

STUDI E RICERCHE

Vol. IX

2016

Direttore scientifico
Francesco Atzeni

Direttore responsabile
Antioco Floris

Comitato scientifico

Bruno Anatra, Franco Angiolini, Pier Luigi Ballini, Rafael Benitez, Giorgetta Bonfiglio Dosio, Cosimo Ceccuti, Enzo Collotti, Pietro Corrao, Francesco Cotticelli, Giuseppe Dematteis, Pierpaolo Faggi, Agostino Giovagnoli, Gaetano Greco, David Igual, Lutz Klinkhammer, Bernard Lortat-Jacob, Lluís Guàrdia Marín, Rosa Muñoz, Augusto Sainati, Klaus Voigt.

Comitato di redazione

Francesco Atzeni, Cecilia Tasca, Claudio Natoli, Olivetta Schena, Sergio Tognetti, David Bruni, Lorenzo Tanzini, Luca Lecis, Maria Luisa Di Felice, Marcello Tanca, Giampaolo Salice.

Inviare i testi a: studiericerche@unica.it

Processo editoriale e sistema di revisione tra pari (peer review)

Tutti i saggi inviati a «Studi e Ricerche» per la pubblicazione saranno sottoposti a valutazione (referee). Il Comitato di redazione invierà il saggio a due specialisti del settore che entro 50 giorni dovranno esprimere un giudizio sulla opportunità della sua pubblicazione. Se tra i due esaminatori emergessero forti disparità di giudizio, il lavoro verrà inviato ad un terzo specialista. I valutatori saranno tenuti ad esprimere i seguenti giudizi sintetici: *pubblicabile*, *non pubblicabile*, *pubblicabile con le modifiche suggerite*. I risultati della valutazione verranno comunicati all'autore che è tenuto ad effettuare le eventuali modifiche indicate. In caso di rifiuto la Rivista non restituirà l'articolo. La Rivista adotta procedure che durante il processo di valutazione garantiscono l'anonimato sia degli Autori che dei Valutatori. L'Autore riceverà una risposta definitiva dalla Redazione entro 90 giorni dall'invio del testo. Non sono sottoposti a valutazione i contributi inseriti nella Sezione Interventi. Per consentire a ricercatori e studenti di accedere ai testi la Rivista viene pubblicata anche in forma elettronica nel sito <http://www.unica.it/~dipstoge>

Ambiti di ricerca

«Studi e Ricerche» intende stimolare il confronto tra le discipline storiche, archivistiche, geografiche, antropologiche, artistiche, impegnate ad approfondire lo studio delle tematiche fondamentali relative allo sviluppo della società europea ed extraeuropea tra Medioevo ed età Contemporanea. In tale prospettiva la Rivista si propone come strumento di comunicazione e di confronto aperto e pluralistico della comunità scientifica col mondo esterno.

Periodicità annuale - Spedizione in abbonamento postale.
Contiene meno del 70% di pubblicità.

© Copyright 2016 - Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio, dell'Università di Cagliari.
Tutti i diritti sono riservati.

ISSN 2036-2714

Direzione e redazione

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Università di Cagliari
Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari
Tel. 070.275655 - e-mail: dipstoge@unica.it

Impaginazione e stampa

Grafica del Parteolla
Via Pasteur, 36 – Z.I. Bardella – 09041 Dolianova (CA)
Tel. 070.741234 – E-mail: grafpart@tiscali.it – www.graficadelparteolla.com

SOMMARIO

TRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA

«*Principes Anglie ... cum cognovissent Sardos Christianos esse cuncta ablata eis restituerunt ...*». Il bassorilievo della lunetta del portale settentrionale del San Gavino di Porto Torres

MARIA CRISTINA CANNAS 9

Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianos, Sassari).
Alcune riflessioni sul ciclo pittorico romanico

NICOLETTA USAI 39

La Capitanía de las marinas de Gallura y Terranova (1581-1700)

CARLOS MORA CASADO 65

INTERVENTI

Domenico Lovisato e la Regia Università di Cagliari. Nuove fonti di ricerca

ELEONORA TODDE 93

Antonio Gramsci: gli scritti del 1917

CLAUDIO NATOLI 121

Gramsci e il 1917: tra filologia e storia

LEONARDO RAPONE 131

The Sardinia case: issues of identity in the cinematic representation of an island

ANTIOCO FLORIS, IVAN GIRINA 143

Inquadrare e filmare dopo Jean Rouch. Note su osservazione e partecipazione nel cinema etnografico alla fine del XX secolo

FELICE TIRAGALLO 151

TRA CONTEMPORANEITÀ E INTERDISCIPLINARIETÀ

Tutto dimenticato?

Ricerche sui Crimini della Wehrmacht nella Grecia occupata 1941-1944

CHRISTOPH SCHMINCK-GUSTAVUS 161

Cinema, televisione e culture “minoritarie”. Esperienze in Sardegna
ANTIOCO FLORIS 177

Nemo propheta in patria. I film neorealisti nel circuito dei festival del cinema
fra *brand* internazionale di successo e ambiguità nazionali (1946-1952)
STEFANO PISU 189

Il museo come spazio fantasmatico: le immagini in movimento
al Museo Laboratorio della Mente di Roma
ELISA MANDELLI 203

«Tattica di scomparsa»
Fattori di continuità e instabilità nel contesto dei *free party*
DELIA DATTILO 213

RASSEGNE E RECENSIONI

La Gran Bretagna e l'Europa
EVA GARAU 233

Il cinema secondo gli storici: appunti per un bilancio storiografico
(1977-2017)
STEFANO PISU 241

Commercio, finanza e guerra nella Sardegna dei secoli XIV e XV
ANDREA PERGOLA 249

Libri, lettori e biblioteche nella Sardegna medievale e della prima età moderna
ALESSANDRA MOI 255

La legislazione mineraria dell'Europa preindustriale
MARIANGELA RAPETTI 261

TRA MEDIOEVO
ED ETÀ MODERNA

«*Principes Anglie ... cum cognovissent Sardos Christianos
esse cuncta ablata eis restituerunt ...*».

Il bassorilievo della lunetta del portale settentrionale del San Gavino di Porto Torres

MARIA CRISTINA CANNAS*

1. Il Portale settentrionale

La chiesa di San Gavino venne eretta nel corso dell'XI secolo nel giudicato di Torres. La prima menzione del titolo risale al regno di Torcotorio-Barisone I de Lacon-Gunale documentato nel 1063, come attesta un atto del *Condaghe di San Pietro di Silki*, dove si nomina Ithocor Manata, *armentariu*, 'amministratore' della basilica¹. La fondazione si deve al giudice di Torres e Arborea Gonnario-Comita (de Lacon-Gunale), come scioglimento del voto per la sua guarigione dalla lebbra, secondo la narrazione delle fonti apografe: la *Passio Sanctorum Martyrum Gavini Proti e Ianuarii*, compilata fra la metà dell'XI e i primi decenni del XII secolo, probabilmente sulla base di un perduto prototipo di età altomedievale; l'*Inventio corporum sanctorum martyrum Gavini Proti e Ianuarii*, che costituisce l'appendice *Lectio IX* dell'*Officium Sanctorum Martyrum Gavini Proti e Ianuarii*, fatto risalire al XIV secolo ma derivante da una tradizione testuale forse del XII secolo². I lavori di costruzione furono affida-

* Uno speciale ringraziamento va alle prof.sse Barbara Fois e Olivetta Schena e al dott. Giacomo Pisano per i preziosi consigli.

¹ Le carte più antiche del *Condaghe* si datano all'epoca di Torcotorio-Barisone I e di Mariano I de Lacon-Gunale documentato tra il 1065 e il 1082, le ultime al XIII secolo: *Il Condaghe di San Pietro di Silki. Testo Logudorese inedito dei secoli XI-XIII*, G. Bonazzi (a cura di), Libreria Dessi Ed., Sassari-Cagliari 1900, (riedito da I. Delogu, ivi, Sassari 1997), sch. 43, pp. 80-81; *Il Condaghe di San Pietro di Silki*, A. Soddu, G. Strinna (a cura di), Ilisso, Nuoro 2013, sch. 43, pp. 116-117, cfr., inoltre la voce *San Gavino* all'Indice toponomastico, p. 426. Sul *Condaghe* si veda: A. Mastino, *Persistenze preistoriche e sopravvivenze romane nel Condaghe di San Pietro di Silki*, in *Atti del Convegno sulla Sardegna giudiciale Sassari 2002*, «Diritto e Storia», n. 1, maggio 2002, www.dirittoestoria.it/tradizioni/SILKI.htm, Rivista internazionale di Scienze giuridiche e tradizioni Romane (consultato il 27. 12. 2016). Per i giudici di Torres, le altre Casate giudicali e collaterali che in seguito verranno citate: *Genealogie medievali di Sardegna*, L.L. Brook, F.C. Casula, M.M. Costa, A.M. Oliva, R. Pavoni, M. Tangheroni (a cura di), *Introduzione e Serie cronologica dei re o giudici sardi* di F.C. Casula, Due D Ed. Mediterranea, Cagliari-Sassari 1984; R. Turtas, *I giudici sardi del secolo XI: da Giovanni Francesco Fara, a Dionigi Scano e alle Genealogie Medioevali di Sardegna*, «Studi Sardi», XXXIII (2000), pp. 211-275, pp. 269-274.

² *Passio Sanctorum Martyrum Gavini Proti e Ianuarii*, G. Zichi, K. Accardo (a cura di), Chiarella, Sassari 1989. Dell'*Officium Sanctorum Martyrum Gavini Proti e Ianuarii* pubblicato a Venezia nel 1497, una copia si trova nella Biblioteca Comunale di Sassari, mentre di quella pubblicata a Roma nel 1547 non si hanno notizie: B.R. Motzo, *La passione dei santi Gavino, Proto e Gianuario*, in *Studi cagliaritari di Storia e Filosofia*, I, Tip. Sangiovanni, Cagliari 1927 (riedito in *Studi sui Bizantini in Sardegna e sull'agiografia sarda*, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Cagliari 1987).

ti a undici maestri costruttori, i migliori che si poterono trovare a Pisa, come si legge nel *Condaghe di San Gavino*, noto attraverso un apografo del 1620, ma derivante da tradizioni manoscritte non più tarde della metà del XIII secolo³. La fabbrica venne portata avanti dal figlio di Gonario-Comita, Torcotorio-Barisone I. L'impianto a tre navate con absidi contrapposte a est e ovest è unico in Sardegna; i modelli vanno ricercati nei rari esempi italiani e soprattutto nell'Europa del Nord, nell'ambito della cultura carolingia-ottoniana⁴.

Nella lunetta del portale aperto nel fianco settentrionale è scolpita a bassorilievo una scena con cavalieri affrontati, soldati uccisi e figure a mezzo busto (figg. 1a, b). Gli storici dell'arte medievale in Sardegna si sono interrogati a lungo sulla rappresentazione, prospettando differenti ipotesi interpretative. Tuttavia quale fosse l'effettivo significato della raffigurazione è un fatto rimasto fino a oggi irrisolto. Secondo Renata Serra si tratta dello scontro di due eserciti cristiani⁵ e di due eserciti cristiani infatti si tratta; per Giampietro Dore raffigura lo scontro tra Giorgia, sorella del giudice Gon-

³ Il *Condaghe di san Gavino*, noto attraverso l'apografo di Francesco Roca, *Historia muy antigua llamada el Condaghe ... del fin, modo y consideraciones, con las quales se deve visitar el templo de S. Gavino de Puerto Torres*, Sacer, por Bartholomè Gobetti MDCXX, della Biblioteca Universitaria di Cagliari. Roca cita precedenti edizioni: una si identifica con l'appendice *Lectio IX* dell'*Officium* (Venezia 1497), e Roma 1547: P. Tola, *Codice Diplomatico della Sardegna*, I, C. Delfino, Sassari 1984, sec. XI, doc. V, pp. 150-152, (ristampa del *Codex Diplomaticus Sardiniae*, I, Torino 1861, con *Aggiornamento e note storico-diplomatistiche* di F.C. Casula); G. Meloni, *Il Condaghe di San Gavino. Un documento unico sulla nascita dei giudicati*, CUEC, Cagliari 2005.

⁴ Per una disamina generale, oltre alla bibliografia specifica qui di seguito, si veda: R. Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Ilisso, Nuoro 1993, pp. 16-25, sch. 1; M.P. Dettori, *Contributo alla ricerca sull'arte dell'Alto Medioevo nel nord Sardegna*, R. Serra (a cura di), «Studi Sardi», XXXI (1994-1998), pp. 329-368, pp. 333-352; F. Poli, *Un capitello a colombe affrontate nel duomo di Pisa*, ivi., pp. 399-410; P.G. Spanu, *Martyria Sardiniae. I santuari dei martiri sardi*, (Mediterraneo tardoantico e medievale, 15), S'Alvure, Oristano 2000, pp. 44-45, 115-140, 195-204, 220; Id., *Le fonti sui martiri sardi*, in *Insulae Christi. Il Cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari*, P.G. Spanu (a cura di), S'Alvure, Oristano 2002, pp. 175, 181, 186-187; L. Pani Ermini, F. Manconi, *Nuove ricerche nel complesso di San Gavino di Turris Libissonis*, ivi, pp. 289-314; R. Martorelli, *Le aree funerarie della Sardegna paleocristiana*, ivi, pp. 321, 327-328, 331; S. Sangiorgi, *L'arte paleocristiana in Sardegna: i mosaici. Alcune considerazioni*, ivi, pp. 356-358; A. Teatini, *L'arte paleocristiana in Sardegna: la scultura*, ivi, pp. 398-402; R. Martorelli, *La diffusione del culto dei martiri e dei santi in Sardegna in età tardoantica e medievale*, in *Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nella penisola iberica tra Medioevo ed età moderna*, M.G. Meloni, O. Schena (a cura di), CNR, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, Cagliari-Genova-Torino, Brigati, Torino 2006, pp. 287-288 (cfr. ivi S. Cisci, *I martiri sardi*, sch. a pp. 289, 291-298); A.M. Piredda, *L'invenzione delle reliquie dei martiri turritani e la figura agiografica di Costantino*, ivi, pp. 487-502; *La basilica di San Gavino a Porto Torres. Teorie a confronto*, Atti del Convegno di studi (Porto Torres, Sala Gonario 21 dicembre 2008), Felici Ed., Ghezzano (PI) 2010; R. Coroneo, *Arte in Sardegna dal IV alla metà dell'XI secolo*, AV, Cagliari 2011, passim, in part. 102-108, 166-168 e segg.; V. Fiocchi Nicolai, L. Spera, *Sviluppi monumentali e insediativi dei santuari dei martiri in Sardegna*, in *Settecento-Millecento. Storia, Archeologia e Arte nei "secoli bui" del Mediterraneo*, R. Martorelli, S. Marini (a cura di), Convegno di Studi, Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio, Cittadella dei Musei - Aula Roberto Coroneo, 17-19 ottobre 2012, Scuola Sarda Ed., Cagliari 2013, pp. 81-124, passim.

⁵ R. Serra, *La Sardegna* (Italia romanica), Jaka Book, Milano 1989, pp. 191-193; Ead., *Sardegna romanica*, in R. Coroneo, R. Serra, *Sardegna preromanica e romanica*, Jaka Book, Milano 2004, pp. 82-83, 86, istituisce confronti con sculture toscane.

nario-Comita, e U(Baldo) I della Gherardesca giudice di Gallura (a. 1065), oppure le contese nel governo dei giudicati di Torres e Arborea⁶; per Fernanda Poli si tratterebbe di una rappresentazione scaturita dalla suggestione della vittoria riportata dalle forze alleate dei giudici di *Calari* e Torres, dei Pisani e del conte di Barcellona Ramòn Berenguer III sui Mori delle Baleari (1114-1115)⁷; Roberto Coroneo vi vede simbolicamente adombrata la battaglia fra il Bene e il Male e il richiamo alla figura di san Gavino⁸. Di seguito entreremo nel merito di queste ipotesi⁹.

La nostra proposta, come suggerisce il titolo, è quella di vedere nella rappresentazione un fatto storico realmente accaduto: cioè la riconciliazione tra i *principes Anglie* e i *principes Sardiniae*, in questo caso il giudice di Torres, dopo lo scontro che seguì allo sbarco, sulle coste settentrionali della Sardegna, di un gruppo di nobili inglesi. La notizia è contenuta nel manoscritto *Phyllis* 1880 (XIII sec.) della Deutsche Staatbibliothek di Berlino e nella pressoché contemporanea copia *Paris. Lat. 5011* della Biblioteca Nazionale di Parigi¹⁰. Ma andiamo per gradi.

Il portale mostra il fronte e il cielo dell'architrave, piedritti e stipiti con facce esterne e interne decorate da un girale continuo di foglie d'edera cuoriforme, contenute in cornici a listello. Nel capitello a sinistra è scolpito ad alto rilievo Adamo, nudo e con sesso in evidenza. Ai lati è affiancato da una fiera con lunga coda passante tra le terga, che sembra rampante poiché è posizionata verticalmente, e da un volatile, ambedue scolpiti a scarsissimo rilievo (figg. 6a, b). Nel capitello a destra è scolpita, sempre ad alto rilievo, Eva la cui nudità è rappresentata nei minimi dettagli, come i piccoli forellini che indicano i peli del pube (fig. 10). Ai suoi lati sono raffigurate una doppia spirale e quattro foglie lobate sovrapposte due a due, incluse in un tralcio con al centro una rosetta quadripetala; motivo di ascendenza bizantina

⁶ G. Dore, *San Gavino di Porto Torres. Il portale romanico*, Tip. Poddighe, Sassari 1997.

⁷ F. Poli, *I simboli nelle sculture medievali del portale settentrionale della chiesa di San Gavino a Porto Torres*, in *Il regno di Torres*, Atti di Spazio e Suono, 1992-1993-1994, G. Meloni, G. Spiga (a cura di), Chiarella, Sassari 1995, pp. 200-209; Ead., *La Basilica di San Gavino a Porto Torres. La storia e le vicende architettoniche*, Chiarella, Sassari 1997, pp. 139-159; Ead., *Il portale medievale settentrionale della Basilica di San Gavino a Porto Torres* (Sassari), in *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, R. Martorelli (a cura di), I, Università degli Studi di Cagliari. Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio, Morlacchi Ed., Perugia 2015, pp. 745-756.

⁸ R. Coroneo, *San Gavino di Porto Torres: recenti studi e nuove acquisizioni*, «Studi Sardi», XXXI (1994-1998), pp. 384-393; Id., *Il pellegrinaggio medievale in Sardegna (secoli XI-XIV): fonti e documenti*, in *Culti, santuari* cit., pp. 55-67.

⁹ Abbiamo dato qui le ipotesi di maggior rilievo, in altri articoli si esamina variamente la scena scolpita della lunetta. Tra questi ultimi: E. Curreli, *Il tema dei cavalieri affrontati nel medioevo: alcune osservazioni sulla scultura del portale romanico di San Gavino di Porto Torres* (Sassari), in *Itinerando* cit., pp. 757-770, che compara l'iconografia a quella di alcune immagini di cavalieri affrontati.

¹⁰ K.N. Ciggaar, *L'émigration anglaise a Byzance après 1066. Un nouveau texte en latin sur les varangues à Constantinople*, «Revue des Études Byzantines», n. 32, (1974), n. 1, pp. 301-342, pp. 305, 322, 326, 331-332. L'episodio è citato da: R. Turtas, *Storia della Chiesa in Sardegna*, Città Nuova, Roma 1999, pp. 194-196; P.G. Spanu, R. Zucca, *I sigilli bizantini*, Carocci, Roma 2004, p. 36, nota 26; C. Zedda, R. Pinna, *La nascita dei giudicati, proposta per lo scioglimento di un enigma storiografico*, «Archivio Storico e Giuridico sardo di Sassari», n. 12 (2008), pp. 27-118, p. 101.

che induce a prospettare la possibilità del riutilizzo di un capitello di quell'epoca, parzialmente rilavorato *ad hoc*. Negli stipiti inclinati delle mensole a stampella sono raffigurate due aquile, il corpo è ad alto rilievo, le ali spiegate staccano di poco dal fondo (fig. 6a).

La lunetta istoriata, da sottolineare unico esemplare in Sardegna e di cui l'originale è oggi collocato all'interno della chiesa, è in marmo grigio divisa in tre lastre probabilmente di spolio. L'erosione della pietra non permette purtroppo di verificare con esattezza diversi dettagli dei personaggi. Il Maestro che la scolpì mise in scena differenti episodi legati tra loro da un filo narrativo. La scena va letta secondo le regole della visione medievale, partendo dal fondo verso il primo piano ideale¹¹, e dall'alto verso il basso. Vi sono evocati i due momenti decisivi di una battaglia. Il momento iniziale è espresso dal gesto di esortazione che due *miles* affrontati fanno verso i soldati: il cavaliere sulla sinistra poggia la spada sulla spalla, quello sulla destra la innalza. L'esito dello scontro lascia sul campo soldati caduti, armati di lance, spade con elsa crociata e scudi a mandorla. I due *miles* montano alti e possenti destrieri, affrontati testa a testa e bardati di briglie con morso. Bloccati alle loro cavalcature dalle staffe, indossano elmi con nasale, una lunga tunica o una cotta probabilmente con cappuccio, le cui finiture potevano essere definite dal colore, così anche altri particolari come le armi sugli scudi.

Il dato saliente che si ricava a prima vista è l'imponente stazza dei cavalli; spesso infatti in Occidente nelle rappresentazioni di battaglie i cavalli bardati di tutto punto e che sostengono le pesanti armature dei cavalieri sono, proporzionalmente a quest'ultimi, relativamente piccoli. Se nella lunetta la possente corporatura dei destrieri sia un generale riferimento per quelli impiegati in guerra o sia effettivamente relativa anche ai cavalli degli eserciti giudicali è difficile dirlo¹². Gli scudi a mandorla dei soldati e dei *miles* sono simili a quelli di due cavalieri affrontati in una giostra o un torneo databili alla metà del XII secolo, scolpiti su una base erratica posta in facciata del San Lussorio di Fordongianus (fine XI – inizi XII – metà del XIII sec.).

¹¹ M. Pastoureaux, *Les scesaux et la fonction sociale des images*, in *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, J. Baschet, J.-C. Schmitt (éds.), Le Léopard d'or, Paris 1996, p. 292; Id., *Storie di pietra. Tympani e portali romanici*, Fotografie di V. Cunillière, Einaudi, Torino 2014 (ed. or. *Tympani et portails romans*, du Seuil, Paris 2014), p. 26.

¹² Sull'impiego del cavallo nell'esercito giudicale si sofferma Luciano Gallinari, ponendosi alcuni quesiti: «Altre domande che ci si potrebbe fare sempre sul tema della cavalleria potrebbero riguardare, per esempio, la tipologia delle razze dei cavalli presenti nell'isola durante il Medioevo e la loro struttura fisica, se cioè fossero in grado di sopportare il peso di un cavaliere armato pesantemente. Oppure, come forse è più probabile, se i cavalli sardi fossero più simili a quelli impiegati dagli Arabi nel bacino del Mediterraneo, dalla corporatura non imponente ...», L. Gallinari, *Una società senza cavalleria? Il Giudicato di Arborea e la Corona di Aragona tra XIV e XV secolo*, «Anuario de estudios medievales», Consejo superior de investigaciones científicas, n. 33/2, Barcellona 2003, pp. 849-879, p. 878; Id., *Gli ultimi anni di esistenza del Regno giudicale d'Arborea: riflessioni e prospettive di ricerca*, «Medioevo. Saggi e Rassegne», n. 25 (2003), pp. 155-190, pp. 163-170. Si veda, inoltre: A. Aveni Cirino, *Aspetti dell'organizzazione militare del Giudicato d'Arborea*, in *Dei, uomini e regni, da Tharros a Oristano*, J. Armangué Herrero (a cura di), A.D.T., Arixiu de Tradicion, PTM Ed., Mogoro 2004, pp. 91-100.

Differiscono invece i cavalli qui molto piccoli, forse proprio perché impiegati in una attività non bellica (fig. 5)¹³.

Nella lunetta le figure in basso sull'estrema destra raffigurano con molta probabilità soldati uccisi, coperti dagli scudi che lasciano intravedere solo la testa racchiusa dall'elmo. Loro accanto è uno scudo a mandorla di cui si nota la cinghia che permetteva di assicurarlo alla spalla quando il soldato o cavaliere non era in battaglia. Un altro particolare da non tralasciare sono le lance dei fanti piuttosto corte. Ora, è anche possibile che, vista l'erosione della pietra, si tratti di lance spezzate, ma va ricordato che la *virga* o *verrudu* o *verrutum*, lancia tipicamente sarda usata dall'esercito giudicale, non era tanto lunga, un metro circa¹⁴.

Ad ogni modo i nostri destrieri e cavalieri ricordano quelli di una tra le più famose raffigurazioni medievali: quella dell'*Arazzo di Bayeux* o della regina Matilde (tra il 1066 e il 1082) (figg. 2a, b, 3), dove accanto ai *miles* armati come nella lunetta di San Gavino, troviamo i *pedes* impegnati nello scontro; numerosi sono quelli feriti e morti, giacenti sul terreno accanto alle loro armi e grandi scudi. C'è da sottolineare che nella lunetta il grande scudo con cinghia slacciata giace sul terreno accanto alle figure dei soldati uccisi coperti dagli scudi, proprio come in un dettaglio raffigurato nel bordo dell'*Arazzo* (fig. 2b). Una differenza si nota nella lunghezza delle tuniche o cotte che nei cavalieri della lunetta arriva fino alle caviglie, più simile alla tunica, lunga fin sotto il polpaccio, indossata da un cavaliere nella scena dell'*Arazzo* in cui si raffigura il conte Guido di Ponthieu che arresta Aroldo e lo conduce alla sua residenza di Beaurain.

Nell'*Arazzo di Bayeux* è ricamata, su un tessuto di lino lungo 68,50 m e largo 50 cm circa, la conquista normanna dell'Inghilterra, conclusasi con la battaglia di Hastings del 1066. La sua committenza è controversa ma la maggior parte degli studiosi ritiene che si debba al vescovo Oddone di Bayeux, fratellastro del re Guglielmo il Conquistatore. Sul luogo di esecuzione i pareri non sono unanimi, divisi tra la Francia e l'Inghilterra. L'ipotesi più accreditata è che sia stato confezionato da artigiani inglesi a Winchester o a Canterbury tra il 1066 e il 1082; fu esposto nel 1476 nella cattedrale di Bayeux, consacrata nel 1077. Secondo Sylvestre Lemagnen, curatrice del Centre Guillaume le Conquérant dove è custodito l'*Arazzo*, una ragionevole datazione sarebbe tra il 1070 e il 1075¹⁵. Recentemente

¹³ M.C. Cannas, *Le rappresentazioni medievali della caccia in Sardegna, comparate agli ordinamentos de silvas della Carta de Logu dell'Arborea e altri documenti (parte prima)*, «Biblioteca Franceseana Sarda», XV (2013), pp. 220-233, fig. 33; Ead., «*Au a digitu au a casside au a cavallu*». Le immagini medievali della caccia in Sardegna: a cavallo, col falco, i cani e una romanzesca caccia all'orso, comparate agli *ordinamentos de silvas* della Carta de Logu dell'Arborea e altri documenti (in c.d.p.).

¹⁴ G. Fois, *L'organizzazione militare del «giudicato» d'Arborea*, «Medioevo. Saggi e Rassegne», n. 23 (1986), pp. 44-47; Id., *Un'arma medioevale sarda: la «virga»*, «Quaderni Bolotanesi», n. 21 (1995), pp. 183-220; G. Paulis, *Studi sul sardo medioevale*, «Officina linguistica», n. 1 (1997), pp. 47-61. Per un'immagine medievale della virga: M.C. Cannas, *Le rappresentazioni* cit., pp. 206-207, fig. 13.

¹⁵ S. Lemagnen, *La Tapisserie de Bayeux, une découverte pas à pas/a step-by-step discovery*, OREP, Bayeux 2015, cui rimandiamo per le fonti e la bibliografia. La bibliografia sull'*Arazzo* è ricchissima, diamo qui solo alcuni tra i titoli: D.M. Wilson, *L'arazzo di Bayeux: tutto l'arazzo a colori*, Milano, Rizzoli 1985; L.

si è indicato, come ideatore del programma iconografico, l'abate Scolland del Sant'Agostino di Canterbury¹⁶.

Nel San Gavino anche la fiera e il volatile scolpiti a sinistra e a destra di Adamo ci riportano alla semplificazione formale con cui sono raffigurati nel bordo dell'Arazzo diverse specie di uccelli, belve fantastiche, scene con vari animali e figure umane per alcune delle quali si è suggerita una derivazione dalle favole di Esopo. Le immagini sono separate da bande oblique che racchiudono inoltre una serie di croci, rami a girale e vegetali. Tra le tante fiere, con coda passante per le terga, una sola è rampante: un leone ricamato nel bordo superiore, in corrispondenza alla scena in cui Aroldo cavalca assieme al conte Guido, ma il corpo tozzo dell'immagine della lunetta è più simile a quello della belva ricamata sopra l'iscrizione HIC HAROLD REX INTERFECTUS EST (figg. 6a, b, 8). Tra le figure umane ricamate nel bordo si notano un uomo nudo con organo sessuale in evidenza affrontato a una donna nuda che, come Eva scolpita nel capitello, mostra i peli del pube (fig. 2a). Nella parte inferiore del bordo, corrispondente all'immagine di Aroldo che riceve la corona d'Inghilterra, è ricamato un girale a spirale che ricorda quello accanto a Eva (figg. 10-11).

