 1958, inserita fra pag. 104 e pag. 105.

Prima che il ricco tomo di *Sardegna quasi un continente* fosse pubblicato, Serra aveva lavorato a testi più brevi, dai quali il complesso volume attinse informazioni, intenti e suggestioni. Una di queste opere minori, che si presenta come una guida di viaggio, è sostanzialmente un compendio turistico di carattere storico-geografico e può essere ritenuta una versione breve del libro citato. Uscita nel 1955 (e ristampata con lievi differenze nel 1963 (Serra, 1963)), essa ha il titolo allusivo e vagamente esotico di “Mal di Sardegna” (Serra, 1955). Serra, nell’introduzione al testo, menziona esplicitamente il forestiero: un “visitatore perplesso”, “sollecitato a proporsi un numero infinito di quesiti, che esigono le relative risposte” (Serra, 1955, p. 6). Nel decennio 1951/1961 l’incremento dei visitatori per le strutture alberghiere sarde fu del 141% negli arrivi e del 200% nelle presenze (Detragiache (a cura di), 1966, p. 107) e Marcello Serra aveva dunque buon gioco nel rispondere alle richieste editoriali di una domanda turistica in crescita. La sua operazione culturale funzionava perché, accanto ai sardi che, osservando con interesse l’isola, vedevano l’ingresso della propria storia e lingua all’Università (Marrocu, 2015, pp. 628-631), esisteva un pubblico esterno considerevole che rendeva sostenibili operazioni editoriali come la stampa di monografie dedicate alla Sardegna. In queste circostanze la descrizione delle bellezze isolate non poteva fare a meno di avvalersi di un opportuno apparato iconografico. Nella prima edizione di *Mal di Sardegna* esso consta di 48 fotografie in bianco e nero accompagnate dall’immane carta geografica pieghevole. I colori sono riservati alla copertina e alla quarta di copertina, che raffigurano donne in abito tradizionale in un contesto non ben caratterizzato: il cielo azzurro fa da sfondo ai sorrisi e all’abbigliamento variopinto di due donne di Desulo e metà pagina è occupata dal titolo del libro. La Sardegna rappresentata è vestita a festa e le sue donne sono impiegate come simbolo¹⁶. Seguendo Jakobson (Jakobson, 1966), la funzione comunicativa prevalente è poetica: ciò che conta è il simbolo che le due figure femminili incarnano, l’immagine di una Sardegna tradizionale, bella e accattivante.

Si tratta di un simbolo semplice, non importa contestualizzare l’immagine nella situazione al fine di documentare la realtà. Nell’interno le fotografie subiscono un trattamento diverso: più orientate all’informazione, in bianco e nero, hanno posizione autonoma rispetto al testo scritto, con il quale mantengono solo un labile legame ‘geografico’ (foto della Sardegna settentrionale sono inserite negli itinerari

¹⁶ Qui figura 7, riproduzione della copertina di Serra, 1955.

turistici di questa area geografica ad esempio, ma senza riferimenti puntuali alle località di cui si parla nelle pagine adiacenti). Nella seconda edizione l'approccio comunicativo è all'incirca lo stesso della prima: compaiono molte bellezze paesaggistiche e l'uomo non è quasi mai in primo piano, fatti salvi i casi in cui indossa l'abito tradizionale. La Sardegna fotografica appare terra da esplorare, poco antropizzata, di cui il visitatore può fare un'esperienza estetica e intellettuale intensa purché riesca, guidato, ad apprezzarne la varietà. Le immagini promuovono chiaramente un turismo immerso nella tipicità locale. L'impostazione di queste fotografie da cartolina fa della loro fruizione un'esperienza visiva che può portare il visitatore a una percezione folcloristica in cui gli abiti tradizionali della festa sono costume quotidiano e il luogo è un paradiso naturale pacificato.

Esplicativa è, ancora una volta, l'immagine di copertina¹⁷. Essa raffigura le solite bellezze locali, come nell'edizione precedente, ma stavolta lo sfondo è intuibile: si vedono in lontananza altre persone, vestite con l'abbigliamento tradizionale, in una postura da parata folk di una festa di paese o ricorrenza religiosa. Quello rappresentato è una sorta di 'paesaggio bifocale' (Cattedra, 2001, pp. 95-120) in cui le parti che rimangono fuori fuoco fanno tuttavia intuire una realtà simile a ciò che è a fuoco: uno sfondo che riproduce il soggetto principale, una realtà da scoprire ma posando gli occhi solo su quanto la guida ci suggerisce di guardare.