I cavalli della lunetta occupano gran parte della scena. Hanno la funzione strutturale di determinare uno spazio fra la testa e le zampe anteriori, una sorta di arcata, di nicchia in cui si situano e si isolano due figure a mezzo busto che congiungono le mani, tendendo l'un verso l'altro le braccia, formalmente risolte in identica maniera a quelle di Adamo ed Eva. Iconologicamente i cavalli non costituiscono però il fulcro della visione, si pongono a sinistra e a destra dell'asse centrale. La scena va così intesa: un'avvenuta battaglia tra due eserciti lascia sul campo diversi soldati morti o feriti. Lo scontro viene ricomposto, infatti la conclusione è sancita dall'apparizione della Mano di Dio che dall'alto si incunea fra le teste dei destrieri stabilendo l'asse centrale e visivo della rappresentazione e che benedice o, se si preferisce, sancisce il giusto patto di pacificazione messo in atto dai due personaggi a mezzo busto che si congiungono per le mani. Poco sotto, fra le zampe del cavallo a sinistra, un personaggio di profilo e a mezzo busto sembra riporre un oggetto tenuto nella mano destra. Il gesto, vedremo poi quale, sembra definire la conclusione della controversia. La collocazione di queste figure determina la loro appartenenza agli eserciti comandati dai *miles*.

Musset, *L'arazzo di Bayeux*, in *I Normanni popolo d'Europa*. MXXX. MCC, M. D'Onofrio (a cura di), Marsilio, Venezia 1994, pp. 107-112, cfr., inoltre p. 421; *The study of the Bayeux Tapestry*, R. Gamenson (ed.), Weodsbri, Boydell 1997; L. Musset, *La tapisserie de Bayeux*, Zodiaque, Paris 2002; A. Pellegrinelli, *La narrazione figurata di Bayeux e la narrazione classica*, Presentazione di G. Valenzano, Ed. Leonardo, Imoco spa (Ud) 2007; S. Lemagnen, *The role of Curator of the Bayeux Tapestry*, «Anglo-Norman Studies», n. 35, Proceeding of the Battle Conference 2012, D. Bates, Boydell and Brewer, Boydell Press 2013, pp. 35-41; E. Pastan Carson, S.D. Withe, K. Gilbert, *The Bayeux Tapestry and its contexts: a reassessment*, The Boydell Press 2014; J. Srabo, N.E. Kuefler, *The Bayeux Tapestry: a critically annotated bibliography*, Rowman & Littlefield, Lanham, Maryland 2015; P. Bouet, F. Neveux, *La "Tapisserie de Bayeux"*, «Ouest-France», Rennes 2015.

¹⁶ C.B. Howard, *The identity of the Designer of the Bayeux Tapestry*, «Anglo-Norman Studies» cit., pp. 119-140.

La differenza formale che si nota tra la scena dei soldati e dei cavalieri che evocano la battaglia e quella dei personaggi a mezzo busto è dovuta al fatto che la prima è una rappresentazione codificata da modelli e repertori, frequente nell'arte romanica, per cui l'artista si muove secondo forme conosciute, non solo interne alla sua professione, ma alla contiguità geografica e cronologica del suo paese d'origine. Mentre per la scena che raffigura i personaggi protagonisti degli eventi successivi l'artista si muove in un ambito formale del tutto nuovo, dettato dall'attualità; ciò comporta una maggiore espressività, ma anche una minore definizione. Vi è da dire però che l'erosione della pietra e la perdita della cromia hanno reso meno identificabili le figure.

2. Le ipotesi interpretative degli studiosi

La presentazione che segue delle ipotesi interpretative di maggior rilievo, non entrerà nei minimi dettagli, per i quali rimandiamo alla lettura circostanziata che gli studiosi hanno proposto nei loro testi.

A ben vedere Renata Serra affermava interessante la probabilità che si trattasse di un concreto fatto d'armi tra due eserciti cristiani e, datando le sculture del portale non oltre la fine dell'XI secolo, definiva Porta regia questo accesso alla basilica in considerazione anche delle aquile scolpite sui sostegni dell'architrave. La studiosa coglie in pieno il sentimento culturale che anima le sculture, realizzate da un artista di provenienza settentrionale che nei motivi geometrizzanti del capitello con Eva e nelle mensole dell'architrave richiama effetti d'arazzo e di carattere incisivo «dovuto a un lapicida pratico della lavorazione dei metalli»¹⁷.

Per Giampietro Dore le sculture del portale dovrebbero cadere entro l'XI secolo¹⁸. Prospetta per la scena della lunetta due ipotesi in base alle fonti e alla leggenda. Semplificando: la prima è quella che indica la possibilità di ravvisarvi lo scontro tra Giorgia, sorella del giudice di Torres Gonnario-Comita, e Baldo (Ubaldo I) della Gherardesca giudice di Gallura che, sconfitto, venne portato al castello di Ardara al cospetto di Gonnario-Comita, come narra il *Condaghe di san Gavino*¹⁹. Secondo la rielaborazione dell'*epos*, chiusi in carcere i vinti, l'amore nasce tra Golfrido, figlio di Ubaldo, e Sorabella, figlia del capo delle guardie che favorì la fuga dal carcere dei due prigionieri conducendoli nel giudicato d'Arborea, dove i giovani convolarono a nozze con la benedizione di Ubaldo. L'evento portò la pace tra le due fazioni. La seconda ipotesi verte sull'intreccio, a partire dal 1065, delle contese nel governo dei giudicati di Torres e Arborea. Il giudice di Torres e Arborea Gonnario-Comita la-

¹⁷ R. Serra, *La Sardegna* cit.; Ead., *Sardegna romanica* cit. Per gli animali scolpiti accanto ad Adamo rimanda a quelli scolpiti nel fianco settentrionale del San Nicola di Silanus.

¹⁸ G. Dore, *San Gavino* cit.

¹⁹ P. Tola, *Codice Diplomatico* cit.; G. Meloni, *Il Condaghe di San Gavino* cit.

sciò il governo al figlio Torchitorio-Barisone I de Lacon Gunale, che sposò Maria de Serra e successivamente una de Zori. Quest'ultimo ebbe due figli, Andrea Tanca (de Lacon-Gunale) al quale andò il giudicato di Torres e Mariano de Zori (giudice di Arborea?). Alla morte di Andrea Tanca il giudicato di Torres passò al figlio Mariano I de Lacon (Gunale) (1065-1082), che sposò sua cugina Susanna de Zori, figlia di Mariano de Zori, giudice di Arborea. Le nozze posero fine alle contese sui due giudicati. I personaggi fra le zampe dei cavalli sarebbero gli sposi²⁰. In ambedue i casi lo scontro è tra eserciti isolani.

Ma, anche partendo dal presupposto che i fatti narrati siano realmente accaduti dobbiamo ricordare un dato certo: sebbene le unioni illegittime fossero ampiamente diffuse in Sardegna il matrimonio tra cugini era severamente condannato dalla Chiesa, poiché erano vietate le nozze fra consanguinei fino al settimo grado di parentela. Col quarto Concilio Lateranense del 1215 si portò la restrizione al quarto grado. A questo proposito si ricordano diversi interventi dei pontefici indirizzati ai *principes* sardi. Papa Niccolò I nell'864 inviò in Sardegna come legati pontefici Paolo vescovo di Populonia, e Sasso abate dei Santi Giovanni e Paolo di Roma, con il compito di lanciare anatemi contro i governanti dell'isola e che contraevano nozze incestuose:

(...) iudices insulae cum populo gubernationibus suis subiecto cum proximis ac sanguinis sui propinquis incestas ac illicitas contraherent copulas, veluti temporibus domni Gregorii quarto papae facere consueverunt et prevaricantur (...) ²¹.

Alessandro II inviò una lettera nel 1065 a Orzocco-Torchitorio I di *Calari*, in cui si pronunciava severamente contro l'unione incestuosa del giudice con una consanguinea di terzo grado. Il pontefice chiarì che se un eventuale figlio fosse arrivato alla dignità giudiciale o a quella vescovile questa non sarebbe stata riconosciuta:

Torcatario iudici. Crimen istud, quod consanguineae tuae in tertio gradu coniunctus es, quam sit divinis et humanis legibus detestabile, te ipsum oportet considerare, cum soboles ex tali coniugio non potest suberescere et, si filius inde fuerit, nec erede legitimum recipi, nec in episcopalem cathedram vel iudicis dignitatem debeat omnino promoveri²².

²⁰ G. Dore, *San Gavino* cit., non entriamo qui nei dettagli e nei rimandi alle fonti (tra cui il *Libellus Iudicum Turritanorum* della seconda metà del XIII), su cui si basa l'autore. Sul *Libellus: Libellus Iudicum Turritanorum*, Introduzione di A. Boscolo, A. Sanna (a cura di), S'Ischiglia, Cagliari 1957; O. Schena, *Il Libellus Iudicum Turritanorum. Cronaca medievale dei giudici di Torres*, in *Quel mar che la terra inghirlanda. In ricordo di Marco Tangheroni*, F. Cardini, M.L. Ceccarelli Lemut (a cura di), 2, Pacini, Pisa, Roma 2007, pp. 723-734; P. Serra, *Alle origini della scrittura letteraria in Sardegna*, in *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, P. Serra, F. Angeli (a cura di), Milano 2012, pp. 40-60.

²¹ *Le Liber Pontificalis*, II, texte, introduction et commentaire par L. Duchesne, E. Thorin (éd.), Paris 1886-1892, CVII (LV, 13-23), p. 162. Sull'argomento: A. Solmi, *Studi storici sulle istituzioni della Sardegna nel medioevo*, Cagliari 1917, (riedito da Ilisso, Nuoro 2001, M.E. Cadeddu (a cura di), p. 69). Cfr., inoltre G. Meloni, *Il Condaghe di San Gavino* cit., pp. LXXXVIII-LXXXIX, nota 143; C. Zedda, R. Pinna, *La nascita dei giudicati* cit., pp. 64-65.

²² P. Fridolin Kehr, *Italia Pontificia, X, Calabria-Insulae*, in *Regesta Pontificum Romanorum*, Dieter Girgensohn (Hrsg.), Weidmannos, Zurich 1975, p. 392. Il regesto con un frammento della lettera venne pubblicato da P. Jaffé, *Regesta Pontificum Romanorum*, I, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1956, Lipsiae

Il papa avrebbe imposto a Orzocco-Torchitorio una penitenza, che il giudice promise di compiere quanto prima e della quale, come scrivono Corrado Zedda e Raimondo Pinna, il successore di Alessandro II, Gregorio VII, si sarebbe dimostrato soddisfatto²³. Gli interventi papali sull'unione dei giudici con consanguinei sono documentati anche in epoca successiva²⁴.

Alla luce di questi fatti ci pare quanto mai a dir poco controproducente per la casata giudicale, che aveva fondato e innalzato la chiesa di San Gavino, scegliere di ostentare nella lunetta della Porta regia il peccato di incesto²⁵ determinato dal matrimonio tra cugini, unione attuabile solo con dispensa papale. Quanto poi agli sposi della prima ipotesi si tratterebbe del figlio dello sconfitto giudice di Gallura e della figlia di un semplice capo delle guardie che a tradimento fece scappare dal carcere i due prigionieri, fatto non proprio esemplare se visto dalla parte del giudice di Torres Gonario-Comita.

Fernanda Poli data l'esecuzione della lunetta intorno al 1120-1130, attribuendola ad un modesto scultore locale lombardeggiate; riferisce la scena alla suggestione

1885, p. 577, n. 4582, che a sua volta lo desume da *Collectione Britannica Alessandri II, Ep. 40. - Crimen istud quod*. Il testo integrale della lettera è tratto da: *Epistolae pontificum romanorum ineditae*, S. Loewenfeld (Hrsg.), Lipsia 1885, Ep. 106, pp. 52-53. Per le epistole di Alessandro II dove sono indicate le norme sulle unioni illecite, come queste debbano essere trattate e gli anatemi («...primum pro sua temeritate, coelesti poena plectur, postmodum vero gladio perpetui anathematis se noverit jugulandum»): SS. Alexander II, *Epistolae et Diplomata*, PL 146, 1061-1073, coll. 1379-1385, 1405-1406, XCII, CXIV, CXXI, J.P. Migne (a cura di).

²³ C. Zedda, R. Pinna, *La nascita dei giudicati cit.*, pp. 87-88; Id., *La Carta del giudice cagliaritano Orzocco Torchitorio, prova dell'attuazione del progetto gregoriano di riorganizzazione della giurisdizione ecclesiastica della Sardegna*, «Archivio Storico e Giuridico di Sassari», n. 10 (2009), pp. 24-25; L. Gallinari, *Il Giudicato di Cagliari tra XI e XIII secolo. Proposte di interpretazioni istituzionali*, «RiMe», Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, n. 5, dicembre 2010, p. 157, <http://rime.to.cnr.it/2012/RIVISTA/N5/2010/articoli/Gallinari.pdf> (consultato il 28. 12. 2016); C. Zedda, R. Pinna, *In margine a M. Vidili, Cronotassi documentaria degli arcivescovi di Arborea dalla seconda metà del secolo XI al Concilio di Trento*, «Biblioteca Franceseana Sarda», XIV (2011), pp. 361-380, pp. 372-375.

²⁴ Innocenzo III diede tra il 1214 e il 1215 la dispensa matrimoniale alla giudicessa Benedetta di Calari e al giudice Barisone II (de Lacon-Serra) di Arborea per via del loro legame entro il quarto grado di parentela: C. Zedda, *La Sardegna giudicale e la Sede Apostolica nel Medioevo. Spunti di riflessione dalla lettura di M. G. Sanna, Papato e Sardegna durante il pontificato di Onorio III (1216-1227)*, «Biblioteca Franceseana Sarda», XV (2013), p. 377 e segg. Sul matrimonio in Sardegna: B. Fois, *Le donne, il matrimonio, l'amore e il sesso nella Sardegna giudicale*, in *Sardegna e Mediterraneo tra Medioevo ed età moderna*, Studi in onore di Francesco Cesare Casula, M.G. Meloni, O. Schena (a cura di), CNR, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, Cagliari-Genova-Torino-Milano, Brigati, Genova 2009, pp. 121-147.

²⁵ Come monito contro il peccato incestuoso e di lussuria le immagini di trasgressione dell'atto sessuale, *limitem morum* secondo Sant'Agostino a proposito dell'incesto, si trovano nello sconfinamento dei bordi o di una cornice di opere a carattere privato, quali i libri preghiere o testi giuridici, medici; più raramente in scultura nei portali delle chiese dove esse non raffigurano personaggi storici contemporanei ma esemplari. Su alcune di queste rappresentazioni medievali: G. Bartholeyens, P.-O. Dittmar, V. Jolivet, *Immagini e trasgressione nel Medioevo*, Arkeios, Roma 2015, (ed. or., *Image et transgression au Moyen Âge*, Presses Universitaires de France 2008), pp. 44, 47, 52-57, 67, 69, 70, 76, 119-121, figg. 8-10, 11-12, 29. Nel Medioevo era una convinzione radicata che le unioni tra consanguinei generassero prole mostruosa. Sulle fonti narrative in cui si tratta l'argomento: G. Duby, *Matrimonio medievale. Due modelli nella Francia del XII secolo*, Introduzione di I. Magli, il Saggiatore, Milano 2013 (Il Saggiatore 1978, 1981, Mondadori 1994), pp. 47-96.

della grande vittoria riportata dalle forze alleate dei Pisani, del conte di Barcellona Ramòn Berenguer III e dei giudici sardi sui Mori delle Baleari (1114-1115)²⁶. Vi partecipò anche Saltaro, figliastro del giudice di Torres Costantino I de Lacon-Gunale, come canta il *Liber Maiolichinus* composto nella prima metà del XII secolo da Enrico, canonico del duomo di Pisa²⁷. Il *Liber* esalta la destrezza di Saltaro nell'uso della *virga* che riuscì a conficcare nelle reni del capo moro Abrotano. Tuttavia la studiosa ammette che nella scena della lunetta non vi sia alcun riferimento alla patria di origine dei combattenti, e ritiene che ciò sia indubbiamente dovuto alla perdita del colore delle finiture a stucco. Inesistente la distinzione tra le armi che normalmente differenzia gli eserciti cristiani dotati ad esempio di scudo a mandorla, da quelli arabi dotati di scudo rotondo. Ma collocando l'episodio alle Baleari la studiosa considera questo particolare non particolarmente rilevante, poiché le armi dei Mori di Spagna non erano probabilmente così distinguibili da quelle dei cristiani, la differenziazione poteva essere precisata semmai dall'emblema dipinto sugli scudi. Nella lunetta i Mori sono a destra di chi guarda (a sinistra della Mano di Dio, il lato infausto), ove si trovano i soldati morti in battaglia.

La Poli definisce il portale un centone frutto di un assemblaggio di materiali di spoglio rilavorati in età romanica. Per l'architrave, dato l'esiguo spessore inadatto a reggere pesi rilevanti, prospetta fosse di epoca paleocristiana; la scarsa altezza (cm 23), indicherebbe l'epistilio di una *pergula*. L'edera cuoriforme è simbolo di vita eterna. I due capitelli scolpiti in opera da un Maestro di alte qualità tecniche e di origine lombarda, sono databili al 1120-1130. La nudità di Adamo ed Eva è simbolo di lussuria, indicata anche dal gesto di Eva che, maliarda, si accarezza la guancia; l'ostentazione dei genitali nel Medioevo rimanda sempre alla fragilità degli esseri umani dopo il peccato originale. Nei bassorilievi accanto ad Adamo riconosce un lupo, simbolo di lussuria: le orecchie a punta indicano il peccato, la coda passante per le terga è la ben nota coda fallica; e nel volatile un'aquila che in questo caso potrebbe alludere alla lotta che il peccatore ingaggia per la sua salvezza, come indicherebbe la mano che non è ancora nelle fauci del lupo. Il rilievo rozzo e piatto è forse da attribuire a un aiuto del Maestro o forse è il risultato dell'impossibilità di scavare profondamente le facce esterne, probabilmente già sottoposte a rasatura di dorazioni anteriori, conservate invece nel capitello opposto. Adamo, con le braccia aperte verso i due animali che lo minacciano, costituisce con questi ultimi una triade simboleggiante il peccato carnale. Conseguentemente a questa ipotesi di lettura, la studiosa ritiene che il tema del portale fosse un ammonimento ai colpevoli del peccato di lussuria, non esclusi i giudici che frequentemente si macchiavano di quella colpa. La Mano di Dio non esprime un gesto di benedizione, poiché solo nel Basso Medioevo acquista questo significato, ma di giustizia come starebbero a indicare le prime tre dita stese.

²⁶ F. Poli, *I simboli cit.*; Ead., *La Basilica cit.*; Ead., *Il portale cit.*

²⁷ *Liber Maiolichinus de gestis Pisanorum illustribus*, Carlo Calisse (a cura di), Forzani e C. Tip. del Senato, Torino 1904, vv. 190-205, 1937-1939.

A questo proposito bisogna tuttavia dire che nel Medioevo il significato simbolico di un gesto non è *sic et simpliciter* definibile in assoluto; a partire almeno dal IX secolo la Mano di Dio può simboleggiare benedizione, sia che siano visibili tutte le dita sia solo due o tre²⁸. Ad esempio nell'*Arazzo di Bayeux* la Mano di Dio, vista di profilo e con il pollice, indice e medio stesi, benedice dall'alto la cattedrale di San Pietro di Westminster consacrata il 28 dicembre 1065. Quanto alla nudità, simbolo di lussuria, di Adamo ed Eva, si deve tener presente che essi sono inseriti nel portale del San Gavino in un contesto decorato a girali, allusivi al giardino edenico. Per il pensiero cristiano medievale nel Paradiso Terrestre Adamo ed Eva non incarnano la lussuria ma il peccato di trasgressione, il superamento del limite imposto da Dio²⁹.

Roberto Coroneo, in relazione alla datazione, evidenzia l'unicità del manufatto non solo riguardo alla Sardegna ma più in generale al Romanico europeo. Ipotizza la scena concepita sotto l'influenza della *Passio Sanctorum Martyrum Gavini Proti e Januarii*, soprattutto in relazione alla tematica dell'*Incipit* incentrata sul peccato³⁰. Riscontra più di una assonanza fra la battaglia ingaggiata da Gavino contro il Male o contro gli infedeli che lo personificavano e la scena di combattimento della lunetta. Si chiede inoltre se il cavaliere non rappresenti lo stesso Gavino che la tradizione iconografica vuole *miles* romano raffigurato a cavallo. Tuttavia afferma che rimane irrisolta l'identificazione del contesto della battaglia affidato alle presenze secondarie. È possibile che l'incapacità dello scultore di ideare una iconografia coerente agli eventi narrati nella *Passio* lo abbia indotto ad attenersi alla simmetria del portale rilevata nell'architrave, negli stipiti e nei piedritti. Rispetto all'asse centrale, viene duplicata specularmente la figura di santi cavalieri o anche di uno solo, il *miles* Gavino difensore della fede contro le insidie del peccato, ma anche contro i Mori di Spagna o Saraceni d'Africa. In merito alla datazione Coroneo ritiene plausibile che non sia troppo distante dalla vittoria delle Baleari (1115).

3. L'unità del programma iconologico delle immagini del portale

Concordo con Roberto Coroneo e Fernanda Poli nel mettere in evidenza l'unicità in Sardegna della concezione di una lunetta istoriata, fatto ancor più rilevante in

²⁸ J.-C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1996 (ed. or., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard 1990), pp. 84-95, 109, 135-152, figg. 7- 9, 13, 16-17, tavv. I-II, IV-V, XXX, in riferimento al significato del gesto della Mano di Dio: «Tuttavia il significato che il gesto può assumere in un manoscritto e in un'epoca data non è per forza lo stesso che lo stesso gesto può assumere in un altro contesto», p. 92. Sull'iconografia della Mano divina: M. Kirigin, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, Città del Vaticano 1976, in part. pp. 131-138, 211-218; J. Le Goff, *Immagini per un Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2000 (ed. or., *Un Moyen Âge en images*, Hazan, Paris 2000), pp. 56-60; B. Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, Electa, Milano 2005, pp. 248-251.

²⁹ G. Duby, *I peccati delle donne nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1997 (ed. or., *Dames du XII^e siècle. III. Ève et les prêtres*, Gallimard 1996), pp. 35-55; G. Bartholeyens, Pierr-Olivier Dittmar, V. Jolivet, *Immagini cit.*, pp. 21-23.

³⁰ R. Coroneo, *San Gavino cit.*; Id., *Il pellegrinaggio cit.*

quanto, come afferma la studiosa, non esistono esempi di tal genere neanche in Toscana prima del XIII secolo. Constatazione che avrebbe dovuto essere una spia sulla possibile origine culturale e geografica del Maestro che la scolpi a meno che non si pensi a una geniale idea del committente o dello scultore, in questo caso però non locale e di modesta abilità tecnica e immaginativa. Infatti se consideriamo l'unicità nel panorama anche solo italiano dell'ideazione di istoriare una lunetta, ciò proverebbe la sorprendente capacità progettuale dello scultore. Concordo inoltre nel ritenere il portale in parte frutto di materiali di spolio rilavorati in età romanica ma ciò non inficia l'asserzione di Renata Serra e Roberto Coroneo che vedono un'evidente unitarietà complessiva delle sculture del portale che procede per duplicazione speculare rispetto all'asse mediano. Imprescindibile è tenere ben presente lo stretto rapporto della scena con l'apparato decorativo che la sostiene.

Ora, per prima cosa dobbiamo evidenziare come per tentare di comprendere le immagini medievali entrino in gioco molteplici fattori, e in particolare almeno tre sono fondamentali per quelle scolpite nella lunetta: il contesto storico, la grammatica e la sintassi dei gesti³¹, che contribuiscono a identificare il tema proposto dalle immagini (un travisamento può comportare il non riconoscimento del tema), e che nel Medioevo rientrano nel codice di una lunga tradizione e assumono un valore simbolico quando sono palesati in situazioni 'ufficiali', all'interno delle quali si pongono anche le rappresentazioni artistiche; la tematica generale che unisce tutte le sculture del portale. Quest'ultima è determinata dall'apparizione della Mano di Dio benedicente o che determina il giusto esito dell'avvenuta battaglia. La Mano di Dio governa dall'alto e converge, all'esatto centro della scena, tra le teste dei cavalli montati dai *miles*. Si tratta di un intervento divino di pacificazione sancito dai personaggi che uniscono le mani stringendo un patto solenne al cospetto del Signore. Tanto più solenne in quanto il personaggio sulla sinistra, corrispondente all'esercito vincitore, punta l'indice verso l'alto esemplificando simbolicamente la volontà superiore del Signore. Ma forse argomenta anche, secondo il calcolo sulle dita del computo medievale in uso nelle regole della *disputatio* delle scuole di retorica, il numero tre (il pollice e l'indice stesi e le altre tre dita piegate), numero delle forze in campo o il numero nove (purtroppo non è chiaro il movimento delle dita piegate), simbolo di compimento di un ciclo³². Impossibile stabilire invece il gesto della

³¹ Oltre ai testi già citati si veda: F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age. I. Signification et symbolique. II. Grammaire des gestes*, Le Leopard d'or, Paris 1982-1989. Per una concreta esemplificazione, tra le diverse pubblicazioni: J. Le Goff, *San Luigi*, Einaudi, Torino 1996 (ed. or. *Saint Luis*, Gallimard 1996), pp. 494-532.

³² M. Vieux, *Les secrets des bâtisseurs*, Robert Laffont (éd.), Paris 1975, p. 186; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, II, Rizzoli, Milano 1986 (ed. or., *Dictionnaire des symboles*, R. Laffont S.A., Jupiter, Paris 1969) pp. 136-139; J.-P. Brach, *Il simbolismo dei numeri*, Arkeios, Roma 1999 (ed. or., *La symbolique des nombres*, Press Universitaires de France, Paris 1994), pp. 45-69; B. Pasquinelli, *Il gesto cit.*, pp. 10-19, 136-140; G. Di Pasquale, *La riflessione sulle arti meccaniche*, in *Il Medioevo*, 16 (La Grande Storia. Alto Medioevo), (2011), U. Eco (a cura di), Ed. Corriere della Sera, Milano, pp. 280-288, fig. a p. 281, cfr. inoltre figg. a pp. 230, 278.

mano del personaggio sulla destra. In ogni caso fondamentale è che le due figure uniscano le mani. Nell'*Arazzo di Bayeux* questo atteggiamento, che esprime la solennità del momento, è quello del re Edoardo d'Inghilterra che nel suo palazzo di Winchester siede sul trono, tocca con l'indice della mano destra quello della destra di Aroldo, affidandogli la missione di recarsi in Normandia per proporre a Guglielmo la successione al trono.

Nella lunetta, la conclusione della pace è forse ribadita dal personaggio a mezzo busto sulla sinistra, che pare rinfoderare la spada poggiandola su una sella arcionata? O colto nell'atto di tesaurizzare il risarcimento dovuto alla vittoria sull'esercito avversario? Posto, quest'ultimo, sulla destra di chi guarda, dove sono raffigurati i fanti che hanno trovato la morte.

La stessa Poli pur riconoscendo nella scena della lunetta una battaglia, afferma che il gesto dei due cavalieri è privo di forza. Certamente lo è se riferito appunto a una battaglia in corso, ma i due *miles* evocano il solo momento esortativo dello scontro. Il comandante dell'esercito vinto, sulla destra, alza la spada con elsa crociata e pomolo. Il comandante dell'esercito vittorioso, quello giudicale sulla sinistra, poggia la spada, che pare più corta e larga e senza elsa, sulla spalla. Si tratta di un antico gesto che indica autorità o la solennità della situazione in atto, e che doveva avere un significato particolarmente pregnante per i Sardi. Infatti così sono rappresentati i bronzetti nuragici del *Capotribù* e due *Guerrieri* di Uta provenienti da Monte Arcosu e oggi conservati al Museo Archeologico Nazionale di Cagliari (fig. 4)³³. Nell'*Arazzo di Bayeux* è il *dux* Guglielmo che appoggia la clava sulla spalla destra esortando i suoi soldati a combattere virilmente e saggiamente (fig. 3). Lo stesso gesto si vede nella scena in cui Guglielmo, col bastone del comando appoggiato sulla spalla, avanza col suo esercito verso il Monte Saint Michel.

Dunque non c'è distinzione tra i due eserciti e nella totale visibilità dei due comandanti a cavallo, se non forse nelle di poco maggiori dimensioni del *miles* corrispondente all'esercito vincitore, espediente da ricondurre all'impiego della prospettiva gerarchica ampiamente usata nel Medioevo. Più sensibile è la distinzione del tipo di spada impugnata dai cavalieri. Non sarebbe impossibile che la spada del comandante dell'esercito giudicale, più corta e larga, fosse una spada cerimoniale.

³³ G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, La Zattera, Cagliari 1966, pp. 50-53, 58-61, nn. 7, 11-12; R. Cicilloni, *Le armi, la guerra e la caccia*, in *L'isola delle torri. Giovanni Lilliu e la Sardegna nuragica*, catalogo della mostra, M. Minoja, G. Salis, L. Usai (a cura di), Cagliari, 15 marzo - 30 settembre 2014, Roma, 28 novembre 2014 - 7 aprile 2015, Milano, 6 maggio 2015 - 14 febbraio 2016, Carlo Delfino ed., Sassari 2015, p. 201, fig. 1. Che il gesto dell'immagine della lunetta potesse derivare da antiche tradizioni non è del tutto impossibile, anche alla luce delle persistenze e sopravvivenze di epoca preistorica e romana che si riscontrano, ad esempio, nel *Condaghe di San Pietro di Silki*, la cui documentazione si riferisce all'omonimo monastero del Giudicato di Torres: A. Mastino, *Persistenze* cit. Per quanto riguarda le immagini medievali rimandiamo alla miniatura del ms. 4 delle *Leges Longobardorum* (inizi dell'XI sec.), conservato nella Badia della Santissima Trinità di Cava dei Tirreni, in cui alla destra del sovrano assiso in trono un porta spada poggia l'arma sulla spalla sinistra: G. Orofino, *La miniatura*, in *I Normanni* cit., pp. 262-263.