3. La rappresentazione pubblica dell'altrove

Secondo l'indice elaborato da Corrado Gini, la Sardegna del secondo dopoguerra era la regione dello stato italiano in cui più diffusa era la disuguaglianza economica fra la popolazione (Vecchi, 2012, p. 262 e ss.). Con l'idea di modificare la situazione, negli anni di tumultuoso cambiamento di cui si parla, si pianificava il parzialmente fallito tentativo di modernizzazione up-down che prese il nome di Piano di Rinascita (Accardo - Maurandi - Muoni, 1998; Rujū, 1998) e che Manlio Brigaglia, dagli anni Sessanta fino alla fine della sua vita, avrebbe definito teatro di una "catastrofe antropologica" (Brigaglia, 2017). Le fotografie del periodo non paiono dare compiutamente conto di questi processi e di questa realtà umana e naturalistica varia, in cui l'intervento pubblico ha innescato, a macchia di leopardo,

¹⁷ Qui figura 8, copertina di Serra, 1963

sacche di cambiamento in un territorio multiforme, segnato da condizioni di vita fortemente eterogenee. Lo sfondo delle immagini era un'isola il cui spazio può essere considerato, con Lucien Febvre, "perimetro costiero, circuito di sponde; superficie terrestre su cui si esercita sovrano l'influsso del mare; zona destinata all'isolamento e alle sue conseguenze" (Febvre, 1980, p. 243). Partire da questa definizione consente di concepire il luogo come terra di confronto fra rappresentazione e autorappresentazione e permette altresì di osservare la fotografia e il concetto stesso di identità sarda, insulare e non, dal punto di vista dialettico dell'interazione fra gli spazi e il portato culturale delle persone che li abitano¹⁸. Ci si può chiedere, in altri termini, considerando alcuni percorsi nella rappresentazione fotografica dell'isola, quanto fosse forte il concetto di una realtà tipica, talvolta stereotipizzata, che si autoalimentava e mutava come prodotto di un quadrato rappresentativo a cui concorrevano lettore, autore delle immagini, editore e contesto storico-culturale di fruizione. La risposta è semplice ma non univoca: da un lato è chiaro che l'isola sia concepita in queste immagini come un altrove la cui caratterizzazione passa per luoghi comuni abbastanza palesi (ad esempio arcaicità, tradizione, natura), dall'altro è evidente che il lettore accorto possa problematizzare la questione osservando le interazioni dialettiche fra gli angoli del quadrato rappresentativo, assumendo coscienza che "tale dialettica esclude ogni forma di semplicistico determinismo unidirezionale"¹⁹. Non si tratta ovviamente di un'operazione agevole a livello di cultura di massa e la storia della Sardegna non può fare eccezione: ci ricorda Peter Burke che le immagini devono essere trattate dallo storico come le 'prove ammissibili' dall'avvocato e sono pertanto produttive di una verità dinamica, la cui efficacia rappresentativa è legata alla possibilità di individuarne i punti deboli (Burke, 2002, p. 16 e ss.). Mettere in relazione il lavoro di autori che hanno ritratto la Sardegna, i diversi contesti di pubblicazione, l'approccio editoriale di *media* vari, come periodici a larga tiratura e libri, può aiutarci a far emergere questi "punti deboli" e portarci a scoprire motivazioni, sensibilità, interessi, caratteristiche di un aspetto della rappresentazione pubblica dell'isola, intesa come spirito di un passato che pone domande al presente.

¹⁸ Si veda, sul tema, Cherchi, 2021, p. 87 e ss.

¹⁹ Pinotti - Somaini, 2016, p. 122; per approfondire sulla rappresentazione dell'alterità si veda *Ibi*, pp. 122-129

4. Bibliografia

- AA. VV. (2009) *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno. Gli anni del dopoguerra*. Nuoro: Ilisso.
- AA.VV. (2007) *Federico Patellani, un fotoreporter in Sardegna 1950 – 1966*. Nuoro: Imago Multimedia.
- Accardo, Aldo - Maurandi, Pietro - Muoni, Leandro (1998) *L'isola della Rinascita*. Bari: Laterza.
- Berlinguer, Luigi - Mattone, Antonello (a cura di) (1998) *La Sardegna*. Torino: Einaudi.
- Bolognesi, Kitti - Calvenzi, Giovanna (1995) *Federico Patellani. Fotografie per i giornali*. Tavagnacco: Arti Grafiche Friulane.
- Brigaglia, Manlio (31-05-2017) 'La Sardegna', in *Viaggio in Italia*, <www.rivistailmulino.it>.
- Burke, Peter (2013) *La storia culturale*. Bologna: il Mulino.
- (2002) *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*. Roma: Carocci.
- Cattedra, Raffaele (2001) 'La città disincantata', *Meridione. Sud et Nord del Mondo*, 1, gennaio-febbraio.
- Cherchi, Giampaolo (2021) 'Il problema dell'insularità fra continentalizzazione e statolatria', in Ghisu, Sebastiano - Mongili, Alessandro (a cura di) *Filosofia de logu: decolonizzare il pensiero e la ricerca in Sardegna*. Milano: Meltemi.
- Cherchi, Placido (2013) *Per un'identità critica*. Cagliari: Arkadia.
- Colombo, Emanuele (2009) 'Le Indie di quaggiù', *Popoli*, gennaio.
- Concu, Giulio (2007) 'Se qualcosa è cambiato', in AA.VV. (a cura di) *Federico Patellani, un fotoreporter in Sardegna 1950 – 1966*. Nuoro: Imago Multimedia.
- D'Autilia, Gabriele (2005) *L'indizio e la prova*. Milano: Paravia - Bruno Mondadori.
- Deplano, Valeria (2015) 'Ripensare la Sardegna. L'immagine dell'isola negli anni della Rinascita', in Marrocu, Luciano - Bachis, Francesco - Deplano, Valeria (a cura di) *La Sardegna contemporanea*. Roma: Donzelli.