In ogni caso, se l'esercito sulla destra della lunetta fosse stato relativo ai Mori ci sarebbe stato un gesto di condanna da parte della Mano di Dio verso gli infedeli, oppure la sola benedizione sull'esercito cristiano o comunque un qualche segno di inferiorità dei primi. Invece le due dita tese della Mano divina sfiorano una le orecchie del cavallo posto a sinistra, l'altra quelle del cavallo posto a destra, sancendo un patto che comprova la pari dignità dei due schieramenti, il vittorioso e il vinto.

L'esecuzione a bassorilievo delle immagini ai lati di Adamo ed Eva è scelta voluta in sintonia con i motivi fitomorfi degli stipiti e dell'architrave che indicano il Paradiso Terrestre. Nelle facce delle mensole le foglie assumono un aspetto lobato ederiforme, con valore più che di eternità di fedeltà³⁴. Il Paradiso Terrestre è abitato da Adamo e da Eva, la prima coppia da cui discende l'umanità. È questo il luogo in cui per eccellenza, secondo la visione cristiana, si manifestano l'ordine e l'armonia, e in cui si svolge la vita perfetta. Né si può tralasciare il preciso atteggiamento delle figure: le gambe ripiegate all'indietro indicano inequivocabilmente un movimento ascensionale ribadito dalle braccia sollevate verso l'alto³⁵. La mano sinistra di Eva più che accarezzare la guancia (sarebbe stato più usuale col palmo), peraltro non coperta, chiude l'orecchio, alludendo alla via attraverso la quale penetreranno le parole della tentazione³⁶. E lo chiude col dorso della mano, poiché il palmo accostato alla testa ha un significato di afflizione e contrizione. Non è da trascurare poi il fatto che chiuda l'orecchio sinistro, quello rivolto a coloro che giungono verso la parte esterna del portale. Il lato sinistro per il Medioevo è infatti infausto, ciò significa che il gesto ammonisce coloro che romperanno il patto di fedeltà sancito con Dio. La mano destra è invece semplicemente aperta verso l'alto, non chiude l'orecchio perché su quel lato non vi è ancora nessun concreto serpente tentatore. Nella nudità di Adamo

³⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, I, cit., pp. 402-403; L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Electa, Venezia 2003, pp. 50-54.

³⁵ G. De Champeaux, S. Stercks, *I simboli del Medio Evo*, Jaka Book, Milano 1981 (ed. or., *Introduction au monde des symboles, Zodiaque*, St. Léger Vauban 1972), pp. 358-360. Per un confronto in Sardegna, si veda il capitello con *Scena apocalittica* del San Pantaleo di Dolianova: M.C. Cannas, G. Pisano, *Apocalisse, ora. Il maestro del capitello con Scena apocalittica del San Pantaleo di Dolianova*, Tam tam, Cagliari 2003, p. 16, figg. 2-3, 5, 7.

³⁶ Una straordinaria immagine del diavolo tentatore e del suo intreccio metamorfico con il serpente si ha nel capitello binato (seconda metà del XII sec.), della SS. Trinità di Saccargia. Si tratta di un demone pagano, evidente per via del corpo da Satiro, ribadito dalla maschera di tipo teatrale classico che ne costituisce il volto. Il demone tiene tra le mani un serpente, una delle incarnazioni cristiane del diavolo, che intrecciandosi a esso fuoriesce dalla bocca (le parole della tentazione), per entrare e uscire dalle orecchie (la via attraverso la quale tenterà Eva), per l'appunto satiresche. Su questo capitello si veda: S. Mele, *I capitelli binati dell'abbazia della Santissima Trinità di Saccargia*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», 1 (2005), pp. 77-107, in part. p. 80; Ead., *La scultura nell'abbazia della Santissima Trinità di Saccargia*, in *I 900 anni della basilica di SS. Trinità di Saccargia*, G. Strinna, M. Vidili (a cura di), Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos), 15 dicembre 2012, EDES, Sassari 2014, pp. 127-146, per la Mele il diavolo avrebbe gli orecchini. Devo ammettere di non conoscere nessuna immagine romanica di un diavolo che indossi orecchini; idea che mi pare molto lontana dalla mentalità medievale. Questo a parte, rimandiamo al capitello anche per l'armatura dei soldati accanto al sepolcro vuoto di Cristo, coperti da usbergo con cappuccio, elmo conico con nasale, scudo a mandorla e armati di lancia, pugnale o spada.

ed Eva non v'è nulla di trasgressivo, il loro montaggio nell'impaginazione delle sculture del portale è del tutto normativo; nel contesto non è presente alcun contro-modello negativo, ovverosia il serpente. Le gambe aperte di Adamo ed Eva espongono gli organi sessuali in una postura che non indica lussuria bensì mette in evidenza l'innocente nudità, segno di uno stato spirituale superiore³⁷, di purezza prima del peccato originale non ancora compiuto. È solo dopo il peccato originale che nei progenitori dell'umanità si insinuerà il concetto di voluttà della carne, di conseguenza si copriranno gli organi sessuali. A ribadire che nulla indichi queste immagini come trasgressive sta il fatto che mentre le fiere sfiorate da Adamo sono ben delineate formalmente, la spirale accanto a Eva allude, evoca solamente l'idea del serpente, il tentatore che verrà. Dobbiamo poi tenere presente che uno dei simbolismi di questo segno rimanda all'evoluzione, manifesta uno stato di sviluppo, mentre la doppia spirale rimanda contemporaneamente all'evoluzione e all'involutione, a un doppio movimento ascendente e discendente, all'equilibrio dei contrari e quindi alla permanenza nel divenire³⁸. Al centro del tralcio a giralì, posto alla sinistra di Eva, la rosetta quadripetala è disposta simbolicamente a croce. In ogni caso l'atteggiamento formale corporeo delle nostre sculture è simile a quello di un uomo nudo con gambe aperte, organo sessuale in evidenza e con il braccio sinistro alzato, ricamato nel bordo inferiore dell'*Arazzo di Bayeux*, sotto la scena che raffigura un chierico e Ælfgyva (figg. 6a, 7).

Nel capitello del San Gavino Adamo è colto nell'atto di imporre il nome agli animali del cielo e alle fiere della Terra, allarga le braccia smisuratamente e sfiora un uccello, non un'aquila o rapace (il becco del volatile è infatti lungo e dritto) e una fiera scolpiti accanto. La scelta di questa iconografia ribadisce la nozione di 'ordine' che l'umanità deve perseguire³⁹. Il tema è tratto dalla *Genesi*, II, 19-20: «Allora il Signore Dio modellò dal terreno tutte le fiere della steppa e tutti i volatili del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato gli esseri viventi, quello doveva essere il loro nome. E così l'uomo impose dei nomi a tutto il bestiame, a tutti i volatili del cielo e a tutte le fiere della steppa ...». Tra i diversi esempi di questo tema citiamo quello ricamato nel grande *Tapiz de la Creación* datato alla fine dell'XI secolo conservato nella cattedrale di Girona (fig. 9) e derivante da modelli miniati. Il *Tapiz* venne eseguito, secondo Manuel Castiñeiras, sotto la guida della badessa normanna Adélezi a San Daniel e donato dalla principessa normanna Matilde o Mahaut di Puglia (figlia di Roberto il Guiscardo, e moglie del conte di Barcellona Ramon Berenguer II), per la proclamazione a conte di suo figlio Ramon Berenguer III, avvenuta al concilio di Girona nel 1097⁴⁰.

³⁷ G. Bartholeyens, P.-O. Dittmar, V. Jolivet, *Immagini cit.*, pp. 59-61.

³⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli cit.*, II, pp. 420-423; G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1996 (ed. or., *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris 1963), p. 315.

³⁹ G. Bartholeyens, P.-O. Dittmar, V. Jolivet, *Immagini cit.*, p. 21 e segg.

⁴⁰ M. Castiñeiras, *Il Tappeto del Gigante: programma, cerimonia e committenza nell'Arazzo de la creazione de Girona*, in *Medioevo: Natura e Figura*, A.C. Quintavalle (a cura di), Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi, Parma, 20-25 settembre, 2011, Skira, Ginevra-Milano 2015, pp. 359-378, p. 374, fig. 24.

In sintesi tutta la struttura del portale è ideata per sostenere non solo materialmente la lunetta ma anche iconologicamente, tramite gli ornati, la scena che vi è rappresentata. Quanto alla scarsa altezza dell'architrave questa rientrava perfettamente nell'ideale concezione della visione dell'insieme del portale. L'architrave e i capitelli sono infatti concepiti come bordi ornati della scena scolpita nella lunetta. A guardia della soglia stanno due aquile; nell'*Arazzo di Bayeux* due aquile costituiscono l'emblema del castello dell'omonima città e successivamente l'aquila a due teste diverrà l'emblema della cattedrale (fig. 12).

Il tema della lunetta è un dichiarato invito parenetico alla Fedeltà, virtù tra l'altro richiesta e indispensabile a ogni cavaliere cristiano: fin quando Adamo ed Eva posti nel Paradiso Terrestre manterranno il patto di fedeltà stretto col Signore manterranno la purezza del corpo e dell'anima. Il monito verso chi si accinge a varcare la soglia della chiesa è appunto questo: il mantenimento del patto della parola data, sancita da Dio, è sacro, la prospettiva di una sua rottura avrà come conseguenza la dannazione. La sacralità del patto di fedeltà è di importanza letteralmente vitale nell'*Arazzo di Bayeux*, infatti Aroldo II morirà in battaglia per aver rotto il giuramento, fatto innanzi alle sacre reliquie, di riconoscere quale successore al trono di Inghilterra il duca Guglielmo.

Verso i progenitori sono rivolte le due figure a mezzo busto poste fra le zampe dei cavalli. Verso i progenitori e verso le armate, come a constatare e far constatare l'avvenuta pacificazione in nome della stessa fede. Vi è da ribadire come proprio queste figure sembrino tratte da un repertorio diverso da quello stabilito da modelli di bottega, riferibili invece per i *miles* a cavallo e i soldati. Intanto sono, insolitamente per la scultura romanica, a mezzo busto non determinato da nessuna delimitazione architettonica o strutturale come il termine inferiore della lastra, e questo è già di per sé un fatto molto particolare che potrebbe anche riprendere un qualche modello scultoreo forse tardoantico riadattandolo alla cronaca contemporanea, ma in ogni caso più frequente nelle illustrazioni dei codici manoscritti. Dunque non è solo nei cavalieri e negli armati che dobbiamo ricercare gli aggiornamenti che il Maestro trasse probabilmente da disegni di bottega e modelli miniati. A proposito dei quali Dore porta a confronto la miniatura, pubblicata da Guglielmo Cavallo, *L'esercito imperiale vinto dal re bulgaro Simeone* del codice Vit. 26-2 della Biblioteca Nazionale di Madrid, prodotto nell'ambito della corte normanna nel terzo venticinquennio del XII secolo⁴¹. Qui troviamo, come nella scultura del San Gavino, analoghi stilemi per i cavalieri caduti in battaglia, scudi e teste mozzate.

Ma i confronti vanno ampliati alla cultura franco-anglo-normanna. A un artista inglese, colto e abilissimo, va ascritta l'intera opera del portale del San Gavino. Artista che pare ispirarsi ai disegni da cui verranno tratti temi e immagini dell'*Arazzo*

⁴¹ G. Dore, *San Gavino* cit., pp. 55-59, istituisce inoltre confronti con monete bizantine e manufatti di ebanisteria; G. Cavallo, *La cultura italo-greca nella produzione libraria*, in *I bizantini in Italia*, Libri Scheiwiller, Milano 1982, p. 599, fig. 518.

di *Bayeux*; reinterpretandoli in modo tale da adattarli a un nuovo contesto e soprattutto a un medium differente: dal tessuto, in cui la narrazione ricamata ha uno sviluppo continuo lungo una direttrice orizzontale, alla pietra, in cui la narrazione è bloccata in uno spazio, lungo una direttrice essenzialmente verticale con terminazione centinata. La cui progressione va dal piano di fondo verso il primo piano e dall'alto verso il basso. All'Arazzo e alla sua ideazione di una trama narrativa che vede svolgersi le gesta di Guglielmo il Conquistatore e Aroldo, sembra ispirarsi anche l'insolita concezione di porre in un unico spazio scenico tre momenti diversi dell'azione nel tempo di due personaggi: il comandante dell'esercito giudicale e il comandante dell'esercito avversario che esortano i rispettivi soldati; i due comandanti che stringono un patto di pacificazione; il comandante dell'esercito vincitore, quello giudicale, che sancisce il patto.

4. L'avvenimento storico: lo scontro-incontro tra i *principes Sardiniae* e i *principes Anglie*

Oltre alla similitudine formale tra le figure della lunetta e alcune dell'*Arazzo di Bayeux*, allo stesso ambito culturale ci riporta una coincidenza storica che vede protagonisti i *principes Sardiniae* e un nutrito numero di nobili inglesi che sbarcarono sulle coste del capo nord dell'isola. La notizia, come suaccennato, è contenuta nel manoscritto *Phillis* 1880 (XIII sec.) e nella pressoché contemporanea copia *Paris. Lat. 5011*, dove è conservato il testo del *Chronicon Universale Anonymi Laudunensis*, cronaca compilata a Laon da un monaco inglese dell'ordine di Prémontrés e terminata nel 1219⁴². In alcuni frammenti si parla dell'emigrazione inglese verso Bisanzio dopo la battaglia di Hastings del 1066 e si fa riferimento all'episodio che riguarda la Sardegna. Il testo latino fornisce due date 1072 e 1075. La prima si riferisce all'ambasciata di un gruppo di nobili inglesi inviata da Guglielmo il Conquistatore in aiuto al re di Danimarca, fallita la quale gli inglesi salparono verso Costantinopoli con 235 navi. Tra essi figurano Stanardus conte di Cladicestrie, Bricthianus conte di Lichesfeld, Freben conte di Warevuic, Heeilloch *hic fuit venator regum*, Coleman *hic vir sanctus Costantinopoli habet templum* e che riveste un'alta funzione militare. Nel 1075, secondo la cronaca, gli inglesi si trovavano a Costantinopoli in seguito alla richiesta d'aiuto che l'imperatore Michele Ducas VII Parapinace (1050 ca † 1090 ca) fece a papa Gregorio VII, il quale inviò lettere ai principi d'Occidente per esortarli al soccorso contro i barbari che minacciavano l'impero.

Kirijnie Ciggaar, che ha studiato questo testo, afferma che le fonti bizantine non parlano di uno specifico soccorso da parte degli inglesi, a quella data infatti dovevano trovarsi in Sardegna (tra il 1074 e il 1075) ma senza dubbio queste missive furo-

⁴² K.N. Ciggaar, *L'emigration* cit., in una Storia della Norvegia, compilata all'inizio del XVIII da Torfaeus, l'isola in cui sbarcano gli inglesi è la Sicilia, pp- 310-311, 326, 331-332.

no spedite anche ai principi dell'isola. Ricorda inoltre che proprio al monaco Joseph di Canterbury si deve un racconto (1089-1090) del suo pellegrinaggio e dei suoi compatrioti a Gerusalemme e Costantinopoli⁴³.

Dunque, intorno al 1074-1075 vi fu un contatto-scontro tra la popolazione dell'isola e alcuni *principes Anglie* che, dopo aver sconfitto gli infedeli a Septa nell'Africa del nord, di fronte a Gibilterra e poi quelli delle Baleari, si diressero verso la Sardegna dove cominciarono a saccheggiare e incendiare. Quando appresero che gli abitanti dell'isola erano cristiani restituirono i beni razzati. Indennizzati delle perdite, i *principes Sardiniae* consegnarono agli inglesi 1300 servi con i quali furono ricostituite le ciurme decimate. Nella cronaca dell'esilio dei nobili inglesi verso Costantinopoli l'episodio che riguarda la Sardegna è il seguente:

Deinde venientes ad Sardiniam primo quidem ceperunt prede et incendiis vacare, sed cum cognovissent Sardos Christianos esse cuncta ablata eis restituerunt et super aliis dampnis eis humiliter satisfecerunt, quibus principes Sardinie pro eorum modestia servos mille trecentos gratis dederunt, quibus naves quas adquisierant interfectis Sarraceni munierunt⁴⁴.

5. Conclusioni

Attraverso gli incendi, la razzia operata dai soldati appiedati e il raid dai *miles* a cavallo⁴⁵ il bottino degli inglesi dovette essere quindi sostanzioso. Ma, a parte il risarcimento, il francese *restaur* o alla latina *l'emendatio* o *mendum*⁴⁶, per la perdita di armi e cavalli che i *principes Anglie* dovettero effettuare verso i *principes Sardiniae*, come era di norma in seguito alle battaglie, nel racconto si dice che gli inglesi non solo risarcirono i danni, ma lo fecero umilmente, *humiliter satisfecerunt*. L'esecuzione della lunetta sarebbe stata una forma di risarcimento, oltre a quello venale, che si presterebbe bene a interpretare il senso del termine *humiliter* con cui gli inglesi si rivolsero, in questo caso, al giudice di Torres. D'altra parte ricordiamo che il nobile e pio Coleman fece erigere a sue spese una chiesa a Costantinopoli.

La committenza, o meglio la supervisione dell'opera, è sicuramente giudicale, forse da parte di Mariano I de Lacon-Gunale (1065-1082), ma in ogni modo avvenne in concordia con la nobiltà inglese che contribuì con questo dono ai lavori di

⁴³ Ivi, pp. 315, 328.

⁴⁴ Ivi, pp. 305, ritiene che i 1300 servi consegnati dai *principes Sardiniae* agli inglesi fossero schiavi morti di cui i giudici volevano liberarsi, p. 332.

⁴⁵ A. Settia, *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 3-77.

⁴⁶ M. Keen, *La cavalleria*, Introduzione di F. Cardini, Guida, Napoli 1986, p. 146; J.C. Maire Viguer, *Cavalieri e Cittadini. Guerra, conflitti e società nell'Italia comunale*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 175-205. Sebbene molto più tardo un documento (tra il 1340 e il 1347) ci informa di questa pratica attuata anche verso la famiglia giudicale Arborense. Si tratta di una lettera che Giovanni, signore di Montecatino, spediva a suo fratello Mariano IV conte del Goceano e signore della Marmilla: «...Circa il fatto di Senesterra e delle cento lire che ha preso per la stima dei cavalli e delle armi, come gli ha detto nella lettera e gli ha riferito verbalmente lo stesso Tomaso è molto contento...»: L. D'Arienzo, *Carte reali Diplomatiche di Pietro IV il Cerimonioso, re d'Aragona, riguardanti l'Italia*, CEDAM, Padova 1970, doc. 74, p. 35.

costruzione della basilica, e fornì inoltre la prestazione di un artista al loro seguito e che con essa dovette lasciare l'isola. Fu la contingenza del momento e un certo numero di materiale a disposizione a far scaturire l'idea di una lunetta istoriata e il progetto del portale, da qui la sua unicità. Si spiegherebbe così l'odierna sensazione della mancanza di un contesto, di una patria d'origine certa. Chiunque infatti nel Giudicato era in grado di riconoscere le gesta che avevano visto protagonisti l'esercito giudicale e quello inglese. Lo stupore per un'aggressione da parte di esotiche genti provenienti dal Nord dovette essere non poco, e tale da giustificare che l'evento venisse eternato nella lunetta del portale. Non è da escludere che venisse commemorato anche in un'iscrizione incisa o dipinta. Fatto non del tutto improbabile, infatti da questo punto di vista si può ricordare la nota epigrafe in caratteri greci celebrativa della vittoria del *dux* Costantino sui Longobardi e altri barbari, variamente ascritta dagli studiosi al tempo di Costante II (641-668), di Costantino IV (668-685) o di Costantino V (741-775), ritrovata nel 1927 a Porto Torres e oggi conservata all'interno della basilica di San Gavino. In una scrittura capitale che rimane invariata dal III-IV secolo fino al IX e oltre, è stata attribuita a più lapicidi di non elevato livello culturale⁴⁷. Comunque sia, le sculture del San Gavino furono realizzate prima di essere messe in opera, probabilmente non oltre il 1076. Il lavoro fu portato a termine da artisti locali col compito di ultimare le rifiniture, stuccature e la stesura dei colori, secondo una sequenza di fasi lavorative che prevedevano, come di norma nel Medioevo, l'impiego di diversi artigiani specializzati⁴⁸, e forse il montaggio poté proseguire sotto il figlio di Mariano I, Costantino I (1082-1127).

Infine, vorrei concludere con le parole del grande storico Jacques Le Goff a proposito del ruolo di Dio giocato nella battaglia di Hastings e nell'*Arazzo di Bayeux*, parole che possono sostenere anche la scena scolpita nella lunetta del San Gavino:

(...) Guglielmo il Conquistatore, il quale mise gran cura nel giustificare la spedizione che lo condusse alla conquista dell'Inghilterra a capo dei Normanni motivandola con il ristabilimento della pace violata dall'ultimo re anglosassone, Aroldo. La battaglia di Hastings, in cui Aroldo venne ucciso, diventa così l'espressione suprema ed esemplare del duplice intervento di Dio negli affari terreni: da un certo punto di vista si tratta del tradizionale giudizio di Dio, ma da un'altra angolazione è l'affermazione dei nuovi principi di una giustizia che porta la pace. Ritengo che questa duplice chiave di lettura debba guidare tutti i deciflatori del celebre arazzo della regina Matilde. Nel Medioevo, nella storia degli uomini si può sempre scorgere in filigrana la mano e lo spirito divini⁴⁹.

⁴⁷ F. Fiori, *Epigrafi greche dell'Italia bizantina (VII-XI secolo)*, Clueb, Bologna 2008, pp. 23-62, figg. 12-14, tab. 1-2, cui rimandiamo anche per la bibliografia precedente, la studiosa a p. 50 scrive che la *gens Longobardorum* era raggruppata, assieme ai Franchi, sotto la denominazione di 'popoli biondi', provenienti dal nord Europa; P. Manichedda, *Medioevo latino e volgare in Sardegna. Nuova edizione ampliata, riveduta e corretta*, (Strumenti/5), Cuccu, Cagliari 2012, pp. 59-63.

⁴⁸ M. Pastoureau, *Storie di pietra* cit., pp. 19, 71.

⁴⁹ J. Le Goff, *Il Dio del Medioevo. Conversazioni con Jean-Luc Pouthier*, Laterza, Bari 2011 (ed. or., *Le Dieu du Moyen Âge. Entretiens avec Jean-Luc Pouthier*, Bayard, Paris 2003), pp. 62-63, rimandiamo inoltre alle pp. 25, 54 e fig. 3, in cui si cita la mano di Dio.

Insomma, l'accordo di pace sancito dalla Mano divina e dai personaggi scolpiti nella lunetta del San Gavino, si inserisce nell'attuazione di quelle tregue che nel Medioevo presero il nome di Pace di Dio. Un accordo di pace siglato dal giudice di Torres con un esercito straniero, a una data immediatamente a ridosso da quella lettera che papa Gregorio VII mandò il 14 ottobre 1073 ai quattro giudici che governavano l'isola e in cui per la prima volta vengono nominati distintamente: Mariano di Torres, Orzocco d'Arborea, Orzocco di Cagliari, Costantino di Gallura⁵⁰. Se la nostra ipotesi è valida ciò comproverebbe una piena autonomia istituzionale del giudice di Torres nel governo del proprio Stato.

Maria Cristina Cannas

Storico dell'Arte

Cagliari

E-mail: ccannas55@gmail.com

SUMMARY

The text compares two works of art from the late eleventh century: the scene carved in the lunette of the portal opened to the north-side of the basilica of San Gavino in Porto Torres in Sardinia and the Bayeux Tapestry. A particular historical event justifies the comparison: the landing of the Anglo-Saxon princes in the northern coast of Sardinia, with the ensuing lootings and arsons and the reparations that subsequently the English noblemen had to pay to the *Sardinian principes*. The event narrated in a passage of the chronicles of the exiled Anglo-Saxon princes on the way towards Constantinople (ca 1074-1075). The fragment of the chronicles are kept in the *Phillis 1880* manuscript of the Thirteenth century held in the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin, and in the almost coeval copy *Paris. Lat. 5011* at the National Library in Paris.

Keywords: *basilica of San Gavino in Porto Torres in Sardinia*, *ms. Phillis 1880*, *Bayeux Tapestry*.

⁵⁰ Sancti Gregori Magni, *Das Register Gregors VII*, T.1, n. 1, I.29, in MGH, *Epistolae selectae in usum scholarum*, von E. Caspar (Hrsg.), Weidmann, Berlin/Dublin/Zürich 1067, pp. 46-47. Sull'argomento si veda: C. Zedda, R. Pinna, *La nascita dei giudicati* cit., pp. 64-65; Ead, *La Carta del giudice cagliaritano Orzocco Torchitorio* cit., pp. 24-25; L. Gallinari, *Il Giudicato di Cagliari* cit., pp. 154-156.



Fig. 1a. Porto Torres. Basilica di San Gavino (XI secolo). Lunetta del portale settentrionale. *La mano di Dio benedice dall'alto due miles affrontati, soldati e personaggi a mezzo busto* (tra il 1074 e il 1076 ca). (Serra, 1989).

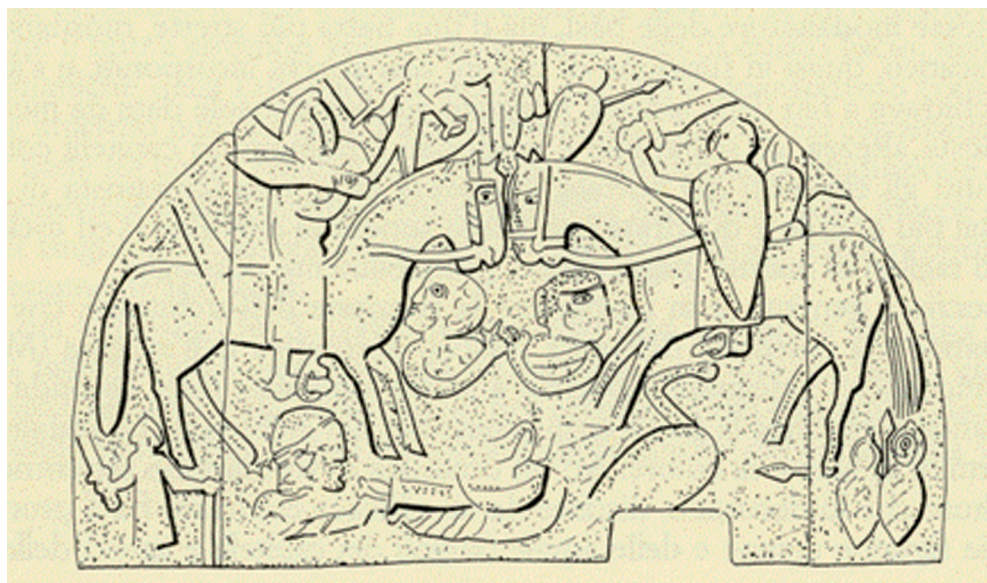


Fig. 1b. Ricostruzione grafica del rilievo della lunetta. (Serra, 1989).



Fig. 2a. Bayeux. Centre Guillaume le Conquérant. *Arazzo di Bayeux* (tra il 1066 e il 1082). Nel bordo superiore sono ricamati un uomo e una donna nudi affrontati. (Wilson, 1985).



Fig. 2b. Bayeux. Centre Guillaume le Conquérant. *Arazzo di Bayeux* (tra il 1066 e il 1082). Nel bordo inferiore sono ricamati soldati uccisi in battaglia coperti dallo scudo e uno scudo con cinghia in vista. (Lemagnen, 2015).



Fig. 3. Bayeux. Centre Guillaume le Conquérant. Arazzo di Bayeux (tra il 1066 e il 1082). Il duca Guglielmo, con la clava poggiata sulla spalla, esorta i suoi soldati a combattere virilmente e saggiamente. (Wilson, 1985).



Fig. 4. Cagliari. Museo Archeologico Nazionale.
Bronzetto nuragico, *Guerriero di Uta*, proveniente da Monte Arcosu. (Lilliu, 1966).



Fig. 5. Fordongianus. San Lussorio (fine XI - inizi XII - metà del XIII sec.). Portale di facciata, base erratica, *Cavalieri in torneo o giostra* (metà del XII sec.). (Zedda, 2008).



Fig. 6a. Porto Torres. Basilica di San Gavino (XI secolo). Capitello del portale settentrionale. *Adamo impone il nome alle fiere della terra e ai volatili del cielo* (tra il 1074 e il 1076 ca). (Serra, 2004).

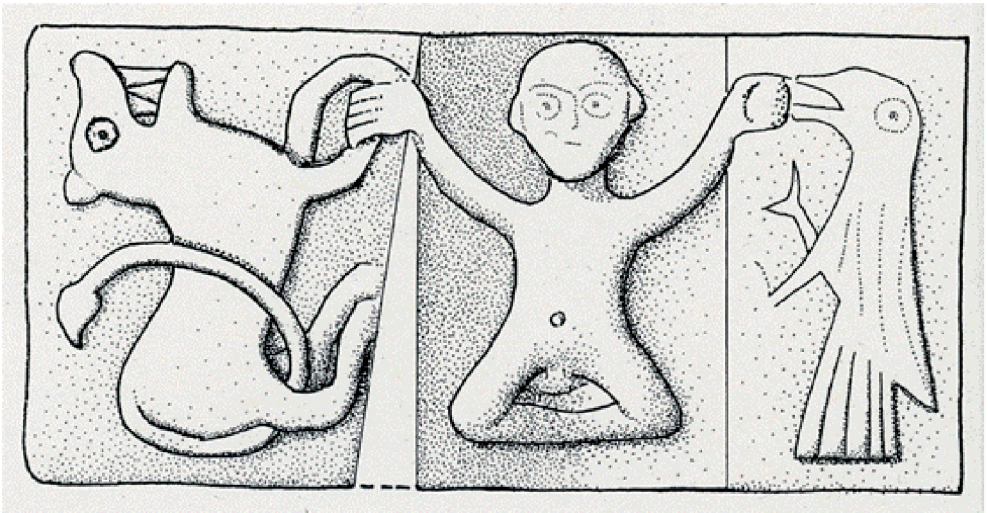


Fig. 6b. Disegno del capitello. (Dore, 1997).



Fig.7. Bayeux. Centre Guillaume le Conquérant. *Arazzo di Bayeux* (tra il 1066 e il 1082). Nel bordo inferiore, sotto la scena con un chierico e Ælfgva, è ricamato un uomo nudo con gambe aperte. (Wilson, 1985).



Fig. 8. Bayeux. Centre Guillaume le Conquérant. *Arazzo di Bayeux* (tra il 1066 e il 1082). Belva ricamata nel bordo superiore, in corrispondenza della scena HIC HAROLD REX INTERFECTUS EST. (Lemagnen, 2015).



Fig. 9. Cattedrale di Girona. *Tapiz de la Creación*, Adamo impone il nome agli animali. (fine XI sec.).



Fig. 10. Porto Torres. Basilica di San Gavino (XI secolo). Capitello del portale settentrionale. *Eva tra una doppia spirale e girale con foglie lobate* (tra il 1074 e il 1076 ca). (Serra, 2004).



Fig. 11. Bayeux. Centre Guillaume le Conquérant. *Arazzo di Bayeux* (tra il 1066 e il 1082). Nel bordo inferiore, sotto l'incoronazione di re Aroldo II, tra due bande è ricamato un girale a spirale. (Wilson, 1985).



Fig. 12. Bayeux. Centre Guillaume le Conquérant. Arazzo di Bayeux (tra il 1066 e il 1082). Le aquile emblema del castello di Bayeux. (Wilson, 1985).

Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianos, Sassari).

Alcune riflessioni sul ciclo pittorico romanico

NICOLETTA USAI

In occasione della celebrazione dei 900 anni di vita della basilica della Santissima Trinità di Saccargia, nel mese di dicembre del 2012, all'interno della chiesa romanica, si è tenuta una giornata di studi dedicata alla storia del monumento, ubicato in territorio comunale di Codrongianos, in provincia di Sassari. Due anni più tardi sono stati dati alle stampe gli atti del convegno che hanno portato diversi elementi di novità per la conoscenza del complesso camaldolese¹. Tuttavia non appare superfluo tornare a riflettere sulla chiesa romanica, un tempo fulcro del complesso monastico ora in gran parte perduto, in particolare per analizzare alcune delle dinamiche che riguardano il ciclo pittorico che ne decora l'aula. Si vuole mettere in evidenza, a partire da un riesame critico del complesso di Saccargia² nei suoi vari aspetti, l'appartenenza alla famiglia monastica camaldolese, almeno per quanto concerne il periodo medievale e i possibili legami tra l'ordine monastico e il ciclo pittorico all'interno dell'edificio. La chiesa è stata fatta oggetto di una donazione all'ordine benedettino, pratica estremamente diffusa in Sardegna a partire dalla seconda metà dell'XI secolo³. A Saccargia è documentato l'intervento diretto dei giudici⁴, responsabili in prima persona dell'arrivo degli ordini monastici nell'isola a partire dalla seconda metà dell'XI secolo⁵.

¹ *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia*. Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos) (15 dicembre 2012), a cura di G. Strinna-M. Vidili, Editrice Democratica Sarda, Sassari 2014.

² Il complesso della Santissima Trinità di Saccargia è costituito da basilica e annesso monastero oggi visibile solo a livello di fondazioni e solo parzialmente negli alzati.

³ F. Campus, *Saccargia: una tappa nel pellegrinaggio medievale?*, in *I 900 anni cit.*, (nota 1), p. 149; G. Colombini, *Dai Cassinesi ai Cistercensi: il monachesimo benedettino in Sardegna nell'età giudiciale (XI-XIII secolo)*, Arkadia, Cagliari 2012, pp. 33-56; R. Turtas, *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila*, Città Nuova, Roma 1999, pp. 202-204.

⁴ Vicenda per molti versi simile è quella che riguarda l'affidamento di San Nicola di Trullas e delle sue pertinenze sempre ai monaci camaldolesi. Questa donazione si deve alla famiglia dei De Athen, vicina alla cerchia dei regnanti. L'atto di donazione è conservato nell'Archivio di Stato di Firenze, Diplomatico Camaldoli. Edizioni recenti sono in V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze*, «Archivio Storico Sardo», 40 (1999), pp. 72-76, doc. VI; E. Blasco Ferrer, *Crestomazia sarda dei primi secoli*, Ilisso, Nuoro 2003, pp. 33-40; si vedano anche gli studi di A. Pala, *Arredo liturgico medievale. La documentazione scritta e materiale in Sardegna fra IV e XIV secolo*, AV, Cagliari 2011, pp. 118-127; Colombini 2012 (nota 3), pp. 95-96; B. Fadda, *I luoghi di redazione dei documenti giudicali. Considerazioni su alcune pergamene del giudicato di Torres*, in *Settecento Millecento. Storia, archeologia e arte nei "secoli bui" del Medioevo*. Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 17-19 ottobre 2012), a cura di R. Martorelli, Scuola Sarda Ed., Cagliari, 2013, pp. 427-444; A. Viridis, *San Nicola di Trullas. Gli affreschi. Intersezioni mediterranee nella Sardegna del XIII secolo*, Aracne, Ariccia 2014, pp. 42-50; A. Soddu, *L'aristocrazia fondiaria nella Sardegna dei secoli XI-XII. Cum voluntate et consilio de sos majorales et fideles meos*. In *L'héritage byzantin en Italie (VIII^e-XII^e siècle)*. 4. *Habitat et structure agraire*, II. *L'occupation du sol: aspects institutionnels; la grande propriété*, École française de Rome, (17-18 décembre 2010), c.d.s.

⁵ G. Colombini, *Dai Cassinesi ai Cistercensi cit.*, pp. 33-56.

Santissima Trinità di Saccargia: la chiesa

La chiesa della Santissima Trinità di Saccargia avrebbe vissuto già nel XII secolo diversi interventi costruttivi, forse a partire dai primi anni del 1100⁶.

L'edificio presenta una pianta a croce *commissa*, icnografia che si individua in diverse fondazioni monastiche medievali. In Sardegna avevano o conservano questa pianta, tra le altre, Santa Maria di Tergu⁷, possesso dei monaci cassinesi, Santa Maria di Bonarcado⁸ e San Michele di Salvennor, in territorio di Ploaghe, entrambi possessi camaldolesi⁹.

La chiesa di Saccargia ha aula longitudinale mononavata, coperta da capriate lignee, conclusa a nord-est da un'abside dal tracciato semicircolare fiancheggiata da altre due più piccole che si aprono direttamente sul transetto, voltato a crociera¹⁰.

All'esterno del monumento possono osservarsi consistenti resti del complesso monastico, oggetto di scavi archeologici dagli anni '90 del XX secolo ad oggi¹¹. Il campanile a base quadrata è addossato al fianco settentrionale. Alla testata nord del transetto è affiancato un ambiente, con funzione di sacrestia, al quale si accede solo dall'interno della chiesa.

La facciata (fig. 1), alla quale è addossato un portico voltato a crociera, è contraddistinta da corsi di pietra chiara e scura posti in alternanza regolare. Nel settore inferiore si apre il portale d'accesso sormontato da architrave timpanato e arco di scarico semicircolare, rinfiancato da semicolonne in bicromia opposta rispetto al contiguo paramento murario. Le due fasce superiori, collocate al di sopra del loggiato, sono scandite da arcate su colonnine che definiscono cinque specchi per ciascun livello. In asse con il portale d'ingresso si aprono rispettivamente una bifora nella loggia centrale e una monofora al colmo degli spioventi. All'interno di ciascuna

⁶ Per le due fasi costruttive, rispettivamente all'inizio e nella seconda metà del XII secolo propende Renata Serra (R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica*, Jaca Book, Milano 2004, p. 182). Fernanda Poli invece individua una chiesa preesistente databile tra il IX e il X secolo, sulla quale si impianta un edificio in forme romaniche nel primo trentennio del XII secolo. Una seconda fase è intorno agli anni '80 e ulteriore intervento intorno agli anni '90 del medesimo secolo. Si rimanda a: F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia*, Delfino, Sassari 2008, pp. 11-13; Ead., *Il complesso monastico della SS. Trinità di Saccargia. Gli affreschi: restauri e narrazione storico-critica delle storie rappresentate*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 111-112.

⁷ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., pp. 280-282; D. Dettori, *L'abbazia di S. Maria di Tergu. Le fasi premonastiche*, in *Committenza, scelte insediative e organizzazione patrimoniale nel medioevo. De Re Monastica*. Atti del 1° convegno sul monachesimo medievale (Tergu, 15-17 settembre 2006), a cura di L. Pani Ermini, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2007, pp. 9-50.

⁸ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., pp. 139-147.

⁹ Ivi, pp. 273-275.

¹⁰ R. Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del mille al primo '300*, Ilisso, Nuoro 1993, p. 138; R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., pp. 181-196; N. Usai, *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos*, Iskra Edizioni, Ghilarza 2013, pp. 18-20.

¹¹ D. Dettori-D. Rovina, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia*, in *Committenza, scelte insediative* cit., pp. 139-143; G. Caputa, *Il monastero della SS. Trinità di Saccargia: le campagne di scavo 1997, 1999, 2001*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 85-108.

arcatella si trova un motivo decorativo: ruote intarsiate si alternano a losanghe gradonate. Nelle vele delle arcate della fascia mediana si trovano bacini ceramici, così come al di sopra della bifora e nelle arcate laterali del settore più alto¹². Il portico è oggi sensibilmente ribassato rispetto all'impianto, a causa dei restauri che ne hanno comportato un ridimensionamento, con conseguente modificazione dei rapporti proporzionali con la facciata¹³.

In un momento non precisabile le colonnine del portico furono rifasciate e inglobate in una serie di pilastri, poi eliminati nel corso dei restauri curati da Dionigi Scano tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Nel medesimo intervento si è provveduto alla sostituzione delle colonnine e dei capitelli deteriorati con altrettante copie, unitamente a parte delle ghiere scolpite soprastanti le arcate a tutto sesto¹⁴. Parte dei materiali originali si trova oggi erratico all'interno della chiesa.

I prospetti laterali si presentano sostanzialmente liberi. Una profonda modificazione all'aspetto del complesso è stata causata dall'abbattimento, in epoca moderna, del portico collocato in antico lungo il fianco meridionale della chiesa¹⁵.

I fianchi sono realizzati con muratura in piccoli conci sommariamente lavorati. L'analisi autoptica dei paramenti murari evidenzia le diverse cesure presenti, frutto di interventi di ampliamento della fabbrica in epoca medievale, ma anche di risarcimenti in fase di restauro¹⁶. Le tre absidi impostano su un basamento in conci di pietra vulcanica regolarmente squadrate. I semicilindri sono costituiti dalla giustapposizione di piccoli cantoni di pietra vulcanica scura e calcare chiaro, senza una intenzionale ricerca di effetti di bicromia regolare. Una monofora per ciascuna abside consente alla luce di entrare all'interno della zona presbiteriale. L'abside centrale presenta una cornice di archetti semicircolari che si dispongono anche lungo gli spioventi della parte sommitale del prospetto orientale. Questo coronamento è frutto dei restauri effettuati alla parte postica della chiesa nel 1908¹⁷.

All'interno (fig. 2) il paramento murario della navata e delle absidi laterali, oggi a vista, si presenta realizzato in blocchi di piccola e media pezzatura, sommariamente lavorati e messi in opera senza una regolare alternanza di filari chiari e scuri. Fino al 1938 l'interno della chiesa era intonato e dipinto in modo da simulare l'uso della bicromia a fasce chiare e scure. Gli intonaci sono stati asportati in occasione della prima campagna di restauro dei dipinti dell'abside maggiore, realizzata nello stesso anno¹⁸.

¹² Nella lettura e interpretazione dei partiti decorativi della chiesa è necessario tenere in debita considerazione il ruolo dei restauri che hanno interessato il complesso, che hanno portato ad ampie sostituzioni di materiali e al rifacimento di buona parte della scultura architettonica. Si faccia riferimento a *SS. Trinità di Saccargia. Restauri 1891-1897*, a cura di S. Gizzi, Gangemi, Roma 2007.

¹³ S. D'Aurelio, *Cronistoria dei lavori di restauro eseguiti nella chiesa della SS. Trinità di Saccargia*, in *SS. Trinità di Saccargia. Restauri 1891-1897* cit., pp. 181-187.

¹⁴ S. D'Aurelio, *Cronistoria dei lavori di restauro* cit., pp. 181-187.

¹⁵ Ivi, pp. 195-198.

¹⁶ Ivi, pp. 192-199.

¹⁷ Ivi, p. 191.

¹⁸ Ivi, pp. 193-194; sui restauri anche Poli 2014 (nota 6), pp. 113-114.

Santissima Trinità di Saccargia: la decorazione pittorica

Le posizioni della critica

Gli affreschi hanno goduto della più ampia considerazione da parte della storiografia storico-artistica non solo isolana. Fernanda Poli è stata l'ultima a riprenderli in esame, anche alla luce dei restauri che li hanno interessati¹⁹. Ciononostante, la totale assenza di fonti documentarie continua a determinare aspetti di problematicità legati alla cronologia dei dipinti, oscillante tra i primissimi anni²⁰ e la seconda metà del XII secolo²¹.

Tra i primi studiosi ad aver analizzato i dipinti figurano Dionigi Scano²², Enrico Brunelli²³ e Pietro Toesca²⁴.

Toesca, in particolare, ebbe il merito di accostare i modi visibili a Saccargia a quelli della pittura di ambito umbro-romano, rilevando le analogie tra il ciclo isolano e alcuni dipinti e codici miniati di produzione romana collocabili tra l'XI e il XII secolo. Ciò malgrado, secondo lo storico dell'arte, gli affreschi di Saccargia non sarebbero stati eseguiti prima del XIII secolo.

Tra i più rilevanti giudizi sull'opera pittorica risalenti agli anni Cinquanta del secolo scorso figura quello di Edward B. Garrison²⁵. Lo statunitense, specialista di pittura e miniatura medievale italiana, ricollegò gli affreschi di Saccargia alla Croce n. 15 del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (seconda metà XII secolo)²⁶, evidenziando analogie formali sostanziali che ancora oggi sono un valido punto di partenza per l'analisi delle pitture isolane.

Nello stesso anno, il 1953, Maria Accascina, autrice del primo studio monografico dedicato ai dipinti, propose una serie di confronti spazianti dall'ambito copto a quello catalano, includenti anche la Croce n. 15, e una collocazione cronologica alla prima metà del XII secolo²⁷.

Corrado Maltese ribadì il legame con la pittura pisana del XII secolo, e in particolare quello con la Croce di Pisa e si spinse fino all'identificazione di un medesimo artefice per le due opere pittoriche²⁸.

¹⁹ F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 109-126.

²⁰ Secondo Miklós Boskovits i dipinti sono da collocare nello stesso momento della fabbrica della chiesa romanica, databile tra 1112 e 1116. M. Boskovitz, *The Origins of Florentine Painting, in A critical and historical corpus of Florentine painting*, I, Giunti Editore, Firenze 1993, pp. 17-18.

²¹ Anche in questo caso le datazioni proposte dalla critica subiscono delle oscillazioni che vanno dagli anni '60 del XII alla fine del medesimo secolo.

²² D. Scano, *Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Montorsi, Cagliari-Sassari 1907, pp. 159-176.

²³ E. Brunelli, *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna*, «L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», 10 (1907), pp. 359-371, p. 364.

²⁴ P. Toesca, *Il Medioevo*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1927, p. 991.

²⁵ E.B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting*, Leo S. Olschki, Florence 1953, pp. 193-196.

²⁶ La Croce del Museo Nazionale di San Matteo è tradizionalmente detta n. 15 dal vecchio numero di inventario, oggi n. 1578. In questa sede si utilizzerà la denominazione tradizionale.

²⁷ M. Accascina, *Gli affreschi di S. Trinità di Saccargia*, «Bollettino d'arte», XXXVIII (1953), pp. 21-30; L. Vargiu, *Il metodo di Maria Accascina e gli affreschi di Saccargia*, «Tecla. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», 11 (2015), pp. 65-80.

²⁸ C. Maltese, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, De Luca, Roma 1962, p. 217.

Gli studi successivi percorrono sostanzialmente i due filoni critici evidenziati sinora: da una parte i legami con la pittura umbro-romana, dall'altra quelli meglio documentabili con la pittura pisana.

Tra i lavori più recenti sono da segnalare le ricerche condotte da Sandra Sedda²⁹, specialmente sul fronte della lettura iconografica dei dipinti. Un contributo di Renata Serra³⁰ che analizza il monumento e il suo apparato decorativo è contenuto nel volume dedicato all'architettura preromanica e romanica in Sardegna realizzato insieme a Roberto Coroneo.

La monografia di Alberto Viridis³¹, dedicata agli affreschi di San Pietro di Galtelli (Nuoro), analizza approfonditamente anche uno degli altri cicli parietali medievali presenti in Sardegna. Chi scrive ha dedicato ai dipinti e al monumento due lavori, nel 2009 e nel 2013³².

I dipinti

Il complesso decorativo si articola lungo tutta la superficie dell'abside centrale (fig. 3), dalla base al catino. Nella parte alta si trova il *Cristo in Maestà* inserito in una mandorla di colore blu, rosso e verde. Il Redentore benedice con la mano destra e con la sinistra tiene aperto il libro delle Scritture, su cui è riportata la frase *Ego sum alfa et Ω primis et novissimus initium et finis*. Cristo è attorniato da due serafini a sei ali e da due coppie di arcangeli, di cui tre abbigliati sontuosamente e uno con tunica, pallio e *baculus*. Tutto il catino, così come le bande decorative e le scene sottostanti, è contornato da una sottile cornice bianca e rossa, a gradini. A separare questa scena dalla parte inferiore della decorazione è una fascia realizzata con motivo fitomorfo su fondo scuro e recante al suo interno una serie di ruote intarsiate dipinte.

Nel registro sottostante, ai lati della monofora absidale, figura la Madonna affiancata alla sua destra da san Pietro e sei apostoli. Dalla parte opposta dell'unica apertura che dà luce al presbiterio si individuano san Paolo e gli altri sei apostoli che portano un libro o un rotolo. La Vergine è vestita di una tunica chiara e del *maphorion* più scuro che le copre spalle e capo; le mani della Madonna sono leggermente sollevate e rivolte con i palmi verso lo spettatore. Una seconda banda, decorata con fiori quadripetali su fondo scuro, separa due registri pittorici: quello appena descritto e, più in basso, quello che ospita cinque scene della vita di Gesù. In asse con la monofora è la *Crocifissione*. La composizione reca l'iconografia del *Christus patiens*. Il Crocifisso viene raffigurato tra la Madonna e san Giovanni. Due angeli dalle mani

²⁹ S. Sedda, *Per una rilettura degli affreschi della SS. Trinità di Saccargia: analisi delle fonti e nuovi confronti iconografici*, «Biblioteca Francescana Sarda», 10 (2002), pp. 189-211.

³⁰ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., pp. 181-195.

³¹ A. Viridis, *Gli affreschi di Galtelli. Iconografia, stile e committenza di un ciclo pittorico romanico in Sardegna*, Condaghes, Galtelli 2006, pp. 81-91.

³² N. Usai, *Gli affreschi romanici della Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianus). Stato degli Studi*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», LXIV (2009), pp. 5-28; N. Usai, *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos* cit., pp. 34-42.

velate sono rappresentati a mezzo busto sulla traversa della croce. Il Redentore è vestito del perizoma di due stoffe di differente colore, una per la cinta, l'altra per il drappo vero e proprio. La prima termina in un nodo, con un lembo ricadente lungo le gambe. La croce, decorata a losanghe, è infissa su una roccia. La Vergine, vestita di tunica chiara e *maphorion*, e san Giovanni, in tunica e pallio, indicano il sacrificio di Cristo a chi osserva il dipinto.

I riquadri di sinistra raffigurano *L'Ultima Cena*, all'esterno, e *La cattura di Cristo*, a fianco della *Crocifissione*. La prima scena è ambientata in una loggia sorretta da colonne policrome. Il Salvatore, seduto a capotavola sulla sinistra, veste una tunica rossa terracotta e un manto oggi marrone. Questi porge a Giuda il boccone intinto, che il traditore si porta alla bocca. Giovanni, seduto vicino a Gesù, gli poggia il capo sul petto. Gli altri apostoli, ognuno fisionomicamente diverso dall'altro, sono posti a semicerchio intorno alla tavola. La sala è pavimentata a piastrelle con fiori a otto petali, rese come un piano perpendicolare, senza alcun accenno allo scorcio. Fulcro della scena seguente, *La Cattura di Cristo*, è il bacio di Giuda a Gesù: quest'ultimo, sempre vestito di una tunica scura, è stretto ai lati da due figure barbute, a capo coperto; in secondo piano due gruppi di soldati armati e un personaggio svestito, coperto solo da un panno, evidentemente il giovane citato nel Vangelo di Marco³³. In basso sulla sinistra si vede Pietro nell'atto di tagliare l'orecchio a Malco, risanato dalla mano benedicente di Cristo. È da notare come in questa scena vi sia un tentativo, da parte del pittore, di differenziare i diversi scenari all'interno dello stesso riquadro: così, per separare l'episodio di Malco da quello della fuga del giovane svestito viene usata una parete rocciosa come fosse una quinta, quasi a voler creare profondità in una raffigurazione che rimane bidimensionale³⁴.

Nella parte destra, rispetto alla monofora, vi sono la *Deposizione nel Sepolcro* e la *Discesa agli inferi*: il primo dei due episodi si svolge all'interno di una loggia a quattro arcate. Due uomini, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, depongono Cristo, il cui corpo è fasciato con bende che ne nascondono le membra, nel sepolcro. In secondo piano vi sono due personaggi aureolati, la Vergine e San Giovanni e fra questi due personaggi femminili privi di aureola, le due Marie, recanti in mano vasi per unguenti. Infine all'estrema destra dell'abside si trova la *Discesa agli Inferi*: risalta al centro della scena Gesù risorto, vestito di una tunica verde-azzurra e di un manto giallo mentre calpesta la figura di Satana. In primo piano a destra si vedono le porte divelte degli Inferi. Il Salvatore si muove da sinistra verso destra, mentre in secondo piano due gruppi di anime accolgono con gioia il Cristo, il quale a sua volta prende per mano Adamo.

All'estrema sinistra di questa serie di scene, è la raffigurazione di un personaggio in ginocchio di fronte a una figura aureolata, con barba lunga, capelli bianchi e con

³³ «Un ragazzo, però, lo seguiva, avvolto solo di un panno di lino sul corpo nudo. Tentarono di afferrarlo, ma egli, lasciato cadere il panno di lino, se ne fuggì via nudo» (Mc 14, 51-52).

³⁴ N. Usai, *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos* cit., pp. 34-42.

un copricapo. Purtroppo una vasta lacuna proprio in corrispondenza del personaggio genuflesso impedisce di cogliere dettagli di vestiario importanti per la sua identificazione, a tutt'oggi incerta. La parte più bassa dei dipinti è costituita da un finto velario chiaro, decorato con motivi floreali e geometrici di colore rosso, sovrastato da una fascia decorativa a palmette.

I confronti

Molte volte nel corso degli studi è stato proposto l'accostamento tra i dipinti di Saccargia, le croci dipinte di area toscana e i codici miniati³⁵. In riferimento a questi ultimi, i raffronti sono stati effettuati in particolare con un gruppo di manoscritti di grande formato, le Bibbie Atlantiche³⁶, e tra queste in particolare con la Bibbia di Calci (terzo quarto del XII secolo)³⁷. Prendendo in considerazione proprio le Bibbie Atlantiche sono stati messi in evidenza alcuni nuovi spunti di riflessione sui quali si ritorna per ulteriori precisazioni³⁸. Nello specifico si può notare come la cosiddetta Bibbia di Santa Maria del Fiore (o Bibbia Edili) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Laur. Edili 125-126)³⁹ presenti somiglianze spiccate con gli affreschi in oggetto, nel modo di rendere i panneggi, nell'assenza di volume delle figure, nella comune difficoltà di articolare lo spazio della composizione. Le miniature della Bibbia Edili (fig. 4a), databili al primo quarto del XII secolo, sono oramai concordemente ascritte dalla critica a tre personalità distinte, di cui due (principali artefici delle decorazioni) dimostrano modi e cultura personali, pur denunciando

³⁵ Si veda P. Toesca, *Il Medioevo* cit., p. 991; E.B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting* cit., pp. 193-196; da ultimo N. Usai, *Gli affreschi romani della Santissima Trinità di Saccargia* cit., e Ead., *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos* cit., pp. 42-48.

³⁶ Le Bibbie Atlantiche, che devono la denominazione al loro formato ragguardevole, sono manoscritti miniati prodotti tra la metà dell'XI e la metà del XII secolo, pervenuti in circa cento esemplari. L'afferenza al gruppo delle Bibbie Atlantiche è determinato dalla presenza dell'intero testo sacro, dall'omogeneità e uniformità della tipologia grafica, dalla decorazione sobria. La città di Roma è il centro propulsore della produzione di questi codici, che hanno anche in Toscana un polo di elaborazione e diffusione. Si veda: *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, Catalogo della Mostra (Montecassino, 11 luglio-11 ottobre 2000; Firenze, settembre 2000-gennaio 2001) a cura di M. Maniaci-G. Orofino, Centro Tibaldi, Carugate (MI) 2000.

³⁷ K. Berg, *Studies in Tuscan twelfth century illumination*, Universitetsforlaget, Oslo 1968, pp. 224-227; *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, a cura di M.G. Burrese-A. Caleca, Pacini, Pisa 2005, pp. 100-101; A. D'Aniello, *Pisa, Museo nazionale di San Matteo, deposito provvisorio (Bibbia di Calci)*, in *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione* cit., pp. 303-310; E.B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting* cit., pp. 193-196.

³⁸ N. Usai, *Gli affreschi romani della Santissima Trinità di Saccargia* cit., pp. 21-22; Ead., *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos* cit., pp. 47-48.

³⁹ La bibliografia è vasta. Studi fondanti sono quelli di K. Berg, *Studies in Tuscan twelfth century illumination* cit., pp. 81-93, 262-266 e E.B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting* cit., pp. 159-176; tra i più recenti L. Alidori, *Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125-126 (Bibbia di Santa Maria del Fiore)*, in *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione* cit., pp. 271-278; G. Orofino, *La decorazione delle Bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima metà del XII secolo*, in *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII sec.)*, a cura di S. Romano-J. Enckell Juillard, Viella, Roma 2007, pp. 366-367.

legami con la pittura romana del tempo⁴⁰, mentre il terzo artefice, responsabile solo del f. 268r, evidenzia una formazione pienamente romana che lo differenzia nettamente dagli altri due miniatori. Di particolare interesse è la descrizione che Laura Alidori dà dell'opera dei primi due 'maestri' della Bibbia Edili contraddistinta da «un gioco lineare pesante, caratterizzato da angoli vivi e dall'assenza di ritmi curvi. Questi elementi, così evidenti nel 'primo' maestro, si stemperano leggermente nelle creazioni del 'secondo', dove fanno la loro comparsa motivi tondeggianti e una resa leggermente più soffice»⁴¹. Sembra di poter riconoscere in queste parole alcune delle caratteristiche dei dipinti di Saccargia, che denotano notevoli affinità con il codice. In particolare la miniatura con *Davide che scrive i salmi* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 126, f. 12v) ma anche la *Lapidazione di Geremia* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125, f. 212r) (fig. 4b) evidenzia la stessa modalità di rendere le architetture come sfondo bidimensionale, ben evidente nell'*Ultima Cena* di Saccargia (fig. 5), così come simile sembra la difficoltà di far sedere il sovrano sul suo seggio, sul quale pare scivolare come accade a Cristo nel già citato riquadro.

Le poche notizie relative alla Bibbia Edili la situano nel 1418 nella sacrestia del Duomo di Firenze⁴². Al di là della sua ubicazione, l'opera è ascritta unanimemente ad ambito toscano, pur con innegabili legami con Roma, evidenziati anche dal formato del manoscritto, e soprattutto in virtù del programma iconografico utilizzato, che la accosta alle più famose Bibbie romane tra cui quelle del Pantheon, di Santa Cecilia e di Todi⁴³. Le due componenti culturali, quella toscana *in primis*, quella romana più sfumata ma ben evidente ad esempio nell'uso del pallio bicolore⁴⁴, rintracciabili nella Bibbia Edili si possono cogliere anche nel ciclo pittorico di Saccargia e pongono questo codice miniato come utile confronto per comprendere meglio la genesi dei dipinti isolani.