- Detragiache, Angelo (a cura di) (1966) *Sardegna, monografie regionali per la programmazione economica*. Varese: Giuffrè.
- Di Bella, Carlo (2021) *L'altrove in camera oscura*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Febvre, Lucien (1980) *La terra e l'evoluzione umana*. Torino: Einaudi.
- Jakobson, Roman (1966) *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.
- Jelardi, Andrea (2012) *Storia del viaggio e del turismo in Italia*. Milano: Mursia.
- Levi, Carlo (1952) 'Viaggio in Sardegna', *L'Illustrazione Italiana*, 6, giugno.
- Lucas, Uliano - Agliani, Tatiana (2004) 'L'immagine fotografica 1945-2000', in Lucas, Uliano (a cura di) *Storia d'Italia, L'immagine fotografica 1945-2000, Annali 20*. Torino: Einaudi.
- (2015) *La realtà e lo sguardo, storia del fotogiornalismo in Italia*. Torino: Einaudi.
- Marrocu, Luciano (2021) *Storia popolare dei sardi e della Sardegna*. Roma - Bari: Laterza.
- Marrocu, Luciano - Bachis, Francesco - Deplano, Valeria (a cura di) (2015) *La Sardegna contemporanea*. Roma: Donzelli.
- Miraglia, Marina (1992) *Franco Pinna*. Inedito custodito presso la biblioteca dell'Istituto Sardo Regionale Etnografico di Nuoro.
- Mitchell, W. J. Thomas (2015) *Scienza delle immagini*. Monza: Johan & Levi Editore.
- Pandolfi, Mariella (1998) 'Two Italies, rethorical figures of a failed nationhood, in Schneider, Jane (ed.) *Italy's "Southern Question". Orientalism in One Country*. Oxford - New York: Berg.
- Patellani, Federico (1943) 'Il giornalista nuova formula', in Scopinich, Ermanno Federico (a cura di) *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*. Milano: Gruppo Editoriale Domus.
- Pellegrini, Edgardo (1982) 'Franco Pinna', in Martinez, Romeo - Campbell, Bryn (a cura di) *I grandi fotografi*. Milano: Fabbri Editori.
- Pinna, Franco - Dessì, Giuseppe - Pigliaru, Antonio (1961) *Sardegna una civiltà di pietra*. Roma: Lea.

- Pinna, Giuseppe (a cura di) (2004) *Franco Pinna. L'isola del rimorso*. Nuoro: Imago Multimedia.
- Pinotti, Andrea - Somaini, Antonio (2016) *Cultura visuale*. Milano: Einaudi.
- Rudas, Nereide (1997) *L'isola dei coralli*. Roma: Carocci.
- Ruju, Sandro (1998) 'Società, economia e politica dal secondo dopoguerra ad oggi', in Berlinguer, Luigi - Mattone, Antonello (a cura di) *La Sardegna*. Torino: Einaudi.
- Said, Edward (1991) *Orientalismo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Serra, Marcello (1955) *Mal di Sardegna: itinerari turistici*. Firenze: Vallecchi.
- (1958) *Sardegna quasi un continente*. Cagliari: Editrice Sarda Fratelli.
- (1963) *Mal di Sardegna: alla scoperta dell'isola millenaria*. Firenze: Vallecchi.
- Vecchi, Giovanni (2012) *In ricchezza e in povertà*. Bologna: il Mulino.

5. Curriculum vitae

Carlo Di Bella (PhD) è docente di letteratura e storia nella scuola secondaria di secondo grado. Moderatore e relatore in convegni e conferenze di argomento storico, ricercatore di storia della Sardegna, ha concentrato i suoi studi principalmente nell'ambito della storia culturale con particolare riferimento alla rappresentazione dell'isola in fotografia. Su questo tema ha pubblicato un saggio e una monografia.

Periodico semestrale pubblicato dal CNR

Iscrizione nel Registro della Stampa del Tribunale di Roma n° 183 del 14/12/2017