Se dunque le pitture di Saccargia possono avvicinarsi alla Bibbia fiorentina del primo quarto del XII secolo, sono tuttavia innegabili i legami con i dipinti di San Pietro di Galtelli che devono essere necessariamente tenuti in considerazione per una datazione comparata dei due cicli pittorici⁴⁵. In particolare si nota la presenza

⁴⁰ L. Alidori, *Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana cit.*, p. 278.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi, p. 273.

⁴³ Si veda *Le Bibbie Atlantiche cit.*, con particolare attenzione a L. Alidori, *Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana cit.*, p. 273.

⁴⁴ P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII. Bibbie miniate*, «Rivista del Reale Istituto d'archeologia e storia dell'arte», 1 (1929), pp. 69-96.

⁴⁵ Un'analisi preliminare del ciclo pittorico galtellinese è stata fatta da R. Serra, *Pittura medievale in Sardegna tra Saccargia e Galtelli*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Edizioni Quasar, Roma 1997 p. 413; R. Serra, *In figura Christi. Storie della salvezza nella pittura e nella scultura romaniche in Sardegna*, in *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti*, a cura di F. Atzeni-T. Cabizzosu, Edizioni della Torre, Cagliari 1998, p. 124. Tra gli studi più recenti si veda A. Viridis, *Gli affreschi di Galtelli cit.*, pp. 81-91. Riferimenti anche in N. Usai, *Gli affreschi romanici della Santissima Trinità di Saccargia cit.*; Ead., *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos cit.*

di motivi decorativi analoghi in entrambi gli affreschi, come le cornici scalettate bianche e rosse o le fasce con fiori quadripetali, le architetture dipinte rese in maniera bidimensionale, senza nessun tentativo di resa spaziale, gli ornati di queste strutture architettoniche⁴⁶. In entrambi i cicli è utilizzato il pallio bicolore, individuato da Pietro Toesca come indicatore di ambiente romano⁴⁷. Queste similitudini rendono i due cicli pittorici accostabili, soprattutto per alcuni aspetti formali e per determinate componenti culturali, pur emergendo una sostanziale divergenza che assimila i dipinti di Galtelli all'area umbro-romana⁴⁸ mentre il ciclo di Saccargia alla Toscana. La datazione delle pitture galtellinesi entro i primissimi anni del XIII secolo⁴⁹ e le analogie con il ciclo di Saccargia potrebbero condurre a collocare le due opere non troppo distanti cronologicamente, con il ciclo della Santissima Trinità anteriore di qualche decennio.

L'afferenza dei frescanti di Saccargia all'area toscana è affermata soprattutto sulla base delle similitudini con la Croce n. 15 del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa⁵⁰ che sembrano ancora oggi le più convincenti per chiarire l'ambito di provenienza degli artefici di Saccargia. Quest'opera, in origine collocata nella chiesa di San Sepolcro a Pisa e datata alla seconda metà del XII secolo, presenta simili modi di rendere le architetture dipinte come sfondo delle scene, come nel riquadro raffigurante l'*Ultima Cena*, analoghi motivi decorativi (fiori quadripetali, quadrati con all'interno rosette), ma differenti sentimenti che sembrano animare i personaggi. Nella Croce n. 15 si avverte un senso diffuso del dramma della Passione, evidente nel modo di raffigurare i volti dei personaggi ad esempio nella scena della *Cattura di Cristo* o della *Crocifissione*, così come uno sforzo maggiore per rendere le architetture

⁴⁶ In particolare è un motivo a 'squame' poste su file orizzontali, così come un motivo a quadrati, presente a Saccargia nella *Deposizione nel sepolcro* e ritrovato a Galtelli in quasi tutti i riquadri.

⁴⁷ P. Toesca, *Miniature romane* cit., nota 44.

⁴⁸ Nel 'gruppo umbro-romano' rientra una serie di edifici, in area laziale e umbra, contenente cicli pittorici databili tra la fine dell'XI e la fine del XII secolo, riuniti dalla critica in un insieme unitario non sulla base di analogie stilistico-formali bensì iconografiche. A questo gruppo afferiscono anche le Bibbie Atlantiche (cfr. sopra alla nota 36). Fu per primo Pietro Toesca a definire questo raggruppamento, poi ulteriormente precisato da Edward Garrison: P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII* cit., p. 78; E.B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting* cit. Più recentemente Enrico Parlato e Serena Romano sottolineano come il gruppo umbro-romano, pur usufruendo di schemi e modelli comuni, conduce a esiti fortemente differenziati tra loro, tali da rendere difficoltosa una classificazione cronologica. L'appartenenza del ciclo galtellinese a questa serie di opere (San Giovanni a Porta Latina a Roma, San Pietro in Valle a Ferentillo, San Nicola a Castro dei Volsci soprattutto) è avanzata in base alla presenza di partiti iconografici simili, di analoghi motivi decorativi, di un simile modo di inquadrare le scene: E. Parlato-S. Romano, *Roma e il Lazio*, Jaca Book, Milano 2001, p. 275. Si veda anche A. Viridis, *Gli affreschi di Galtelli* cit., p. 195.

⁴⁹ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., p. 197; A. Viridis, *Gli affreschi di Galtelli* cit., pp. 193-200; di diversa opinione F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia* cit., p. 122 che li data agli anni 1160-1180, sottolineando il comune retroterra con il ciclo di Saccargia.

⁵⁰ M.G. Burrelli-A. Caleca, *Le croci dipinte*, Tacchi, Pisa 1993, p. 89; sulla pittura su tavola del XII secolo A. Monciatti, *Introduzione. La pittura su tavola del secolo XII nella storiografia del Novecento*, in *La pittura su tavola del XII secolo. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della croce di Rosano*, a cura di C. Frosinini-A. Monciatti-G. Wolf, Edifir, Firenze 2012, pp. 9-16.

in profondità e i personaggi più solidi, mentre a Saccargia si avverte una maggiore sinteticità che porta ad avere sfondi architettonici piatti e figure fortemente lineari. Le differenze riscontrabili tra la Croce pisana e i dipinti di Saccargia non devono necessariamente indurre a ipotizzare un'arcaicità delle pitture isolate rispetto all'esemplare toscano, quanto forse la difficoltà di replicare in maniera puntuale e su scala maggiore un modello di riferimento di alta qualità.

È utile evidenziare un ulteriore dato che può, forse, risultare funzionale alla precisazione della cronologia dei dipinti di Saccargia. La *Crocifissione* ad affresco (fig. 6) infatti è declinata secondo l'iconografia del *Christus patiens*, che non viene adottata nella Croce n. 15, dove Cristo è vittorioso sulla morte e in una delle scene laterali è raffigurato nel momento in cui gli viene inferta la ferita al costato⁵¹. Questa tipologia è invece ben evidente nella Croce n. 20 (fig. 7), sempre conservata al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa⁵². Nel manufatto, datato ai primi anni del XIII secolo, il Cristo è presentato già morto con il capo poggiato sulla spalla, il corpo leggermente arcuato, ma non ancora teso nello spasimo della morte come accadrà in esemplari di epoca successiva. Gian Paolo Violi individua in tale rappresentazione l'iconografia del *Christus dormiens*, legato alle celebrazioni liturgiche del sabato di Pasqua e 'fotografato' nella serenità della morte, senza segni di dolore⁵³. Ponendo a confronto il Cristo della Croce n. 20 e quello di Saccargia emergono delle analogie stringenti, a partire dalla posa del corpo, con le gambe leggermente inclinate, il capo dolcemente poggiato su una spalla, la definizione anatomica del ventre resa attraverso un tratto marcato che separa il diaframma dall'addome, diviso da una linea verticale. Il perizoma è realizzato in maniera quasi sovrapponibile, così come il fiotto di sangue che non zampilla dalla ferita al costato ma scorre lungo il busto del Salvatore. È forse possibile individuare anche a Saccargia la proposizione dell'iconografia del Cristo *dormiens*. Occorre precisare che nell'analisi delle scene laterali della Croce n. 20 si coglie il *milieu* culturale dell'artista, che denota importanti assonanze con l'arte bizantina, evidenti anche nella tecnica con cui è stata realizzata la Croce⁵⁴. Non sembrano essere presenti, nei dipinti di Saccargia, modi riconducibili all'arte bizantina del XII secolo; tuttavia l'individuazione di analogie tra la Croce n. 20 e i dipinti sardi potrebbe, ancora una volta, portare a riflettere sulla cronologia delle pitture isolate.

⁵¹ Le croci dipinte diffondono nel corso del XII secolo l'iconografia del *Christus Triumphans*: Cristo cioè è raffigurato come trionfante sulla morte, quindi con occhi aperti e in posizione frontale e con il capo eretto. Tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo questa tipologia viene progressivamente sostituita dal crocifisso *Patiens*, vale a dire con Cristo rappresentato con gli occhi chiusi, il capo reclinato e il corpo arcuato come in uno spasimo di dolore. G. Violi, *Sull'iconografia del Christus patiens*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, a cura di M.G. Burrelli-A. Caleca, *Le croci dipinte* cit., pp. 275-279.

⁵² L. Carletti, *Croce dipinta*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto* cit., pp. 109-113.

⁵³ G. Violi, *Sull'iconografia del Christus patiens* cit., pp. 275-279.

⁵⁴ L. Carletti, *Croce dipinta* cit., pp. 109-110.

Il quadro dei confronti, che spazia dalla pittura su tavola alla miniatura ai dipinti murali, propone una serie di riferimenti che vanno dalla prima metà del XII secolo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125-126) alla seconda metà dello stesso (Croce n. 15) o addirittura ai primi anni del XIII secolo (San Pietro di Galtelli, Croce n. 20). L'assenza di fonti documentarie in ciascuno dei casi esaminati, datati solo tramite l'analisi stilistico-formale, pone ancora oggi la questione della cronologia degli affreschi di Saccargia. Sembra tuttavia a chi scrive che il legame con la Toscana, in particolare con Pisa, e in parte anche con Roma e il Lazio, soprattutto con la Croce n. 15 e i dipinti di Galtelli, orientino decisamente per una cronologia bassa, che supera la metà del XII secolo, con preferenza al periodo compreso fra gli anni '60 e la fine del secolo. Non è tuttavia da tralasciare l'ascendenza 'romana' della bibbia di Santa Maria del Fiore, ricondotta all'ambiente gravitante intorno al Duomo di Firenze agli inizi del XII secolo, per la quale sono stati avanzati confronti iconografici con una serie di Bibbie Atlantiche⁵⁵ e con affreschi tra i quali quelli, già citati anche per Galtelli, di San Giovanni a Porta Latina a Roma e di San Pietro in Valle a Ferentillo⁵⁶. Si potrebbe ipotizzare quindi che la componente romana dei dipinti di Saccargia possa essere arrivata nell'isola proprio a seguito della circolazione di codici miniati di tale natura, forse custoditi nella biblioteca dell'abbazia stessa.

Problemi e ipotesi di lavoro

Rispetto all'ampiezza dell'analisi stilistica di cui sono stati oggetto i dipinti di Saccargia è stato scritto relativamente poco sulla committenza che ha condotto alla loro realizzazione⁵⁷. Questa potrebbe identificarsi nella figura dipinta nel registro inferiore (fig. 8) sul lato sinistro del semicilindro absidale⁵⁸. Del riquadro la critica non si è quasi mai occupata, se non in maniera marginale⁵⁹.

Costantino I de Lacon, in veste di donatore ai camaldolesi, potrebbe essere individuato come il promotore della realizzazione dei dipinti oltre che della chiesa⁶⁰.

⁵⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 12958; ivi, Barb. lat. 587; ivi, Vat. lat. 10405.

⁵⁶ *Le Bibbie Atlantiche* cit., p. 278.

⁵⁷ Per committente si intende colui che promuove l'esecuzione dell'opera d'arte e si distingue dal donatore, che la finanzia. Non sempre è agevole distinguere tra le due figure e arrivare a una identificazione, così come risulta difficile individuare tipologie iconografiche vincolanti, almeno fino al XIII secolo. Spesso il committente di un edificio è presentato in piedi e reca tra le mani il modellino dell'architettura stessa, mentre il donatore è in ginocchio, in preghiera. Non sembra esservi tuttavia modo di sistematizzare questa tipologia di rappresentazione, al di là dei singoli casi specifici. Per un quadro d'insieme sulla tematica si veda B. Brenk, *Committenza*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V (1994), pp. 203-218 con specifiche indicazioni bibliografiche. Cfr. sotto alla nota 72.

⁵⁸ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., pp. 188-191 S. Sedda, *Per una rilettura degli affreschi della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 189-211; R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Ilisso, Nuoro 1990, p. 32; N. Usai, *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos* cit., p. 40.

⁵⁹ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., p. 190; F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia* cit., p. 45.

⁶⁰ L'atto di consacrazione della Santissima Trinità di Saccargia, noto da una leggenda di fondazione (*cundaghe*) del XVI secolo, riporta informazioni preziose per la ricostruzione del contesto storico in cui

L'impianto del monumento in forme romaniche entro i primi anni del XII secolo è attestato dal documento di conferma (1112) della donazione ai monaci camaldolesi da parte dei sovrani di Torres⁶¹, oltre che dall'analisi formale⁶². Sembra tuttavia difficile attribuire alla munificenza del sovrano e della consorte Marcusa de Gunale anche i dipinti. Si è già sottolineato come la datazione delle pitture sia tutt'oggi suscettibile di variazioni e oggetto di posizioni critiche differenti. Tuttavia l'opinione di chi scrive è che, in considerazione dei confronti già proposti e delle riflessioni esposte, questi non possano datarsi anteriormente agli anni '60 del XII secolo⁶³.

Può essere d'aiuto dunque formulare alcune riflessioni sul personaggio rappresentato in ginocchio davanti a san Benedetto al fine di avanzare alcune ipotesi sulla sua identità.

Su un fondo scuro, contornato da una cornice scalettata bianca e rossa, si trova un'architettura costituita, al netto della lacuna che deturpa la pellicola pittorica, da un sostegno di colore rosso che regge una copertura fatta di tegole a squame di colore giallo. In continuità con il sostegno, scendendo verso il basso, si trova una sagoma di forma rettangolare sui toni del verde scuro, quasi a simulare un seggio estremamente schematico. Su quest'ultima si colloca la figura ancora completamente integra di un monaco barbuto, abbigliato con una veste lunga fino ai piedi di colore ocragiallo al di sopra della quale è una sopravveste con cappuccio di colore marrone. Il personaggio, aureolato, nella mano sinistra ha un libro chiuso mentre la destra è levata in atto di benedire una seconda figura. Nel personaggio stante sembra agevole potersi individuare san Benedetto con il libro della Regola in mano⁶⁴. La seconda figura, mutilata severamente dalla lacuna, consta oggi del solo volto, di una

avvenne l'edificazione della chiesa, ma presenta molti aspetti di leggenda, da prendere con cautela. Secondo la fonte il complesso di Saccargia sarebbe stato eretto per volontà di Costantino I, sovrano di Torres tra il 1082 e il 1113, e di sua moglie Marcusa de Gunale, per adempiere a un voto. In base alla tradizione i due sovrani, non riuscendo a concepire un erede sano, si sarebbero recati in pellegrinaggio presso la chiesa di Torres intitolata ai martiri Gavino, Proto e Gianuario. Durante il viaggio, in una sosta presso la zona di Saccargia, i coniugi avrebbero avuto in una visione la promessa di una grazia nel caso avessero fatto erigere, proprio in quel luogo, una chiesa dedicata alla Santissima Trinità e un monastero. Sulla fondazione si veda M.G. Sanna, *La presenza camaldolese in Sardegna*, in *I 900 anni cit.*, (nota 1), pp. 33-47; sul Condaghe e altre leggende legate a Saccargia si vedano A. Soddu, *Il cinquecentesco condaghe della SS. Trinità di Saccargia*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia cit.*, pp. 209-241; G. Strinna, *Ierofanie. Saccargia e la topica delle leggende di fondazione delle chiese sarde*, ivi, pp. 247-277.

⁶¹ Diversamente dalla cessione della chiesa di San Nicola di Trullas (cfr. sopra alla nota 4), nel caso di Saccargia non è pervenuto il documento di donazione, ma solo la conferma di tale atto, sottoscritta dal vescovo Azzo e datata al 1112. *Il Regesto di Camaldoli*, a cura di L. Schiapparelli-F. Baldasseroni, ed. E. Lasinio, Roma 1909, p. 52; G. Zanetti, *I Camaldolesi in Sardegna*, Fossataro, Cagliari 1974; V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze cit.*, pp. 67-68.

⁶² R. Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del mille al primo '300 cit.*, p. 138; R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica cit.*, p. 182; F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia cit.*, p. 16; Ead., *Il complesso monastico della SS. Trinità di Saccargia cit.*, pp. 109-126. Si veda anche nota 7.

⁶³ Si veda sopra al paragrafo precedente.

⁶⁴ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica cit.*, p. 190; F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia cit.*, p. 45; N. Usai, *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos cit.*, p. 40.

minima porzione del busto e di entrambe le mani. Questo personaggio è di dimensioni nettamente inferiori rispetto al primo; si presenta con una lunga barba a punta, le mani levate verso la figura che ha di fronte, e con un copricapo e una veste di colore bianco. Dall'analisi autoptica di questa parte del ciclo pittorico appare abbastanza chiaro come il secondo individuo sia inginocchiato davanti al primo. Il precario stato di conservazione di questa porzione di dipinto ha pregiudicato fino ad ora l'identificazione della figura rappresentata⁶⁵.

Le vicende⁶⁶ che hanno portato all'edificazione della chiesa e del monastero potrebbero indurre a pensare che sia un sovrano ad aver voluto rappresentare se stesso all'interno di un edificio tanto importante⁶⁷. L'osservazione più attenta dell'abbigliamento della figura inginocchiata, pur frammentaria, può aiutare a confermare o confutare questa ipotesi. Il personaggio ha una veste bianca; le maniche sono lunghe e arrivano a coprire completamente i polsi. La parte superiore dell'abito sembra prolungarsi in un cappuccio che copre la testa della figura. Quest'ultima, posta a confronto con altre raffigurazioni del ciclo pittorico, sembra anche denotare un'età più avanzata, per il modo di rendere il volto segnato da profonde rughe di espressione, assenti ad esempio nella grande figura aureolata che gli è accanto o nel Cristo dell'Ultima Cena. Dunque siamo in presenza di una figura forse in età avanzata priva, per ciò che è possibile vedere, di qualunque attributo regale indicativo della possibile identificazione con un sovrano. I sovrani, in qualità di donatori o committenti⁶⁸, sono rappresentati sia in piedi sia in ginocchio, preferibilmente con gli attributi del potere. Così Guglielmo II Altavilla si fa ritrarre mentre dona il modello del Duomo di Monreale (*post* 1174) alla Madonna, abbigliato con corona gemmata e *loros*, attributo di regalità dell'imperatore bizantino al quale concettualmente i regnanti siciliani si ispirano⁶⁹. Così, nella galleria sud di Santa Sofia a Istanbul, Costantino IX Monomaco e la moglie Zoe prima (1042), Giovanni II Comneno e Irene poi (1118-1122), si fanno ritrarre coronati e riccamente abbigliati con in mano i simboli della loro munificenza nei confronti della chiesa⁷⁰. L'assenza della corona nel personaggio del ciclo di Saccargia può costituire un indizio, così come la sua

⁶⁵ Parte della critica ha voluto individuarvi san Romualdo in ginocchio davanti a san Benedetto. F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia* cit., p. 45.

⁶⁶ Cfr. sopra alla nota 60. G. Zanetti, *I Camaldolesi in Sardegna* cit.; V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze* cit., pp. 9-223; A. Soddu-S. De Santis, *Signorie monastiche nella Sardegna medievale: il priorato camaldolese di S. Nicola di Trullas*, «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Sassari», 1 (2009), pp. 353-360.

⁶⁷ È da notare come il sito di Saccargia sia anche molto vicino ad Ardara dove è stata individuata, sia per via documentaria sia in seguito a scavi archeologici, una delle sedi del potere nel giudicato di Torres. Il *palatium*, oggi visibile solo nelle sue fondazioni, sorgeva nei pressi della chiesa di Santa Maria del Regno, cappella palatina. Si veda: N. Usai, *Signori e chiese. Potere civile e architettura religiosa nella Sardegna giudiciale (XI-XIV secolo)*, AV, Cagliari 2011, pp. 27-32; F. Campus-L. Biccione, *Il palazzo/castello di Ardara tra fonti scritte e primi dati archeologici*, in *Settecento Millecento. Storia, archeologia e arte nei "secoli bui" del Medioevo* cit., pp. 473-498.

⁶⁸ Cfr. *supra* nota 57.

⁶⁹ E. Concina, *Le arti di Bisanzio*, Mondadori Bruno, Milano 2002, pp. 262-266.

postura, in ginocchio e non in piedi, e la posizione delle mani, che sembrano giunte in atto di preghiera. La foggia del copricapo e il colore della veste, bianco, sembrerebbero invece orientare verso una figura religiosa, correlata in qualche modo all'abbazia. L'abito bianco è proprio dei monaci camaldolesi; questi hanno, tra le altre cose, anche l'obbligo di portare la barba lunga. Potrebbe quindi essere, ad avviso di chi scrive, un monaco ad essere raffigurato, con l'abito bianco camaldolese, ai piedi di san Benedetto⁷¹.

Di frequente nell'Altomedioevo e Medioevo abati, vescovi o pontefici si facevano ritrarre all'interno di monumenti di cui erano committenti⁷². Dal vescovo Ecclesio nel catino absidale di San Vitale a Ravenna (522-532)⁷³ ad Angilberto II (824-859)⁷⁴ in due delle formelle dell'Altare d'oro a Sant'Ambrogio a Milano, la raffigurazione del vescovo spesso ritratto, in piedi o in ginocchio, con il modellino dell'edificio in mano si ripete in contesti geografici e cronologici differenti senza soluzione di continuità. Nella Basilica di Parenzo (VI secolo) il vescovo Eufrazio è raffigurato in piedi mentre offre alla Vergine con Bambino il modellino della chiesa. Tre secoli dopo il vescovo di Roma, papa Pasquale I (817-824), è ritratto nel mosaico absidale di Santa Maria in Domnica, a Roma, mentre inginocchiato tiene un piede alla Madonna, che a sua volta lo indica.

⁷⁰ L'edificio, con i suoi molteplici aspetti, è oggetto di una vastissima bibliografia. Per gli aspetti relativi alle differenti rappresentazioni del *basileus* con tutte le implicazioni teologiche e politiche si veda almeno F. de' Maffei, *Bisanzio e l'ideologia delle immagini*, a cura di C. Barsanti-A. Guiglia-A. Iacobini-A. Paribeni-M. della Valle, Liguori Editore, Napoli 2011, pp. 55-84. La figura del committente nell'area bizantina presenta aspetti differenti, per alcuni versi, rispetto alle dinamiche in atto in occidente. Per un quadro di insieme A. Cutler-J.M. Spieser, *Byzance médiévale: 700-1204*, Gallimar, Paris 1996.

⁷¹ *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, dir. da G. Pelliccia-G. Rocca, Ed. Paoline, Milano 1974, pp. 1718-1719.

⁷² B. Brenk, *Committenza*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* cit., pp. 203-218. Studi più specifici sui diversi aspetti sono in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (Spoleto, 4-10 aprile 1991), Spoleto 1992 e nel più recente *Medioevo: i committenti*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A.C. Quintavalle, Arturo Carlo, Milano 2011. Tra gli studi dedicati a distinte aree geografiche o aspetti si ricordano, tra gli altri, J. Gardner, *Giotto e i francescani. Tre paradigmi di committenza*, Viella, Roma 2015; V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo: committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Liguori, Napoli 2000; C. Tosco, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Viella, Roma 1997; C. Tosco, *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel medioevo*, Einaudi, Torino 2003, pp. 20-26; C. Tosco, *La committenza vescovile nell'XI secolo nel romanico lombardo*, in *Bischöfliches Bauen im 11. Jahrhundert, Mittelalter Studien des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters-Paderborn*, a cura di J. Jarnut-A. Köb-M. Wemhoff, Wilhelm Fink Verlag, München 2009, pp. 25-54; C. Tosco, *Architettura e committenza nell'età di Leone IX*, in *La Reliquia del Sangue di Cristo. Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, a cura di G.M. Cantarella-A. Calzona, Fondazione Centro Studi Leon Battista Alberti, Mantova 2012.

⁷³ T.S. Brown, *Ecclesio, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 42 (1993), [http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-ecclesio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-ecclesio_(Dizionario-Biografico)/); E. Cirelli, *Ravenna. Archeologia di una città*, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2008, pp. 100-101.

⁷⁴ S. Bandera, *L'altare di Sant'Ambrogio: indagine storico-artistica*, in *L'Altare d'Oro di Sant'Ambrogio*, a cura di C. Capponi, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1996, pp. 73-111; M. Delle Rose, *Angilberto II*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I (1991), Roma, pp. 650-652.

Riportando l'attenzione sul caso di Saccargia potrebbe costituire un valido modello di riferimento, non certo per analogie stilistico-formali quanto concettuali, il ciclo pittorico voluto dall'abate di Montecassino Desiderio alla fine dell'XI secolo (1072-1087) per la chiesa di San Michele Arcangelo a Sant'Angelo in Formis (fig. 9)⁷⁵. Qui egli si fa rappresentare, ancora vivente e per questo contraddistinto dal nimbo quadrato, alla sinistra del semicilindro absidale con in mano il modellino della chiesa in atto di offerta al Cristo in trono. Nella parte opposta dell'abside, sul lato destro, è raffigurato proprio san Benedetto. Simili considerazioni possono essere fatte anche per esemplari miniati, come il lezionario Vat. Lat. 1202, oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma, dove lo stesso abate Desiderio è raffigurato davanti a san Benedetto in atto di offrirgli un codice, con ai piedi una serie di volumi fatti eseguire dallo *scriptorium* del monastero di Montecassino (fig. 10)⁷⁶. Di alcuni decenni precedente è la miniatura, tratta dai *Moralium libri* (Casin. 73), che raffigura l'abate di Montecassino Teobaldo (1022-1035) che offre il libro dei *Moralia* a san Benedetto. Anche in questo caso san Benedetto è seduto su un seggio e l'abate si presenta senza nimbo⁷⁷. In territorio non peninsulare altra figura di abate-committente è quella di Guglielmo da Volpiano (962-1031)⁷⁸ che emerge dalle fonti come promotore della ricostruzione di numerose chiese oltre che direttore, in prima persona, dei lavori nella chiesa di Saint Benigne a Digione⁷⁹.

Tornando alla pittura monumentale e avvicinandoci cronologicamente al ciclo pittorico isolano può essere interessante confrontare il riquadro di Saccargia con una scena del ciclo pittorico della chiesa inferiore del Sacro Speco a Subiaco (fig. 11)⁸⁰.

⁷⁵ Figura centrale della seconda metà dell'XI secolo Desiderio, abate di Montecassino tra il 1058 e il 1086, fu poi eletto papa con il nome di Vittore III. Si vedano B. Brenk, *Benedetto e Montecassino*, in *Benedetto: l'eredità artistica*, a cura di R. Cassanelli-E. López-Tello García, Jaca Book, Milano 2007, pp. 39-46; *Letà dell'abate Desiderio, II, La decorazione libraria*, Atti della Tavola rotonda (Montecassino, 1987), a cura di G. Cavallo, Pubblicazioni Cassinesi, Montecassino 1989; H.E.J. Cowdrey, *The Age of Abbot Desiderius. Montecassino, the Papacy and the Normans in the Eleventh and Early Twelfth Centuries*, Oxford University Press academic monograph reprints, Oxford 1983; Id., *L'abate Desiderio e lo splendore di Montecassino. Riforma della Chiesa e politica nell'XI secolo*, Jaca Book, Milano 1986; F. de' Maffei, *La dicotomia tra le scene del Nuovo e dell'Antico Testamento e l'originario ceppo bizantino*, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte» Ser. 28 (1977) pp. 26-57, 195-235; M. D'Onofrio-V. Pace, *La Campania*, Jaca Book, Milano 1997; H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Jaca Book, Milano 2001.

⁷⁶ *Letà dell'Abate Desiderio. I Manoscritti cassinesi del secolo XI*, Catalogo della mostra (Montecassino 1989), a cura di S. Adacher-G. Orofino, Pubblicazioni Cassinesi, Montecassino 1989; *Letà dell'abate Desiderio cit.*; *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino. III. Tra Teobaldo e Desiderio*, a cura di G. Orofino, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2006; M. Maniaci-G. Orofino, *Montecassino, Bibbia, Riforma*, in *La Reliquia del Sangue di Cristo. Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX cit.*, con bibliografia precedente; G. Orofino, *Miniatura a Montecassino. Letà desideriana (ebook interattivo)*, Università degli Studi di Cassino, Cassino 2013.

⁷⁷ G. Orofino, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino. II, 1-2. I codici pretebaldiani e teobaldiani*, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1996, p. 7.

⁷⁸ F. Pessotto, *La persona e l'opera di Guglielmo da Volpiano*, «Quaderni medievali», 57 (2004), pp. 189-193.

⁷⁹ C. Tosco, *Il castello, la casa, la chiesa cit.*, p. 24.

⁸⁰ A. Tomei, *Subiaco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, XI (2000), pp. 30-33; E. Parlato-S. Romano, *Roma e il Lazio cit.*, pp. 233-239.

Qui è visibile la bolla pontificia datata 4 luglio 1202, con la quale il papa Innocenzo III concede una serie di privilegi ai monaci. Il documento è sorretto da un lato dal Pontefice stesso, dall'altro da san Benedetto che ha davanti a sé la figura dell'abate Romano in ginocchio. Sia il Papa che l'abate hanno il nimbo quadrato che li indica come viventi, dato che consente di collocare i dipinti tra il 1202 (anno della bolla papale) e il 1216 (in cui muoiono entrambi). Questo riquadro, danneggiato da una pesante martellinatura, potrebbe costituire un interessante raffronto anche formale oltre che tipologico, per la simile resa dei volti, con il naso reso con un tratto marcato unito alle sopracciglia, le pieghe delle vesti rigide, l'apparente difficoltà di Benedetto a star seduto sul suo seggio, dal quale pare scivolare.

Sembra dunque possibile che la figura inginocchiata ai piedi di san Benedetto sia un abate di Saccargia, forse proprio quello responsabile della realizzazione del ciclo pittorico e dell'ampliamento della chiesa nella seconda metà del XII secolo.

A tal proposito induce a riflettere anche lo *status* di cui gode il complesso monastico di Saccargia e soprattutto il suo abate. Questi infatti può giudicare «i sudditi del monastero, di qualsiasi condizione»⁸¹ grazie alla concessione elargita dall'arcivescovo Azzo nel 1112⁸². È dunque l'abate la figura più importante, che scavalca anche quella dell'arcivescovo che non ha giurisdizione né autorità nel complesso monastico⁸³. Un ulteriore dato sul quale riflettere potrebbe essere l'ipotesi, recentemente avanzata, che l'abbazia di Saccargia costituisse una tappa nel pellegrinaggio che conduceva al centro martiriale di *Turris*⁸⁴. Questa supremazia e autorità potrebbe essere stata esplicitata mediante la raffigurazione dell'abate stesso di Saccargia nel ciclo pittorico realizzato per abbellire la chiesa al termine del suo ampliamento, a maggior ragione in virtù del suo ruolo di accoglienza dei pellegrini nel cammino verso *Turris*.

Nel caso di Saccargia mancano attestazioni nei documenti che perpetuino la memoria di un abate per il periodo di riferimento⁸⁵, così come nella fonte iconografica è assente qualunque traccia di nimbo, sia circolare che quadrato, nella figura inginocchiata davanti a Benedetto⁸⁶. Non è possibile dunque determinare se quello raffigurato davanti a Benedetto fosse un personaggio vivente come nel caso di Desi-

⁸¹ A. Soddu-S. De Santis, *Signorie monastiche nella Sardegna medievale* cit., p. 359.

⁸² *Il Regesto di Camaldoli* cit., p. 52; V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze* cit., pp. 67-68.

⁸³ R. Turtas, *La Chiesa sarda all'epoca dell'arrivo dei Camaldolesi*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 26-30.

⁸⁴ F. Campus, *Saccargia: una tappa nel pellegrinaggio medievale?* cit., pp. 147-169.

⁸⁵ In un documento del 19 novembre 1154 papa Anastasio II concede a Gregorio, abate del monastero di Saccargia, ampi privilegi giurisdizionali, finanziari e liturgici, elencando le chiese dipendenti dallo stesso monastero. In anni di poco successivi potrebbero essere stati realizzati i dipinti di Saccargia. *Il Regesto di Camaldoli* cit., p. 1111; G. Zanetti, *I Camaldolesi in Sardegna* cit., p. XVII; V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze* cit., p. 111.

⁸⁶ A riguardo è utile sottolineare come non sia nota la consistenza dei restauri eseguiti su quest'area degli affreschi. Non è dunque possibile determinare se e come vi sia stata una manomissione di questo riquadro. F. Poli, *Il complesso monastico della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 112-117.

derio a Sant'Angelo in Formis o di Romano a Subiaco. Non vi è traccia di modello dell'edificio nelle mani dell'uomo vestito di bianco, che sembra invece ritratto in atto di preghiera o offerta.

Ipotizzando che sia un abate nel ciclo pittorico di Saccargia potrebbero acquistare nuova luce anche le scelte iconografiche compiute, frutto di precise valutazioni teologiche e dottrinali volute dal committente-*concepteur*⁸⁷. È certo che l'ideazione del ciclo pittorico presuppone una personalità competente e adeguata. Come sottolineato da Renata Serra «occorrerebbe riflettere sulla mentalità della committenza, sul fondamento teologico che ha portato a privilegiare determinate scene a scapito di altre»⁸⁸. È quindi ipotizzabile che la composizione del ciclo pittorico stesso sia stata progettata da una figura erudita, forse proprio quell'abate che godeva di così ampia considerazione anche presso i giudici. Proprio l'abate di Saccargia è citato in un documento del 1177, insieme al giudice Barisone II⁸⁹ e all'arcivescovo di Torres, come protagonista della cessione da parte del sovrano della propria *domo e curia* di Bosove, presso Sassari, all'Ospedale di San Leonardo di Stagno di Pisa⁹⁰. Dal documento sembra emergere il ruolo dell'abate di Saccargia, posto in quella circostanza sullo stesso piano del presule turritano nella gestione della donazione.

È possibile a questo punto ipotizzare, anche sulla base dell'analisi stilistico-formale, che i dipinti siano stati eseguiti sotto il governo di Barisone II⁹¹. In quegli anni sono anche documentati alcuni vescovi e arcivescovi provenienti da ordini monastici, a partire dai presuli Attone (post 1139-1146), camaldolese⁹², Pietro *manacu* (1153-1170)⁹³ e Alberto (1170-1178), cassinese⁹⁴. Sempre appartenenti all'ordine camaldolese sono anche il vescovo della diocesi suffraganea di Castra, Attone, tra il 1162 e il 1176⁹⁵ e forse quello di Ottana, Zaccaria, tra il 1160 e il 1170⁹⁶. È noto che la giurisdizione vescovile era limitata a Saccargia, come emerge dal privilegio apostolico emanato da papa Pasquale II nel 1113; altresì i monaci potevano

⁸⁷ B. Brenk, *Committenza* cit., p. 203; C. Tosco, *Il castello, la casa, la chiesa* cit., p. 21.

⁸⁸ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., p. 191.

⁸⁹ La prima citazione di Barisone II come giudice è del 1147 (*Codex Diplomaticus Sardiniae*, a cura di P. Tola, Carlo Delfino editore, Sassari 1984, I, sec. XII, doc. LVI di seguito CDS), l'ultima del 1186 (CDS, I, sec. XII, doc. CXIX). V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze* cit., p. 107.

⁹⁰ CDS, I, sec. XII, doc. CVIII (1178, maggio 28); A. Soddu-S. De Santis, *Signorie monastiche nella Sardegna medievale* cit., p. 359.

⁹¹ Della stessa opinione anche F. Poli, *Il complesso monastico della SS. Trinità di Saccargia* cit., p. 110. Cfr. sopra alla nota 89.

⁹² M. Vidili, *La cronotassi documentata degli arcivescovi di Torres dal 1065 al 1298*, «Bollettino di Studi Sardi», I (2008), p. 91; M. Vidili, *I vescovi della provincia ecclesiastica di Torres e gli ordini monastici (1060-1216)*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 69-83.

⁹³ La sua provenienza da un ordine regolare è ipotizzabile a partire dal nome stesso. M. Vidili, *La cronotassi documentata degli arcivescovi di Torres* cit., p. 92; Id., *I vescovi della provincia ecclesiastica di Torres* cit., p. 78.

⁹⁴ M. Vidili, *La cronotassi documentata degli arcivescovi di Torres* cit., p. 93.

⁹⁵ M. Vidili, *I vescovi della provincia ecclesiastica di Torres* cit., p. 82.

⁹⁶ *Ibidem*.

scegliere un vescovo di loro gradimento, rifiutando l'ordinario della diocesi di Ploaghe, per ricevere consacrazioni e ordinazioni⁹⁷. In questo quadro di legami è possibile che la compresenza di abate e vescovo dello stesso ordine possa aver forse favorito la realizzazione del ciclo pittorico, in un momento in cui l'abbazia di Saccargia godeva di una favorevole situazione economica. Nell'ottica di valorizzazione del sito voluta dalla committenza nella seconda metà del XII secolo, responsabile degli ampliamenti e probabilmente del ciclo pittorico, sarebbe da rivalutare anche l'arrivo, nel centro monastico, di una serie di elementi scultorei datati alla seconda metà del XII secolo sulla base dell'analisi formale, e ascritti all'ambito dello scultore e architetto Guglielmo, da utilizzare in uno dei due chiostri del monastero⁹⁸.

Si potrebbe leggere, nella dinamica costruttiva volta all'ampliamento dell'originaria fabbrica camaldolese, la volontà da parte dei monaci di riaffermare il loro ruolo nel territorio, dando maggior risalto e forse maggior visibilità alle chiese dei loro insediamenti. In questo senso potrebbe aver giocato un ruolo non secondario il progressivo arricchirsi della fondazione camaldolese, che nel caso della Santissima Trinità di Saccargia potrebbe aver portato alla decisione di ampliare la chiesa nella seconda metà del XII secolo dotandola di un ciclo pittorico che la decorasse e di adeguato corredo scultoreo per le sue pertinenze.

Nicoletta Usai

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: nusai@unica.it

SUMMARY

The frescoes of the abbey of SS. Trinità di Saccargia are one of the most known example of medieval painting in Sardinia. The present paper will analyse the paintings and their characteristics in order to sum up more accurately the relationship between architecture and painting, with particular attention to apse painting chronology.

Keywords: *Sardinia, medieval painting, abbey of SS. Trinità di Saccargia.*

⁹⁷ Ivi, p. 79.

⁹⁸ S. Mele, *La scultura nell'abbazia della Santissima Trinità di Saccargia*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 127-146.



Fig. 1. Codongianos, Santissima Trinità di Saccargia, facciata (foto N. Usai).



Fig. 2. Codongianos, Santissima Trinità di Saccargia, interno (foto N. Usai).



Fig. 3. Codoglianòs, Santissima Trinità di Saccargia, abside, ciclo pittorico (foto N. Usai).



Fig. 4a. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125, f. 212r
 (http://www.bml.firenze.sbn.it/laformadelibro/sezioni_ita/scheda35.htm).



Fig. 4b. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125, *Lapidazione di Geremia*, f. 212r.
 (http://www.bml.firenze.sbn.it/laformadelibro/sezioni_ita/scheda35.htm).



Fig. 5. Codongianos, Santissima Trinità di Saccargia, abside, *Ultima Cena* (foto N. Usai).



Fig. 6. Codongianos, Santissima Trinità di Saccargia, abside, *Crocifissione* (<http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/Sardegna/Saccargia.html>).

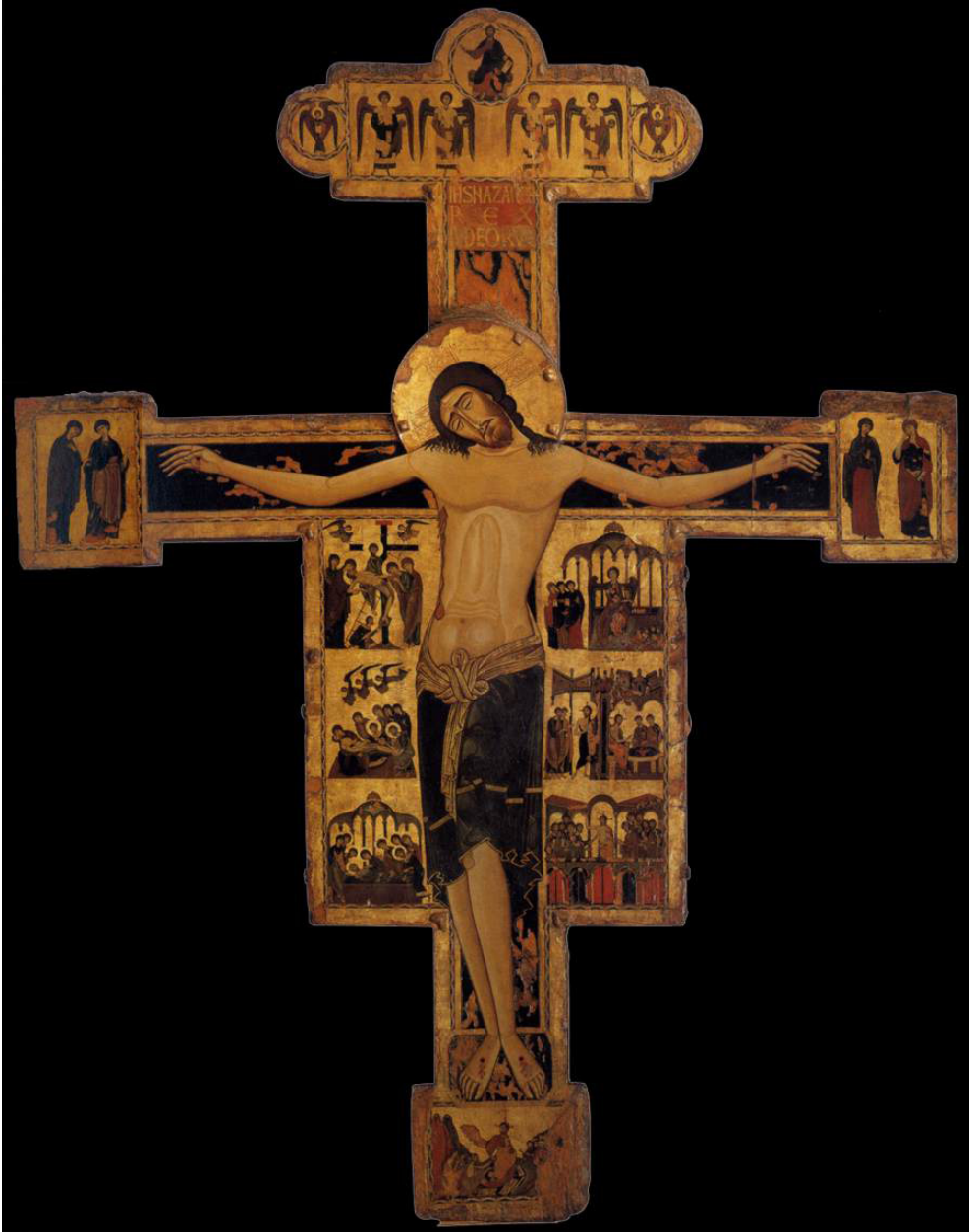


Fig. 7. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Croce dipinta
(https://it.wikipedia.org/wiki/Crocifisso_n._20).



Fig. 8. Codongianos, Santissima Trinità di Saccargia, abside, figura inginocchiata davanti a san Benedetto (foto N. Usai).



Fig. 9. Sant'Angelo in Formis (Capua), San Michele Arcangelo, abside, abate Desiderio (<http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/Campania/SantAngeloInFormis.html>).



Fig. 10. Roma, Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 1202, san Benedetto e Desiderio di Montecassino, f. 2r. (<https://studiamedievalis.wordpress.com/2013/12/30/crisi-delleducazione-classica-e-umanesimo-anglo-sassone/>).



Fig. 11. Subiaco, Sacro Speco, Chiesa inferiore, san Benedetto, l'abate Romano e Innocenzo III presentano la bolla papale (http://www.culturaitalia.it/opencms/it/temi/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%30museiditalia-work_41592).

La Capitanía de las marinas de Gallura y Terranova (1581-1700)

CARLOS MORA CASADO

A nivel local, el inicio de la dominación aragonesa sobre la isla de Cerdeña no significó una profunda revisión de las formas administrativas y estatutarias precedentes, puesto que, si bien se introdujeron algunas modificaciones, fueron conservadas en gran parte. El respeto de la estructura gubernativa heredada implicó también el mantenimiento de las instituciones relacionadas con el control y gestión del territorio, tanto desde el punto de vista político como del militar y económico. Lo mismo ocurrió con la herencia *giudicale* y pisana en los territorios de la Gallura, al menos hasta el siglo XV, al igual que también sobrevivieron los pesos, medidas y monedas pisanas, las relaciones comerciales y las comunidades mercantiles toscanas¹.

Entre tales instituciones, el *Vicarius generalis Gallurae*. Este era la máxima autoridad sobre el territorio y estaba dotado de amplios poderes políticos, militares y de policía. Con la llegada de los aragoneses cambiaría su denominación por la de capitán, subordinado al gobernador general de Cerdeña o más tarde, al virrey, como capitán general².

El presente trabajo aborda el estudio de las atribuciones militares de la capitanía de Gallura entre 1581 y 1700, un período de notables innovaciones en la organización militar del reino. En primer lugar, destacaremos el marco geográfico y especificidad de la Gallura dentro del contexto insular³. Posteriormente, veremos como la capitanía redefinió sus límites y funciones militares en respuesta a las nuevas necesidades defensivas del reino.

¹ C. Zedda, *Sopravvivenze istituzionali, burocratiche ed economiche giudicali-pisani nelle città della Gallura aragonesa*, en S. Claramunt Rodríguez (ed.), *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta*, XVII Congreso de Historia de la Corona de Aragón, III, PUB, Barcelona 2003, pp. 189-208; Id., *Pisa e la Gallura nel Trecento: due mondi ancora vicini in una Sardegna aragonesa*, «Bollettino Storico Pisano», n. 75 (2006), pp. 185-217.

² G. Olla Repetto, *Gli ufficiali regi di Sardegna durante il regno di Alfonso IV*, Tip. Fossataro, Cagliari 1969, p. 44. Sobre la gobernación y capitanía general del reino de Cerdeña, J. Mateu Ibars, *Los virreyes de Cerdeña. Fuentes para su estudio*, 2 vols., CEDAM, Padova 1964-1967; F. Cocco, *Il potere sovrano nel regno di Sardegna. Dal 1324 al 1418*, I, CNR-ISEM, Cagliari 2006.

³ «Uno dei tratti salienti della società sarda è la sua forte caratterizzazione territoriale. Sul piano linguistico, etnico, culturale e comportamentale le differenze tra le varie sub aree regionali sono così forti da rendere problematica la loro omologazione in un quadro unitario», G. Tore, *Feudalità e ceti sociali nel marchesato di Orani*, «Studi e ricerche», n. 4 (2001), pp. 117-135. Sobre la Gallura, S. Brandanu (a cura di), *La Gallura, una regione diversa in Sardegna: cultura e civiltà del popolo gallurese*, I.CI.MAR, San Teodoro 2001.

La Gallura

Los territorios del antiguo *giudicato* de Gallura se situaban en la parte nororiental de la isla, desde Valledoria a Codula di Luna. Importantes barreras naturales (el río Coghinas, Monte Limbara y el Supramonte) señalaban sus límites interiores. Civita-Terranova (Olbia), Posada, Orosei y Galtelli eran sus poblaciones más importantes⁴.

Orientada hacia Córcega y la costa tirrenaica, su estratégica posición pronto atrajo la atención de los pisanos, los cuales iniciaron un rápido proceso de enraizamiento y expansión en la Gallura. La intensificación de estos contactos políticos y económicos condujeron, a través del emparentamiento de la dinastía local con los Visconti, al dominio directo de Pisa hasta el desembarco de los aragoneses en Cerdeña⁵.

Como hemos señalado anteriormente, en un primer momento los aragoneses trataron de conservar, en la medida de lo posible, la administración local. No obstante, la extensión del feudalismo y el devenir de los acontecimientos, un período caracterizado por la inestabilidad, las guerras y rebeliones, provocaron la desarticulación del territorio del antiguo *giudicato* de Gallura⁶. Este, además de quedar extinto su nombre, fue fragmentado en diversos feudos, al igual que también se vincularon determinados oficios, como por ejemplo, el capitán a guerra de Orosei y Posada, con los titulares de sus respectivos estados⁷.

En la Edad Moderna, la Gallura se hallaba dividida en dos: la Gallura de Géminis y la Gallura de Posada, Orosei y Ogliastra. Unos territorios pertenecientes al duque de Mandas, al marqués de Orani y al de Albis, respectivamente. Así la describió Francisco de Vico:

El Judicado de Galura, cuya cabeza era la ciudad de Civita, hoy Terra Nova, con todo lo que hoy tiene la comarca o Baronía, que en Sardeña llamamos encontrada de Galura, de Géminis, que es Tempio con sus lugares. Por tramontana, empieza el río grande de Coguinas, que confinaba con el judicado turritano; y por levante hasta la misma ciudad de Terra Nova, tiene de ámbito en largo y ancho más de cincuenta leguas; y luego se sigue la otra Galura de Posada de Orosei, con todo el Judicado de Ollastre y sus comarcas y baronías, que llegan hasta el río de Flumendosa en la parte que entra el levante, y se entra al mar, donde para el término deste Judicado, y le divide de la comarca o encontrada de Sárrabus⁸.

⁴ D. Panedda, *Il Giudicato di Gallura. Curatorie e centri abitati*, Dessì, Sassari 1978; C. Zedda, *Le città della Gallura Medievale. Commercio, società e istituzioni*, CUEC, Cagliari 2003.

⁵ C. Zedda, *L'ultima illusione mediterranea. Il comune di Pisa, il regno di Gallura e la Sardegna nell'età di Dante*, AM&D, Cagliari 2006.

⁶ C. Crabot, *I problemi dell'espansione territoriale catalana nel Mediterraneo: conquistare un feudo in Sardegna, un bene o un male? L'esempio dei Sentmenat, signori di Orosei (sec. XIV)*, «Anuario de Estudios Medievales», n. 33/2 (2003), pp. 815-848.

⁷ Los barones de Orosei «tuvieron siempre a su cargo la custodia de las marinas de dichas baronías con título de capitán a guerra sin sueldo por estar todo aquel paraje sin torres ni atalayas», Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Consejo de Aragón (CA), leg. 1079, exp. 1/23, 1/40 y 1/41; Archivio di Stato di Cagliari (AS Ca), Antico Archivio Regio (AAR), H14, ff. 52r-54v.

⁸ F. de Vico, *Historia general de la Isla y Reyno de Sardeña*, I, CUEC, Cagliari 2004, p. 148; VII, pp. 31-34, 58-66, 98-104. Véase también el mapa feudal en G.G. Ortu, *Villaggio e poteri signorili in Sardegna*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 4. Sobre el feudalismo en Cerdeña en la Edad Moderna, G. Murgia, *Comunità e baroni. La Sardegna spagnola (secoli XV-XVII)*, Carocci, Roma 2000.

Un área periférica, montañosa y crónicamente despoblada, con una economía predominantemente pastoral a causa de la morfología del territorio, poco idónea para la agricultura. A la aspereza del medio físico se unía la distancia geográfica respecto a los principales centros del poder, la Real Audiencia y el virrey, en Cagliari (Cáller)⁹.

El grupo social dominante estaba constituido por aquellos que controlaban los rebaños y el comercio de los productos derivados de la ganadería, especialmente el queso. Las familias más importantes, a través de su progresivo enriquecimiento, accedieron a la nobleza a partir de la segunda mitad del siglo XVII, pero conservaron en gran medida sus comportamientos y actitudes tradicionales¹⁰.

En la Gallura la justicia real era débil o ausente; el control del territorio era ejercido de forma efectiva por la pequeña nobleza y los potentados locales. Precondiciones y elementos concomitantes que, como caldo de cultivo, favorecieron la manifestación, consolidación y expansión de la criminalidad y del bandolerismo¹¹.

Entre las principales actividades delictivas, la falsificación de moneda y el contrabando, que suponían notables pérdidas para la hacienda regia. La zona era particularmente idónea para las exportaciones clandestinas por sus múltiples calas y embarcaderos de sus costas desiertas, la cercanía de Córcega y del archipiélago de la Maddalena, por entonces completamente deshabitado. Constituía la principal reserva económica para muchos de sus pobladores, pero no solo ofrecía salida fraudulenta para la producción de la región, sino también del Logudoro, Anglona y del Goceano, también zonas de alto bandolerismo donde el robo de ganado era práctica habitual¹².

La lucha contra el bandolerismo fue una de las principales problemáticas a las cuales los sucesivos virreyes tuvieron que hacer frente, particularmente en la Gallura, «por ser la que siempre ha dado más que hazer con sus disenciones y parcialidades»¹³.

⁹ «El partido de Guallura queda constituido en montañas asperissima ineptas para la agricultura», F. Francioni (a cura di), *Il parlamento del viceré Nicola Pignatelli duca di Monteleone (1688-89)*, I, *Acta Curiarum Regni Sardiniae*, vol. 22, CRS, Cagliari 2015, p. 582.

¹⁰ G. Mele, *Da pastori a signori. Ricchezza e prestigio sociale nella Gallura del Settecento*, EDES, Sassari 1994.

¹¹ «En el cabo de Sázer y Gallura por lo más inquieto de los naturales o por la distancia del virrey, son mayores los inconvenientes y que la justicia se halla poco asistida de fuerzas para su respecto y castigo de los delinquentes», ACA, CA, leg. 1213, virrey de Cerdeña al rey, 4-VI-1687. Sobre el bandolerismo sardo en la Edad Moderna, B. Anatra, *Banditi e ribelli nella Sardegna di fine Seicento*, AM&D, Cagliari 2002; X. Torres i Sans, *Il banditismo in Sardegna: una visione comparata*, en F. Manconi (a cura di): *Il regno di Sardegna in eta moderna. Saggi diversi*, CUEC, Cagliari 2010, pp. 159-183; G. Murgia, *Banditismo e amministrazione della giustizia nella prima metà del Seicento*, en G. Murgia: *Un'isola, la sua storia. La Sardegna tra Aragona e Spagna (secoli XIV-XVII)*, Grafica del Parteolla, Dolianova 2012, pp. 173-197; F. Manconi, *Nobili e banditi del Seicento. Episodi e personaggi*, en F. Manconi: *Uomini e cose di Sardegna in eta spagnola*, EDES Editrice, Sassari 2015, pp. 191-202.

¹² F. Manconi, *Il disordine monetario di metà Seicento*, en F. Manconi, *Il grano del Re. Uomini e sussistenze nella Sardegna d'antico regime*, EDES Editrice, Sassari 1992, pp. 95-117; S. Pira, *La Gallura nel Settecento: una repubblica montanara tra contrabbando e banditismo*, en VV. AA., *Studi e ricerche in onore di Girolamo Sotgiu*, CUEC, Cagliari 1994, pp. 91-105.

¹³ ACA, CA, leg. 1211, virrey de Cerdeña al rey, 26-VIII-1675. Sobre esta materia véase el trabajo de Ll. Guia Marín, *Els virreis i la pràctica del govern. Serveis a la monarquia i ordre públic a València i Sardenya a mitjan segle XVII*, en Ll. Guia Marín, *Sardenya, una història pròxima. El regne sard a l'època moderna*, Afers, Catarroja-Barcelona 2012, pp. 43-61.

Tal y como veremos más adelante, los oficiales y soldados de la milicia participaron activamente en la ejecución de las medidas represivas y administración de la justicia, desde la persecución de acuatrillados, escolta de prisioneros e incluso, de lucha contra el contrabando. Sin embargo, lo máximo que se pudo conseguir fueron cortos períodos de extraordinaria paz. El bandolerismo y el contrabando contribuyeron a formar la imagen de una parte septentrional vasta, lejana e ingobernable.

De hecho, la gravedad de los problemas relativos al mantenimiento del orden público a finales del siglo XVII motivó que el regidor de Orani propusiera al virrey la creación de una nueva gobernación en Gallura:

Se tendrán dos ministros forasteros para perseguir delinquentes que es el medio que algunas veces se ha discurrido podía ser de algún remedio [...] no solamente servirán para el remedio della sino de muchas de aquel cabo que podrán acudir con comisión de los virreyes, y se dejan de obrar muchas cosas de la administrazi3n de justicia y castigo de delinquentes por no haber ministros que puedan passar la isla todo el año por la intemperie, y estos que se hallan zerca lo podrán hazer¹⁴.

Aunque la Real Audiencia emiti3 un demoledor informe contra semejante novedad en la administraci3n del reino, el virrey lo comunic3 a la Corte e incluso envi3 ternas de candidatos para el puesto y la asesoría, pues su parecer era favorable al establecimiento de una nueva gobernaci3n en el norte siguiendo el modelo valenciano¹⁵. Una opci3n que finalmente no fue acometida.

La reorganizaci3n militar del reino

El siglo XVI supuso un per3odo de notables cambios y reformas administrativas en el reino de Cerdeña. Tras la batalla de Macomer (1478), la pol3tica de *redreç* de Fernando II inici3 un largo proceso de reorganizaci3n burocrática y de homologaci3n respecto a los restantes integrantes de la Corona de Aragón. Una labor que continuaron sus sucesores, especialmente Felipe II, bajo cuyo reinado se instituyeron, entre otras, la Tesorería General (1560) y la Real Audiencia (1564)¹⁶.

Tambi3n se produjeron notables modificaciones en el panorama y organizaci3n militar¹⁷. La integraci3n en la monarquía habsbúrgica ampli3 enormemente los ho-

¹⁴ ACA, CA, leg. 1211, el regidor de Orani al virrey, sin fecha [pero 1675].

¹⁵ ACA, CA, leg. 1211, virrey de Cerdeña al rey, 26-VIII-1675. Sobre la gobernaci3n valenciana, J. Martí Ferrando, *El poder sobre el territorio (Valencia, 1536-1550)*, Biblioteca Valenciana, Valencia 2000, pp. 111-175.

¹⁶ A. Mattone, *Il regno di Sardegna e il Mediterraneo nell'età di Filippo II. Difesa del territorio e accentramento statale*, «Studi Storici», n. 42-2 (2001), pp. 263-335; F. Manconi, *Il regno di Sardegna da Ferdinando il Cattolico al decreto di Nuova Planta (1460-1717)*, en F. Manconi, *Uomini e così di Sardegna in età spagnola*, EDES Editrice, Sassari 2015, pp. 17-55.

¹⁷ G. Parker, *La Revoluci3n Militar. Innovaci3n militar y apogeo de Occidente, 1500-1800*, Alianza, Madrid 2002; L. Pezzolo, *La rivoluzione militare: una prospettiva italiana, 1400-1700*, en A. Dattero e S. Levati (a cura di): *Militari in età moderna. La centralità di un tema di confine*, Cisalpino, Milano 2006, pp. 15-62.

rizontes políticos y geográficos del reino en un contexto de creciente amenaza exterior y significativas innovaciones militares. La isla, situada en un punto estratégico en las rutas de comunicación mediterráneas, adquirió una relevancia militar que no hallaba correspondencia con sus reducidos recursos y fuerzas propias¹⁸.

Todo ello ya se manifestó de forma traumática durante la invasión francesa y el brutal saqueo de Sassari en 1528, pero el peligro que gravitaba sobre Cerdeña no hizo más que crecer en la segunda mitad del siglo XVI. Las amenazas sobre el norte del reino ya presentaron en la década de 1550 la necesidad de reorganizar la hueste y lograr una mayor involucración de los vasallos en la defensa del reino, a cambio de algunas exenciones y franquezas.

El 29 de julio de 1553 Dragut saqueó Terranova y en septiembre los franceses ocuparon la práctica totalidad de Córcega. Las tierras de Gallura corrían un grave peligro por la vecindad de los enemigos:

He proveído que aya en las marinas de Gallura que son las más vezinas a Córcega un capitán y que a él acudan toda aquella gente de la encontrada. Y porque estos son vassallos de don Pedro Maça he mandado a su procurador general que vaya allá para dar calor a lo que será menester y proveerles de lo neçessario, y que no pudiendo yr él embie otro en su lugar y al dicho capitán se le dará alguna cossa por la corte y a los demás ninguna cossa [...]. La gente del Reyno como tengo avissado está toda aperçebida y será neçessario en las marinas de Longosardo que miran en Boniffaço que se haga alguna torre para hazer la guardia y que puedan entrar en ella alguna gente de guerra¹⁹.

En el parlamento del virrey Lorenzo Fernández de Heredia (1553-1554), el obispo de Ampurias propuso una milicia a caballo de entre 6.000 y 7.000 hombres, armados con arcabuces, como principal medio para la defensa del reino. Aunque no se estableció este cuerpo militar, se asignaron 10.000 ducados para la compra de artillería y se solicitaron otros 12.000 para adquirir armas en Génova y Milán²⁰.

Tras la muerte de Heredia, el testigo lo recogió don Álvaro de Madrigal, quien desembarcó en Alghero en enero de 1557 para preparar la defensa y visitar las plazas fuertes de aquel cabo antes de la primavera, «por la vezindad de Córcega y tener a los enemigos tan çercha». Logró acordar con los barones del cabo de Sassari (Sásser) un embrión de milicia territorial, al establecerse que durante dos o tres años se hicieran listas y se señalasen hombres suficientes, tanto a pie como a caballo, para que estuviesen listos para acudir allí donde fuera necesario, a cambio de que fueran francos de otros servicios feudales. Con todo, cuando procuró extender tales disposiciones

¹⁸ A. Mattone, *La Sardegna nel mondo mediterraneo e Le istituzioni militari* en M. Guidetti (a cura di), *Storia dei sardi e della Sardegna*, vol. III: *Letà moderna. Dagli aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, Jaca Book, Milano 1989, pp. 13-107; S. Casu, A. Dessi y R. Turtas, *Le piazzeforti sarde durante il regno di Carlo V fino alla battaglia di Algeri*, en I. Falcón Pérez (ed.), *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, vol. I-3, Diputación General de Aragón, Zaragoza 1996, pp. 31-64.

¹⁹ Archivo General de Simancas (AGS), Guerra y Marina (GM), leg. 51, f. 104-104/2; transcrito en G. Mele (a cura di), *Documenti sulla difesa militare della Sardegna in età spagnola, Raccolta di documenti editi e inediti per la storia della Sardegna*, vol. 7, Fondazione Banco di Sardegna, Sassari 2006, pp. 15-16.

²⁰ AGS, Estado (E), leg. 316, ff. 50-51 y 234-235; G. Sorgia, *Il parlamento del vicerè Fernandez de Heredia (1553-1554)*, A. Giuffrè, Milano 1963.

a los cabos de Cagliari y Gallura, se encontró con la resistencia de los barones, por lo que sugirió la intervención real para explotar la rivalidad y los deseos de emulación entre ambos cabos de la isla²¹.

La muestra general de la caballería del reino tuvo lugar a finales de marzo en Oristano y Campidano de Milis. A continuación, se compartimentó el reino en diferentes capitanías:

He hecho el compartimiento que me ha parecido convenir empleando a los capitanes que a este reino ha enviado Su Majestad a servirle en esta manera: el capitán Portillo en Castillo Aragonés, y al capitán don Alonso de Çúñiga, castellano de Oristán, por capitán de guerra de la gente de a caballo, de Gallura y Terranova y parte de Monteagudo, dándole la comisión y horden necesaria para la guardia de aquellos mares y marinas de Longosardo. Assí para que los enemigos no puedan hazer daño por aquellas partes como para que también sepa y entienda si algunos de aquel cabo han embarcado o embarcan bastimentos y caballos para los enemigos o en otra manera sin licencia y evitar estos daños que son harto grandes para este reino. Y en las mares de Urusei y Posada y Olastre he provehído al capitán Pedro de Prado²².

El peligro francés no tardó en alejarse gracias a los triunfos de las armas de Felipe II que posibilitaron la paz de Cateau-Cambrésis (1559). Pudo así concentrarse en restablecer el poderío naval de la monarquía en el Mediterráneo para hacer frente a los turcos, que seguían obteniendo victorias²³. En Cerdeña, durante la década de 1560 los hermanos Paleari Fratino asumieron la dirección de las obras de fortificación y se procedió a enviar, como presidio estival, a la coronelía de Sigismondo Gonzaga²⁴.

La contraofensiva cristiana culminó con las victorias en Lepanto (1571), Túnez y La Goleta (1573). Sin embargo, el imperio otomano logró recomponerse muy pronto y reconquistó ambas plazas norteafricanas en 1574. Su rápida y contundente reacción provocó una honda impresión en todos los reinos mediterráneos de Felipe II. Se tenía por segura una nueva ofensiva turca para el año próximo, particularmente en Cerdeña, situada ahora en la vanguardia de la Cristiandad²⁵. Debía revisarse en su totalidad la organización militar del reino, donde todavía abundaban ruinosos muros de época medieval, las lanzas y ballestas.

Mediante un acuerdo con los barones del reino en 1575, se estableció por seis años una milicia territorial reglada, que preveía la movilización de 6.900 infantes y

²¹ AGS, E, leg. 322, ff. 243 y 255.

²² AGS, E, leg. 322, ff. 250-252.

²³ P. Williams, *Empire and Holy War in the Mediterranean. The Galley and Maritime Conflict Between the Habsburgs and Ottomans*, I. B. Tauris & Co., London-New York 2014.

²⁴ A. Pirinu, *Il disegno dei baluardi cinquecenteschi nell'opera dei fratelli Paleari Fratino: le piazzeforti della Sardegna*, All'insegna del Giglio, Borgo S. Lorenzo 2013; R. Quirós Rosado, *Coronelías italianas en la Corona de Aragón. Sigismondo Gonzaga y la salvaguarda de Cerdeña (1561-1577)*, en J. M. Blanco Núñez (ed.), *Presencia italiana en la milicia española*, Ministerio de Defensa-IEEE, Madrid 2016, pp. 21-38.

²⁵ G. Mele, *La difesa dal Turco nel Mediterraneo occidentale dopo la caduta di La Goletta (1574)*, en B. Anatra y G. Murgia (a cura di), *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai Re Cattolici al Secolo d'Oro*, Carocci, Roma 2004, pp. 143-163; M. A. de Bunes Ibarra, *Los presidios en el Norte de África, primer escudo de defensa contra el corso y la expansión otomana*, en B. Anatra, M. G. Mele, G. Murcia, G. Serreli (a cura di), «Contra moros y turcos». *Politiche e sistemi di difesa degli stati della corona di Spagna in età moderna*, CNR-ISEM, Cagliari 2008, pp. 335-351.

2.300 caballos con armamento modernizado. No obstante, esta organización militar tuvo una trayectoria limitada, ya que las negociaciones y la paz con los turcos (1576-1581) implicó un notable cambio en la situación geopolítica del Mediterráneo²⁶. La reducción de la amenaza exterior y las dudas existentes sobre su verdadera eficacia militar, especialmente por la escasez de armas de fuego, desaconsejaron su renovación una vez expiró el período de tiempo acordado.

El virrey don Miguel de Moncada informó al rey, en la víspera del vencimiento de la milicia, sobre las conveniencias de reintroducirla «de otra manera que a mi parecer sería de menos costa a vuestra Magestad y de más utilidad a todo el Reyno, porque sería armar más gente en él de la que oy se arma». Entre las novedades, propuso que los señores del reino nombrasen en cada encontrada un capitán a guerra, «el qual fuese el mismo offiçial de la encontrada que ellos tienen», y se mudase la disposición y órdenes de las sargentías mayores introducidas durante la vigencia de la milicia, pues debían localizarse preferentemente en las marinas del reino.

Para completar su proyecto, realizó una visita general en el verano de 1580 durante la cual, reconocidos los lugares y fortalezas, comenzó a redistribuir y nombrar nuevos sargentos mayores:

Primeramente que en todas las marinas de Ollastre, Posada y Galura aya la guarda ordinaria que solía, y otra trasordinaria a lo menos en este tiempo que tan desanparados andamos de galeras [...], e hecho ir a don Martín de Herrera y al capitán de aquellas marinas que se llama Casalabria, para ver y tratar con los de aquel pays si se podrían hazer un par de torres en las Bocas de Bonifacio a costa dellos y con guarda dellos²⁷.

En febrero de 1581 informó al rey de las novedades introducidas en las órdenes y distribución de las sargentías mayores del reino. Las costas y gente útil para el manejo de las armas fueron divididas en once sargentías, junto con otras dos en el interior, correspondientes a los cabos de Cagliari y Gallura y los de Sassari y Logudoro.

De estas trece sargentías solo once serían efectivas, ya que dos de ellas no tenían titular propio, al ser asumidas sus funciones por otros oficiales militares ya establecidos allí. Se trataba de las sargentías nororientales del reino: Castillo Aragonés (Castelsardo) y Gallura. La primera sería ejercida por el alcaide o castellano de la homónima fortaleza, mientras que la segunda por el «capitán que allí su Magestad tiene y paga de ordinario, el qual no tiene otra cosa en qué servir y así se pueden escusar y se escusan dichos sueldos»²⁸.

²⁶ M.J. Rodríguez-Salgo, *Felipe II, el «Paladín de la Cristiandad» y la paz con el turco*, Univ. de Valladolid, Valladolid 2004.

²⁷ AGS, GM, leg. 91, f. 146; leg. 104, f. 32; transcritos en G. Mele, *Documenti sulla difesa* cit., pp. 185-192.

²⁸ AGS, GM, leg. 192, f. 131; transcrito en Ivi, pp. 232-233. Al contrario que en Gallura, Castelsardo sí contó más adelante con un sargento mayor propio. En 1625 fue nombrado para dicho oficio Pedro Satta, alcaide de la torre de Longosardo, con 12 escudos mensuales de sueldo, ASC, AAR, H19, ff. 7r-7v. Tras su muerte, en el parlamento del duque de Avellano se solicitó que la plaza fuese proveída de nuevo, G. Murgia (a cura di), *Il parlamento del viceré Fabrizio Doria duca d'Avellano (1641-1643)*, III, *Acta Curiarum Regni Sardiniae*, vol. 18, CRS, Cagliari 2006, p. 1157.

Los límites geográficos de estas sargentías presentaban notables diferencias y se basaban en las torres preexistentes y en las que se preveía construir. La de Gallura abarcaba desde «los territorios de Castel Aragonés hasta los de Posada», donde tan solo había construidas dos torres, ambas localizadas en Terranova para proteger la villa y el puerto.

El virrey ya proyectó anteriormente la construcción de otras dos para proteger dichas marinas, las futuras torres di Santa Reparata o della Testa y la torre di Longosardo (Santa Teresa Gallura). Las obras comenzaron en la segunda mitad de la década de 1580, pero en 1587 los berberiscos atacaron la última de ellas, aún en construcción, y en los combates pereció Jorge Casalabria, el capitán de las marinas de Gallura y Terranova. La incursión retrasó las obras, de modo que hasta finales del siglo XVI no entraron en funcionamiento. Entre 1595 y 1605 se añadirían a este sistema defensivo las torres dell'Isola Rossa y Vignola²⁹.

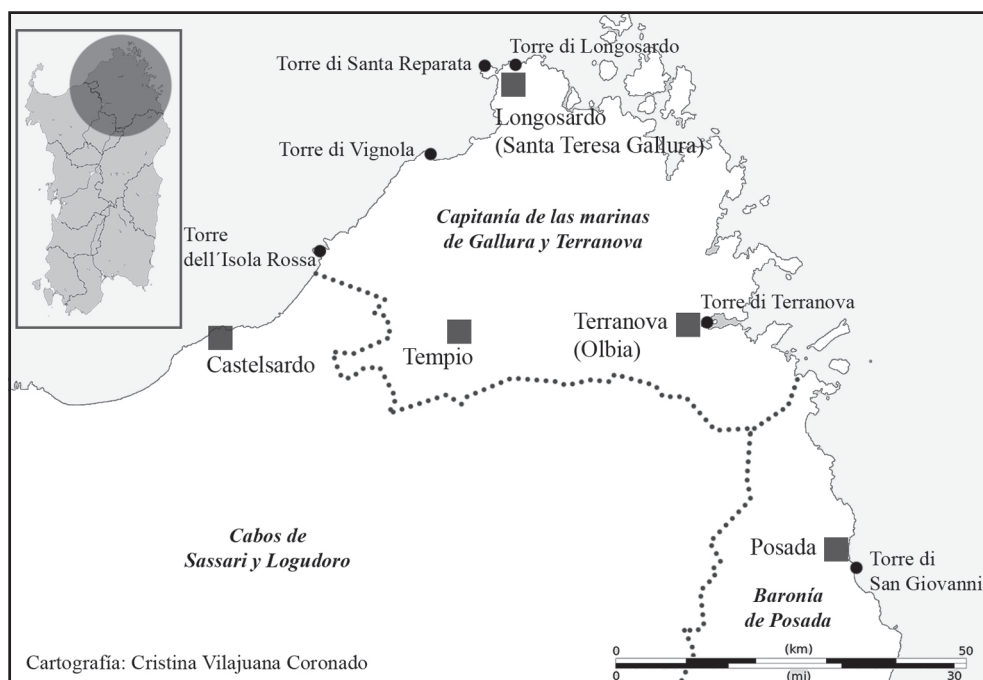
De este modo, el distrito resultante era muy grande, «por ser muchas las marinas que tiene que guardar». La costa, además, presentaba un perfil muy favorable para la actividad de los corsarios, con innumerables calas y recodos que servían como refugio, escondite y desembarcadero: «Aquel cabo está sujeto a todas oras, a la imbasión de enemigos, y infieles a nuestra santa fe, que es forçoso estar continuamente con mucho desvelo, y cuydado, con las armas en las manos, por toda aquella costa marítima»³⁰.

La reorganización militar del reino proyectada por Moncada se ultimó en 1583 con la constitución de la Real Administración de las torres y el establecimiento de una nueva milicia territorial según un modelo más próximo a los ya vigentes en Nápoles y Sicilia³¹.

²⁹ M. Rassu, *Sentinelle del mare. Le torri della difesa costiera della Sardegna*, Grafica del Parteolla, Dolianova 2005, pp. 63, 82-84, 146 y 160. Una relación del combate de Jorge Casalabria en la torre de Longosardo en AGS, GM, leg. 227, f. 311; transcrito en G. Mele, *Documenti sulla difesa...*, pp. 257-260. Su viuda, Eleonor Casalabria, recibió 200 ducados de ayuda de costa, ASC, AAR, H12, ff. 18v-19v.

³⁰ ACA, CA, leg. 1079. exp. 1/2 y 1/43.

³¹ G. Mele, *Torri e cannoni. La difesa costiera in Sardegna nell'età moderna*, EDES Editrice, Sassari 2000; V. Favaro y G. Sabatini, *Las fuerzas no profesionales en los reinos de Sicilia y de Nápoles en los siglos XVI-XVII: la nuova milizia y la milizia del battaglione*, en J. J. Ruiz Ibáñez (ed.), *Las milicias del rey de España. Sociedad, política e identidad en las Monarquías Ibéricas*, FCE, Madrid 2009, pp. 223-243; C. Mora Casado, *Las milicias en el Mediterráneo occidental. Valencia y Cerdeña en la época de los Austrias*, Tesis doctoral inédita, Cagliari-València, Università degli Studi di Cagliari-Universitat de València, 2015-2016, pp. 94-100.



La capitania de las marinas de Gallura y Terranova: funciones y provisión de la plaza

La capitania era una plaza remunerada con 16 escudos mensuales. A esta cantidad habría que añadir otros derechos y emolumentos, lo que montaba un total de 200 escudos anuales o 499 libras sardas³². A diferencia de la capitania de Iglesias, de carácter bienal, la duración del oficio era a beneplácito real. Por lo tanto, el titular, salvo renuncia o causa grave, disfrutaría de dicha plaza hasta el final de sus días³³.

Tal y como aparece en las patentes virreinales, se procedía al nombramiento del capitán de las marinas de Gallura y Terranova para que «gobernéis las armas y disciplinéis los soldados de ella dando las órdenes que convinieran y os paresieren necesarias para el buen gobierno». Es decir, ostentaba el mando de todos los hombres útiles dentro de su jurisdicción, tanto infantería como caballería³⁴. Desgraciadamente, no hemos localizado ninguna reseña completa sobre tales fuerzas de milicia, por lo que solo podemos ofrecer datos fragmentarios. No obstante, son suficientes como para que podamos afirmar que eran bastante numerosas.

³² ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/3, 1/9 y 1/36; leg. 1210, exp. 85; leg. 1211, *Memoria de los sueldos que gozan cada año las personas que sirven oficios en este reino con privilegio de Su Majestad*, 2-VII-1675; AS Ca, AAR, H11, ff. 101r-102r.

³³ ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/6; ASC, AAR, H19, ff. 104r-106r.

³⁴ AS Ca, AAR, H24, ff. 46v-47v. «A todos los capitanes, thenientes, alféres, sargentos y soldados de caballería e infantería de dicha encontrada y marquesado, que sin réplica alguna obedescan las órdenes que les diéredes del servitio de Su Majestad, pena de quinientos ducados», AS Ca, AAR, H46, ff. 99r-99v.

En 1628, en la encontrada de Gallura Géminis se encontraban alistados nada menos que 500 caballos, reunidos en una enorme y única compañía bajo el mando directo del capitán. Poseía un tamaño desmesurado, de modo que este «no puede acudir a gobernarla ni disciplinarla con el cuidado que se debe». Para remediarlo, el virrey marqués de Bayona resolvió dividirla: «El capitán Gallures que hoy lo es de toda esta cavallería se quede con dosientos soldados escogidos por él y que los demás, hasta otros dozientos, sean gobernados por dos capitanes a ciento por cada uno... a las órdenes del dicho capitán Gallures»³⁵.

Medidas de esta naturaleza se aplicaron en los años siguientes, pues una relación del capitán Felipe Salari Carta en 1660 cifra en ocho el número de compañías bajo su mando, que encuadraban a un total de 800 hombres³⁶. Sobre la infantería carecemos de datos, pero debería ser más numerosa que la caballería, por lo que, potencialmente, llegaría a gobernar sobre más de 2.000 hombres.

Si bien como capitán a guerra era jerárquicamente superior a las restantes sargentías mayores de las marinas del reino, se hallaba supeditado a la sargentía mayor y comisaría general de la caballería de los cabos de Cagliari y Gallura, a quienes correspondía el gobierno de la infantería y caballería, respectivamente. Ellos eran los que tomaban las muestras generales anuales y también aparecen como las autoridades a las cuales hacía referencia el virrey a la hora de nombrar nuevos capitanes en Gallura³⁷.

Para ejercitar y conocer el número de la gente a su disposición, se realizarían muestras mensuales para actualizar las listas y comprobar sus armas y caballos. Un pregón público avisaría con antelación de la muestra para que todos se presentasen en el día y lugar convenidos. Aquellos que lo hicieran sin el equipo y caballo adecuados, tendrían un mes de plazo para solventar tales carencias o en caso contrario, se les impondría una pena pecuniaria de tres libras. También se preveía un castigo similar, pero de menor cuantía, para aquellos que directamente no se presentasen, e incurrirían en ella cada vez que así lo hicieran: dos reales para la infantería y cuatro para la caballería. Las cantidades resultantes se gastarían en pertrechos de guerra como banderas, pólvora, cajas, etc.

Pasada la muestra, se llevarían a cabo los ejercicios militares en campo abierto. Las compañías marcharían en orden y escaramuzarían entre sí, además de realizarse tiros al blanco. Para incentivar la implicación y participación en tales demostracio-

³⁵ ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/28; leg. 1256, *Patente de capitán de caballos de una de las compañías de la encontrada de Gallura Géminis en persona de Juan Agustín Garrucho y Satta, 2-VIII-1628 y Vuestra Excelencia haze merçed de nombrar a Sebastián Garrucho por capitán de una de las compañías de caballos de la villa de Tempio, 12-III-1668.*

³⁶ ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/43.

³⁷ «La caballería ordinaria del reino que se gobierna por sus comissarios generales y la infantería que está a cargo de los sargentos mayores», ACA, CA, leg. 1075, exp. 2/3. «Para lo que ha de obrar vuestra merced tendrá orden de su comisario general para que acuda a sus obligaciones», ACA, CA, leg. 1256, patente de Sebastián Garrucho, 12-III-1668; el virrey a Sebastián Garrucho, 6-VIII-1676; papeles de Nicolás Valentino, 20-III-1649.

nes, se otorgaba una joya, valorada entre diez y doce reales, al que mejor tirase, que se pagaría del dinero de las faltas.

El capitán debía «*asegurar, defender y conservar y todo lo necesario para la custodia axí en ditas marinas com en les torres de aquelles*». Poseía la facultad de apresar a todos aquellos que se acercasen desarmados a menos de tres millas de la costa. Las guardias nocturnas de las poblaciones marítimas estaban bajo su supervisión directa, las cuales podía distribuir e incrementar de acuerdo con su criterio. Igualmente, también podía imponer penas y ejecutarlas, y entender en la cobranza de las patentes de los oficiales de la milicia³⁸. En caso de peligro, repartiría la gente por las murallas, establecería cuerpos de guardia y llamaría, de las villas y lugares del interior, los refuerzos oportunos.

Como medida de ahorro, ejercía a su vez la «*sobreentendèntia de les torres de Gallura i Terranova*», como visitador y veedor de ellas³⁹. En este aspecto, su labor era particularmente importante: a él le correspondía asegurar el correcto funcionamiento y disposición de las torres y la protección de las obras que debían hacerse para la construcción de otras nuevas.

De acuerdo con las instrucciones del virrey Moncada, debía visitar las torres de su distrito dos o tres veces al mes para comprobar que los guardianes estaban en sus puestos y vigilaban como tocaba, que la fortificación estuviera en condiciones y se mantuviera la disciplina, sobre todo al averiguar si escondían cosas robadas o mujeres. Nadie podría formar parte de la dotación de la torre si antes no era visto y reconocido por él para comprobar si era de servicio. Del mismo modo, solo bajo mandato suyo se pagarían los salarios correspondientes a dichos guardias.

También debía asegurarse que las escalas guardias o atajadores, pequeñas rondas a caballo, descubriesen las marinas circundantes. Al principio, como no había torres suficientes para que estas se comunicasen visualmente entre sí, en caso de tener nueva de enemigos era obligación suya hacerles llegar el mensaje lo más rápidamente posible⁴⁰.

Las acciones represivas contra el fenómeno del bandolerismo constituyeron otro de sus principales desempeños⁴¹. Bajo la obligación universal de auxilio a la justicia, a todos los oficiales de Gallura y Terranova se les ordenaba proporcionarle «todo auxilio y favor (...), y la gente armada assí de a pie como a caballo, aunque sean de las caballerías». Estos, tocando a rebato, convocarían a todos los habitantes capaces de portar armas para perseguir a los acuadrillados⁴². La colaboración por parte de los oficiales locales se estimaba fundamental para una represión efectiva del bandolerismo

³⁸ AS Ca, AAR, H24, ff. 95r-95v.

³⁹ AS Ca, AAR, H17, ff. 57r-58r.

⁴⁰ AGS, GM, leg. 192, f. 131; transcrito en G. Mele, *Documenti sulla difesa...*, pp. 228-229, 231 y 236-243.

⁴¹ El capitán Jorge Casalabria, «por perseguirlos le tenían muy odiado», AS Ca, AAR, H12, ff. 18v-19v. En esta labor también se distinguirían otros oficiales de la milicia, como el capitán de caballería don Nicolás Valentino, quien como recompensa fue nombrado regidor de Tempio en diciembre de 1674, ACA, CA, leg. 1256, *Papeles de don Juan Valentino*, 20-XI-1674, 25-XI-1674 y 22-XII-1674.

⁴² ACA, CA, leg. 1187, *Copia del pregón general que se ha hecho publicar por parte del virrey príncipe de Melfi*, 21-VII-1639; leg. 1256, papeles de don Juan Valentino, 2-XI-1677.

sobre el territorio. En consecuencia, se sucedieron los intentos por parte de las instituciones centrales por establecer concordias y uniones con las cuales consolidar la ayuda que las diferentes poblaciones podían ofrecer en la administración de la justicia⁴³.

Algunas de las acciones para el restablecimiento del orden público implicaron un despliegue de fuerzas impresionante, especialmente en la década de 1670, cuando tras el asesinato del virrey Camarasa los nobles conjurados buscaron refugio en el norte del reino⁴⁴. El duque de San Germán (1668-1673) llegó a movilizar casi 2.000 caballos. Sin embargo, su sucesor el marqués de los Vélez (1673-1675) constató que todavía operaban en Gallura cuadrillas gigantescas de 400-500 hombres que imponían su ley. Para recuperar el control de Terranova, don Antonio de Pedraza y Méndez movilizó hasta 700 *pedrenyals*⁴⁵.

La proliferación de armas de fuego constituyó una fuente constante de problemas a pesar de las diversas ordenaciones que trataban de reglamentar y limitar su uso. Como no podía acometerse el desarme de la población por evidentes motivaciones defensivas y tampoco era conveniente renunciar a los beneficios que se obtenían a través de la concesión de las correspondientes patentes, el capitán era el encargado de velar por el cumplimiento de las reglamentaciones y prender a los transgresores⁴⁶. Solo realmente cuando los niveles de violencia y delincuencia eran muy elevados y eran gravísimas las alteraciones del orden público, se imponía el desarme general sin excepción, incluso entre miembros de la propia milicia⁴⁷.

Y dado que el contrabando era una práctica habitual incluso en tiempos de abierta hostilidad, las acciones que el capitán pudiera emprender al respecto cobraban una especial relevancia, pues «se quita con esto las embarcaciones de caballos y bastimentos que se acostumbraban llevar a Bonifacio a los enemigos, y los tratos y pláticas ilícitas». Incluso en 1678 se dio facultad al capitán Sebastián Garrucho de armar embarcaciones para atrapar una barca francesa de contrabando⁴⁸.

⁴³ ACA, CA, leg. 1170, Joseph de Mur al rey, 1-VI-1611; leg. 1256, *Papeles de don Juan Valentino*, 30-IV-1670; AS Ca, AAR, C5, ff. 249r-251v.

⁴⁴ M. Romero Frías (a cura di), *Documenti sulla crisi politica del Regno di Sardegna al tempo del viceré marchese di Camarasa, Raccolta di documenti editi e inediti per la storia della Sardegna*, vol. 1, Fondazione Banco di Sardegna, Sassari 2003; F. Manconi, *Una nobiltà "fidelissima" ma sediziosa: il caso dell'assassinio del viceré marchese di Camarasa*, en F. Manconi, *Una piccola provincia di un grande impero. La Sardegna nella Monarchia composita degli Asburgo (secoli XV-XVIII)*, CUEC, Cagliari 2012, pp. 267-281.

⁴⁵ ACA, CA, leg. 1081, exp. 3/46; leg. 1210, exp. 132; leg. 1211, virrey de Cerdeña al rey, sin fecha [pero 1673]. Las compañías de caballería armadas con pedreñales fueron establecidas por el virrey duque de Gandía en 1614. A partir de entonces serían conocidas por el nombre de su arma principal, *pedrenyals*. A cambio de una mayor disponibilidad en la defensa, serían exentos, salvo excepciones, de cualquier otro género de mandamientos. La formación y armamento de estas unidades tomó su tiempo y se abordó fundamentalmente en la década de 1620; en 1626 ya había 5.000 *pedrenyals* alistados en todo el reino, ACA, CA, leg. 1085, exp. 2/26; AS Ca, AAR, C4, ff. 108r-109r.

⁴⁶ ACA, CA, leg. 1256, don Melchior Cisternes a Sebastián Garrucho, 26-III-1681.

⁴⁷ Uno de estos pregones de carácter extraordinario lo encontramos en la encontrada de Orani en mayo de 1679, AS Ca, AAR, C5, f. 350r.

⁴⁸ AGS, E, leg. 322, ff. 239-241; ACA, CA, leg. 1256, don Melchior Cisternes a Sebastián Garrucho, 10-II-1678.

Por todo lo cual, la elección del capitán de las marinas de Gallura y Terranova debía recaer en «persona de valor y plática en las cosas de la milicia para que tanto mejor se acuda a las ocasiones que se offrecieren en la deffensa de aquellas costas y se tenga disciplinada la gente dellas, como se requiere»⁴⁹.

La capitanía se proveía a través del Consejo de Aragón. De acuerdo con el procedimiento establecido desde 1601, lo iniciaba el virrey tan pronto como tuviese noticia de la muerte del titular. Para orientar la decisión regia, de entre los naturales del reino que reuniesen los requisitos y cualidades necesarias, enviaría una terna graduada con los candidatos que considerase más idóneos⁵⁰.

Ante la naturaleza particularmente sensible del oficio, «siendo puesto que no sufre estar sin quien le administre», mientras este proceso tenía lugar el virrey encomendaba la plaza a una persona de su confianza bajo un régimen especial, para que no quedase vacante. La encomienda poseía una limitación temporal de seis meses, se percibiría solo la mitad del sueldo ordinario y no podrían concederse con cláusula de futura sucesión, pues se trataba de una potestad real⁵¹. Una elección consecuente, pues fue habitual que la misma persona a quien el virrey hubiese encomendado el oficio encabezase la terna de candidatos remitida al Consejo.

Sabemos que llegó a establecerse un sistema para que la plaza siempre fuera ejercida personalmente por alguien, incluso en el ínterin que llegara la persona a quien el virrey hubiera encomendado el oficio. Así ocurrió por ejemplo con Sebastián Garrucho, como capitán de caballos más antiguo de la caballería de Tempio «y en su falta el que siguiere», hasta la llegada en 1679 de don Juan Antonio Riccio, a quien se la encomendó el virrey a finales del año anterior⁵².

Remitida la terna propuesta por el virrey, el Consejo elevaba consulta al rey con la suya propia, consensuada o no, tras examinar dichos papeles y los memoriales de otros candidatos que la pretendieran, para que sobre ella se designase al nuevo titular.

Para la graduación de los diversos candidatos eran sopesados distintos aspectos. En primer lugar, y a la cual ya hemos hecho referencia, la experiencia militar, al ser «puesto que conviene se dé a soldado para que hejercite aquella jente y tenga en buena custodia aquellas costas por estar muy opuestas a los corsarios»⁵³.

⁴⁹ ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/29.

⁵⁰ ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/13 y 4/1.

⁵¹ «Corriéndole el sueldo que se acostumbra por encomienda como disponen las órdenes de Su Majestad», AS Ca, AAR, H20, ff. 71r-71v; ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/25; ASC, Reale Udienza (RU), IV, b. 67/1, ff. 105r, 152r y 195r-196r. Véase también AHN, Consejos Suprimidos, libro 2568, ff. 269-290; transcrito en M. Galiñanes Gallén y M. Romero Frías (a cura di), *Documenti sulla peste in Sardegna negli anni 1652-1657, Raccolta di documenti editi e inediti per la storia della Sardegna*, vol. 2, Fondazione Banco di Sardegna, Sassari 2003, pp. 176-194. Disposiciones que no se respetaban siempre, ACA, CA, leg. 1186, Fernando Azcón al rey, 22-VIII-1638; ASC, RU, IV, b. 68/1, ff. 48r-48v y 74r-74v.

⁵² ACA, CA, leg. 1256, don Melchior Cisterne a Sebastián Garrucho, 12-V-1676; don Melchior Cisterne al rey, 8-I-1679; AS Ca, AAR, H24, ff. 95-95v.

⁵³ ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/9.

Dado que el oficio constituía una pieza fundamental en la instrucción de la milicia, y por tanto, en su eficacia, el ideal esperado era que recayese entre los más idóneos con las mejores hojas de servicio y años suficientes para desempeñarlo con garantías. Sin embargo, la recurrencia al respecto de la tratadística y de las ordenanzas militares revela la existencia de otras vías de promoción y ascenso alejadas de la veteranía, como la hacienda de los aspirantes o las circunstancias del momento⁵⁴.

Aunque no se produjo una venta incontrolada de este oficio, el dinero fue indudablemente el factor determinante en la elección de don Juan Cabrera en 1641, quien llegó a ofrecer 5.000 reales de plata por su nombramiento. Su oferta llegaba además en un momento oportuno para sus intereses, «respecto de la falta de expedientes que se ofrecen para acudir a los gastos tan forzosos de la leva de caballos que está a cargo del Consejo y ser necesario buscarlos por todos caminos». En su oferta no estaban incluidos los gastos por el despacho del privilegio, por lo que constituía un negocio muy conveniente para la Corona, que aceptó el servicio ofrecido⁵⁵.

Entre quienes pretendieron la plaza, destacan sobre todo los propios naturales de la Gallura. Aunque a veces estos solo pudieran presentar sus servicios en la milicia del reino, poseían cualidades muy convenientes para ejercer la capitania de sus respectivas marinas, como sus conocimientos sobre el terreno, la lengua y sus gentes. Que la elección recayese en un natural del lugar podía facilitar el ejercicio y respeto de tal oficio, pero también podía ocurrir precisamente lo contrario. Se debía proceder con cuidado y no olvidarse de la situación en la Gallura, como así lo advirtió el virrey conde de Fuensalida: «Debo poner en la consideración de vuestra Magestad tengo por conveniente recaiga este puesto en sugeto de las menos dependencias que ser pueda en la Galura, cuios ánimos sediciosos la tienen dividida en vandos»⁵⁶.

Una vez terminado este tortuoso camino, a los elegidos les quedaba superar un último obstáculo de naturaleza monetaria: los gastos de expedición del título, el sello, y especialmente, la media anata. Este último era un impuesto establecido desde 1631-1632, el cual gravaba los cargos públicos y las concesiones o mercedes remuneradas otorgadas por el rey. Recibía ese nombre por su cuantía, al ser equivalente a la mitad de lo que rentase al titular durante un año tal merced u oficio. En el caso de mercedes sin valor económico, como los títulos, se establecieron unos baremos para fijar la cuantía⁵⁷.

⁵⁴ A. Jiménez Estrella, *Mérito, calidad y experiencia: criterios volubles en la provisión de cargos militares bajo los Austrias*, en J. F. Pardo Molero y M. Lomas Cortés (eds.), *Oficiales reales. Los ministros de la Monarquía Católica (siglos XVI-XVII)*, Universitat de València, València 2012, pp. 241-264. La experiencia en los campos de batalla tenía también un precio. El capitán Julián Pala solo conservaba un brazo, una circunstancia que fue muy criticada por quienes también pretendieron la plaza para sustituirle, ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/38.

⁵⁵ ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/30, 1/33 y 1/34.

⁵⁶ ACA, CA, leg. 1078, exp. 4/18. Por su neutralidad en las luchas intestinas, la encomendó a Pedro Pablo Garrucho.

⁵⁷ C. Sanz Ayán, *El canon a la nobleza en la Monarquía Hispánica. La media anata de mercedes*, en A. Marcos Martín (ed.), *Hacer historia desde Simancas. Homenaje a José Luis Rodríguez de Diego*, Junta de Castilla y León, Valladolid 2011, pp. 705-725.

Estos impuestos suponían para los titulares un dispendio importante. Además, hasta que no presentasen el privilegio real, cobrarían la mitad del sueldo del oficio, como si lo ejercieran bajo régimen de encomienda⁵⁸. Pasado un tiempo, si el titular no sacaba sus despachos, podría perder la plaza. Esto fue lo que le ocurrió a Julián Pala, elegido en 1647. Año y medio más tarde, al no haber sacado sus papeles, otros naturales del reino comenzaron a pretender su plaza e incluso se llegó a hablar de su renuncia al cargo, algo que no era cierto. En dos ocasiones se le concedió un plazo de cuatro meses para satisfacer tales gastos y aunque aseguró que los atendería, lo cierto es que el tiempo transcurrió sin que abonase las cantidades correspondientes. Finalmente, a finales de 1650 perdió su plaza y fue elegido en su lugar Felipe Salari Carta⁵⁹.

Mayor fortuna tuvo Pedro Pablo Garrucho, quien solicitó eximirse de la media anata en 1684 «por reputarse por guerra viva y haberse hecho lo mismo con los capitanes de las torres de las Coles y de Bari y con el gobernador de Alguer y castellano de Castel Rodrigo». El Consejo, tras deliberar sobre el asunto, le dio la razón, «pues está en la marina y por consiguiente en guerra viva y haberse dado por la misma razón sin media annata a otros de Zerdeña y en Mallorca». No obstante, sí tuvo que satisfacer los gastos de sello, que ascendieron a 576 reales⁶⁰.

Finalmente, quisiéramos señalar el alto grado de autonomía que poseía la capitania de las marinas de Gallura y Terranova. Al no haber una sargentía mayor en su distrito, evitó competencias e injerencias, a la vez que su protagonismo fue mayor. La distancia geográfica respecto a las principales sedes del poder le aseguró una libertad de movimientos e iniciativa bastante amplias. No resultan excepcionales las veces que el comisario general y sargento mayor de los cabos de Cagliari y Gallura delegaron en ellos y en los capitanes de caballería la responsabilidad de tomar las muestras generales de la milicia⁶¹.

Pero todos estos factores también ofrecían aspectos negativos. Cualquier supervisión y control sobre la capitania era una tarea más difícil en una región donde la justicia real era ya de por sí bastante débil. Dotado de una gran autoridad sobre el territorio, las situaciones de abuso de poder podían tener lugar con mayor facilidad.

Así ocurrió a finales de 1620 con Gavino Deliperi. Este resolvió, y no era la primera vez, una causa que tocaba al regidor de Pastrana, como expresamente señaló una carta del virrey y la Real Audiencia. Para ganarse el apoyo de sus vasallos en el conflicto con la marquesa, también hizo un uso pernicioso de las provisiones relativas a la milicia. En la encontrada de Pastrana y villa de Calangianus alistó más de 80 pedreñales y nombrado 12 cabos de escuadra, «ecçediendo la provisión del señor

⁵⁸ «En presentándole le habrá de correr en conformidad del enteramente», AS Ca, AAR, H20, ff. 71r-71v.

⁵⁹ ACA, CA, leg. 1078, exp. 4/1-9; 1079, exp. 1/38-39; ASC, AAR, H29, ff. 155r-156r; AS Ca, RU, IV, b. 67/1, f. 180r. Años más tarde, en 1657, Julián Pala fue elegido gobernador de las armas de Alghero, AS Ca, RU, IV, b. 68/1, f. 106v.

⁶⁰ ACA, CA, leg. 1078, exp. 4/21-22.

⁶¹ ACA, CA, leg. 1256, papeles de Nicolás Valentino, 9-IV-1670 y 11-IV-1670; *Orden al capitán Sebastián Garrucho para que pase muestra a la caballería de Gallura*, 26-III-1681; ASC, AAR, K18, ff. 78r-78v.

virrey y haciéndoles libres y inmunes, de todas las tachas del parlamento». A través de esta y otras maniobras, «impide el ejercicio de justicia».

El regidor de Pastrana envió un comisario suyo a Calangianus, el doctor Francisco Bonet, para representarle tales abusos y exigir un inmediato remedio. A partir de entonces los sucesos se precipitaron porque el capitán, además de intercambiar con él palabras injuriosas, mandó publicar un pregón «llamando a todos los militares, mandándoles que no obedeciesen al dicho delegado». Posteriormente, fue a buscarle a su casa y tras una acalorada discusión, en la que Bonet intentó prenderle para llevarle ante el virrey, intentó acabar con su vida a cuchilladas. No lo consiguió, pero no tardó en prepararse ante una posible acción represiva al publicar un nuevo pregón en el cual ordenaba que todos los pedreñales se reunieran a disposición suya.

Conocidos en Cagliari todos estos sucesos y obtenido el testimonio de 18 personas en su contra «sobre su mal vivir y insolencias», el asesor de la Capitanía General lo condenó a destierro en ausencia y rebeldía. La capitanía fue encomendada a Martín Alfonso y un año más tarde, fue elegido Nicolás Galures como nuevo titular. Por otra parte, el virrey y la Real Audiencia debían estar atentos a cualquier noticia que indicase que hubiera regresado, para proceder inmediatamente contra él con «los términos y rigor que fueren de justicia para que sus delitos no queden impunidos y sea freno para otros». Deliperi emprendió entonces un largo contencioso para recuperar su oficio, como efectivamente consiguió en la década de 1630⁶².

La defensa de las exenciones de la milicia

Como hemos visto anteriormente, uno de los resultados del replanteamiento de la política defensiva de la Monarquía Hispánica en respuesta a los desafíos y transformación del arte militar en el siglo XVI fueron las llamadas milicias territoriales. Es decir, una nueva forma de contribución militar como alternativa al mosaico de huestes y fórmulas de autodefensa tradicionales, poco idóneas para las dimensiones de la guerra durante la Edad Moderna. Esta mayor implicación activa en la defensa fue acompañada de toda una serie de privilegios y exenciones para incentivar los alistamientos y el mantenimiento de la disciplina, así como condiciones y compensaciones, límites de sus obligaciones y sus haberes para limar las resistencias a su implantación.

Con la excepción de la caballería de *pedrenyals*, las exenciones de la milicia sarda durante el primer tercio del siglo XVII eran mínimas y no se respetaban⁶³. A partir de la década de 1620, comenzó a plantearse un cambio en las condiciones del servicio, especialmente de los oficiales, para atraer a sujetos de calidad y relevancia local para dichos puestos, lo que redundaría en un mayor número de alistados y eficacia militar.

⁶² ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/3-1/5 y 1/17-19; leg. 1170, Relación del proceso contra el capitán de las marinas y torres de Galura, 16-VI-1620; AS Ca, AAR, H17, ff. 57r-58r; H24, ff. 46v-47v.

⁶³ ACA, CA, leg. 1238, Jose de Sesse al rey, 6-V-1639.

En 1626 ya se recogieron las primeras opiniones favorables para que los capitanes gozasen de «algunas exenciones como gozan en el reino de Valencia», donde se había establecido, desde 1597, el batallón de la Milicia Efectiva. En 1636 se solicitó que se remitiese a Cerdeña la pragmática de la misma para copiar el modelo, aunque para la composición de las tropas, puesto que la milicia valenciana no tenía tropas de caballería (hasta 1692), se consideraron más convenientes los ejemplos de Nápoles y Sicilia⁶⁴.

Unos años antes, durante las sesiones del parlamento del marqués de Bayona (1631-32), el estamento militar planteó la posibilidad de que los oficiales de la milicia fueran exentos de «*drets reals y de ciutats*», para que tuviesen algún beneficio, y «*ab açò se animaran més ha servir no refusant lo treball y gasto de llur propia hacienda*»⁶⁵. No obstante, habría que esperar hasta 1639, tras los graves ataques de los años inmediatamente precedentes, para que el virrey príncipe de Melfi introdujese todo un conjunto de exenciones y privilegios para todos los miembros de la milicia. Respecto a los *pedrenyals*, estas novedades aparecen recogidas en un pregón del virrey marqués de Campo Real en 1651⁶⁶.

A partir de entonces, los oficiales gozarían de «*las matexas preheminencias i prerrogativas que los demás cavallers del regne sens perjudissi de la jurisdicció dels barons*». Por lo tanto, no se les impondrían las mismas penas que caían sobre la gente plebeya, más rigurosas, pues la justicia penal de la época contemplaba la categoría social del inculcado. No podrían ser encarcelados por deudas civiles si no se contaba con licencia previa de la Real Audiencia o de la gobernación de Sassari. Y en imitación de la milicia valenciana, se estableció que «*tots los dits cappitans i tinents no sian subjectes als tribunals més que solament al del cappitàn general*»⁶⁷.

Serían además exentos de cualquier tacha y repartimiento que se hiciera en sus villas excepto las rentas reales, donativos y lo que tocase al feudo si habitaban en señorío. Tampoco contribuirían al trigo del escrutinio que se encerraba anualmente en las ciudades del reino si lo habían obtenido de sus propias tierras⁶⁸.

⁶⁴ ACA, CA, leg. 1085, exp. 2/26; leg. 1120, exp. 31; 1153, presidente del reino de Cerdeña al rey, 16-II-1626. Sobre la milicia valenciana, P. Pérez García, *La Milicia Efectiva del Reino de Valencia*, en *Fueros y Milicia en la Corona de Aragón. Siglos XIV a XVIII*, Ministerio de Defensa-Universitat de València, Valencia 2004, pp. 133-161; C. Mora Casado, *Las milicias en el Mediterráneo occidental* cit., pp. 275-414.

⁶⁵ G. Tore (a cura di), *Il parlamento del viceré Gerolamo Pimentel marchese de Bayona e Gaspare Prieto presidente del regno (1631-1632)*, II, *Acta Curiarum Regni Sardiniae*, vol. 17, CRS, Cagliari 2007, p. 984.

⁶⁶ ACA, CA, leg. 1209, pregón del virrey marqués de Campo Real, 5-IX-1651 (copia del 12-X-1666); leg. 1153, crida del virrey de Cerdeña, 15-IX-1639.

⁶⁷ Tras un largo conflicto, el estamento militar consiguió derogar la sujeción al tribunal de la capitania general por parte de los oficiales de la milicia en todas las causas criminales por considerarlo lesivo para la justicia baronal, AS Ca, AAR, K19, ff. 384r-384v y 403r-403v.

⁶⁸ Ofrecemos a continuación una definición del trigo del escrutinio: «Porción que cada vezino de los pueblos debe contribuir a las ciudades que les están señaladas según la comodidad de cada uno, se les paga el precio del aforo que hazen los virreyes, concejos de justissia y patrimonio, y los estamentos, este trigo cada ciudad lo conserva para qualquier lance de guerra divina y humana en casos de esterilidad, y otros açidentes que pueden ofrecerse y se han visto a vezes acudir los mismos de las villas a remediar sus menesteres con el trigo destes incierros», ACA, CA, leg. 1081, exp. 3/66.

Podrían llevar armas prohibidas, incluso pistolas si servían a caballo. Y finalmente, para incentivar el servicio entre los sujetos de calidad del reino, se «*concedeix als cappitans privilegi de que tingan antelació als demás pretensors dels puestos matgiors de milicias del regne i axí als tinents de puesto de cappitans i als alférez de tinents i al sargento inmediateament a lo alférez i per últim que sols dels matexos soldats nomenats pugan anar entrant en los dits puestos*».

Por su parte, a los soldados no se les podrían ejecutar deudas ni sobre sus armas ni sobre sus caballos y estarían exentos de mandamientos personales «*sinó és per obligassió del feudo i per ocasió precisa de haver de assistir als barons i offissials axí de Sa Magestat com de dits barons*», es decir, la colaboración con la administración de la justicia.

Los soldados adelantados compartían la misma protección que gozaban los capitanes y oficiales de no ser encarcelados por deudas particulares (con excepción de las deudas de rentas reales o del feudo) y para asegurar su disponibilidad personal también se les concedía «*la total exemptió de qualsevol manament personal exceptuant los ordens que se daran en los quals se haurá de declarar que ells acudan i las que hauran de executar dels barons per la obligassió del feudo*»⁶⁹.

Sin embargo, el verdadero desafío para los milicianos sería la confirmación y respeto de dichos privilegios, al ser sometidos a una intermitente transgresión y pretensiones en su contra, ya que las más importantes, como las exenciones jurisdiccionales, de servicios e impuestos podían afectar negativamente a diversos intereses y grupos sociales, al correcto funcionamiento de la justicia o al mantenimiento de la disciplina⁷⁰.

Dada la naturaleza de la milicia sarda, el respeto de sus franquezas era una cuestión muy relevante para sus miembros, puesto que «*no tenen altro útil, més que las ditas exempcions, i franquesas, restant, com restan obligats a las assistèncias, i ocurrèncias de la milissia en que consistex la defensa del regne*»⁷¹. En consecuencia, la cuestión de las exenciones y privilegios de la milicia cobró una marcada vitalidad desde la década de 1650, cuando las súplicas y los pregones relativos a la materia comenzaron a ser más abundantes. La consecuencia documental de este tipo de reclamaciones, las órdenes despachadas por el tribunal de la Capitanía General, resultan especialmente interesantes al contener habitualmente referencias e incluso copias íntegras de los pregones relativos a la milicia que debían guardarse⁷².

⁶⁹ Estos soldados, los más capaces y aptos, constituirían las tropas de intervención rápida de la milicia, cuya «*obligassió ha de ser de no faltar a qualsevol rebato per a que després conforme a la ocasió pugan anar acudit de lo gros i número de la gent i cada primer diumenge de mes hauran los cappitans i sos offic' ñials de disciplinar los dits nomenats*». A cambio de estas mayores obligaciones y entrenamiento gozaban, como hemos visto, de mayores privilegios, ACA, CA, leg. 1153, crida del virrey de Cerdeña, 15-IX-1639.

⁷⁰ «Viendo la poca obediencia de los soldados y oficiales, pues ninguno asistía en su puesto, ni executaba las órdenes de los superiores, antes las resistían empuñando las espadas con pretención de preheminiencias, y exempciones (estos inconvenientes se experimentan siempre que ha de defenderse un reino sin tener gente ninguna pagada)», ACA, CA, leg. 1098, virrey de Cerdeña al rey, 19-VI-1647.

⁷¹ AS Ca, AAR, K20, ff. 415r-415v.

⁷² C. Mora Casado, *Las milicias en el Mediterráneo occidental* cit., pp. 425-450.

La lucha por la defensa de las exenciones se dirimió ante las instituciones centrales del gobierno regio, la Capitanía General, Real Audiencia y Consejo de Aragón. Aunque podían presentarse súplicas individuales y colectivas por parte de los milicianos, esta fue llevada a cabo fundamentalmente por los comisarios generales de la caballería y sargentos mayores de los cabos, como oficiales más preeminentes que representaban al conjunto.

En menor medida, esta defensa fue ejercida también por los mandos intermedios de la milicia, como la súplica presentada en 1660 por parte del capitán de las marinas de Gallura y Terranova, el *cavaller* Felipe Salari Carta. Este llegó a solicitar licencia al virrey para acudir a la Corte y denunciar la inobservancia de las exenciones y franquezas de los soldados de la caballería de su distrito, cuyos componentes constituían la principal defensa de aquella tierra. A pesar «de que están continuamente rondando aquellas costas marítimas expuestos a muchos peligros de sus vidas, y a las inclemencias del cielo sustentando caballos y armas a su costa», la justicia ordinaria les obligaba a pagar un saco de paja a cada uno de ellos, o su equivalente en dinero, dos reales. También a hacer todo tipo de mandamientos, como recoger listas, enviarlos con sus caballos a Cagliari o a recoger leña para su propio provecho, «habiéndolos arrieros, contra toda ley de milicia», lo cual resultaba infame⁷³.

Las exenciones de mandamientos personales eran especialmente importantes para los soldados de la caballería, ya que su objetivo era asegurar su disposición en caso de necesidad. De no respetarse tales disposiciones podrían sucederse fatales consecuencias, como efectivamente ocurrió en agosto de 1659, cuando tres galeras y dos galeotas de moros atacaron la torre de Longosardo. Al ordenar que se juntase toda la caballería, tan solo acudieron siete soldados, «por causa de que unos estaban fuera a diferentes mandamientos de la justicia, y los demás que se hallaban en el lugar, no quisieron acudir, por ver que por todas partes están maltratados sin gozar de fuero alguno, como si no estuviesen alistados».

Si esto no fuera ya suficiente, sufrían la acción represiva de la justicia como cualquier otro vasallo, y eran encarcelados con o sin causa, con el pernicioso objetivo de sacarles dinero, e incluso llegaban a requisar y vender sus armas, «y deste género hay oy más de 200 soldados que no acuden, por habérselas vendido».

Por todo lo cual suplicaba «que se les guarden las mismas preminencias y franquezas en la conformidad que siempre antiguamente han gozado», y que las armas, si eran apresados, quedasen en su poder y custodia «hasta tanto que purguen su causa». Además, «porque no es posible acudir todos los días el supplicante al virrey con estas quejas, por haver cinquenta leguas de distancia», solicitaba que se le diera facultad para imponer y ejecutar penas «a qualquier justicias que lo contrario hizieren». Unas cantidades que fijadas por el rey, serían repartidas posteriormente entre los soldados para los gastos de pólvora y balas.

⁷³ ACA, CA, leg. 1079, exp. 1/43-44.

Pero el capitán no solo había acudido a la Corte para suplicar el respeto de las franquezas de sus soldados, sino también a representar sus dificultades para ser respetado y obedecido por todos. Ambas cuestiones estaban interrelacionadas entre sí, pues fue habitual por parte de los opositores a las exenciones alimentar la competencia y las discordias entre los oficiales de la milicia o incentivar las desobediencias internas. Se generaba así un clima de tensión conveniente para sus intereses⁷⁴.

Algunos soldados no seguían sus órdenes y faltaban a la custodia y defensa de aquellas marinas, «por respecto de algunas personas particulares que los apoyan». A su vez, le negaban la facultad de castigarles e imponerles penas pecuniarias, «contra toda ley de milicia que donde no hay pena ni castigo no puede haber obediencia». Suplicaba que el rey ordenase que ninguna persona, fuese de la condición que fuese, se entrometiera en los castigos que este impusiera a los soldados ni «en cosas tocantes a su jurisdicción y puesto». Sus límites y facultades venían expresados en las órdenes reales, por lo que si alguna persona particular u oficial de justicia consideraba que abusaba de sus poderes, debía acudir al tribunal de la Capitanía General y alegar sus motivos.

No obstante, no tuvo éxito en su hábil intento de recubrirse de nuevas prerrogativas y la respuesta real se limitó a que el virrey hiciese guardar lo que a cada parte le tocaba «conforme se ha acostumbrado». A nivel más personal, tampoco consiguió que se le pagase el sueldo por entero desde que zarpó de Cagliari y hasta que regresase a Cerdeña.

En 1686 hemos localizado, por parte del capitán Pedro Pablo Garrucho, una nueva súplica contra los oficiales de justicia ordinarios de la Gallura que continuaban molestando a los soldados de la caballería bajo diversos pretextos. Una vez más, se reiteró que se guardase lo acostumbrado: «No se moleste a los soldados alistados en la caballería con execuciones en sus caballos, armas ni adereços ni con mandamientos personales excepto los dominicales y de la administración de la justicia y dése el despacho necessario»⁷⁵. Al igual que en otras regiones, la observancia y respeto de las exenciones continuó siendo una cuestión pendiente.

La supresión temporal de la capitanía

La perenne amenaza turco-berberisca también impuso un continuo estado de alarma y prevención defensiva en las primeras décadas del siglo XVII. Sin embargo, la declaración de guerra francesa en 1635 provocó que los acontecimientos de las décadas de 1630 y 1640 fueran especialmente graves. El reino de Cerdeña era particular-

⁷⁴ Una estrategia que alcanzó sus mayores cotas de conflictividad en Cagliari, entre el sargento mayor de los cabos y los sargentos de los apendicios, los cuales llegaron en una ocasión a las manos delante de sus hombres en formación, ACA, CA, leg. 1079, exp. 3/48.

⁷⁵ AS Ca, AAR, K19, f. 359r.

mente vulnerable a los ataques de la flota francesa, como pronto se demostró con la invasión de Oristano en 1637. En los años siguientes, persistió una notable sensación de inseguridad y exposición al enemigo⁷⁶.

La implicación del reino en el sostenimiento del esfuerzo bélico de la Monarquía Hispánica provocó un incremento generalizado de los reclutamientos, envíos de pertrechos y abastos de todo tipo. Esta creciente demanda de aportaciones y sacrificios pesó duramente sobre el reino; el brote pestífero que lo devastó entre 1652 y 1656 agudizó todavía más la crisis económica y demográfica. A nivel político se recrudecieron las reivindicaciones estamentales, cuya convulsión social y política alcanzó su culmen con el asesinato del virrey marqués de Camarasa en 1668⁷⁷.

Tras la represión del duque de San Germán (1668-1672), la estabilidad y normalidad en los asuntos políticos comenzó a consolidarse en la primera mitad de la década de 1670. Sin embargo, la definitiva superación de las dificultades y recuperación de la colaboración y asentimiento de las élites del reino se sancionaría con la celebración de un nuevo parlamento, tal y como contenían las instrucciones que recibió el virrey conde de Santisteban (1675-1678)⁷⁸.

Es en este contexto cuando se aborda la reorganización de las sargentías que compartimentaban el reino desde 1581. La medida no era nueva, pues a lo largo del siglo XVII se planteó en diversas ocasiones la reducción de las mismas en beneficio de otros gastos militares. El proceso conoció un primer episodio, más comedido, en la década anterior. En 1650 el rey escribió al cardenal Tribulcio, para que se informase acerca de los oficios que podrían extinguirse y ahorrarse sus salarios, ya que la real hacienda estaba colmada de atrasos. A finales de 1662 el virrey marqués de Castel Rodrigo dejó vacantes las sargentías de los apendicios cagliaritanos, hasta que tras un período de consulta, se decidió su definitiva supresión en 1664⁷⁹.

Se trató solo de un preámbulo, puesto que se pretendía ejecutar una reducción mucho mayor al estar las finanzas del reino al borde del colapso. Ante las estrecheces ya se ordenó en 1669 la disminución general de todas las mercedes graciosas otorgadas en el reino desde 1621. Tan solo las inferiores a 200 ducados se mantendrían, pero el resto, dependiendo de la cuantía, se rebajarían una tercera parte e incluso la mitad, y ninguna de ellas podría superar los 4.000 ducados⁸⁰.

⁷⁶ «Principalmente hoy que la veçindad del enemigo obliga a vivir con todo reçoelo de invasiones en el reino», AS Ca, AAR, H29, ff. 155r-156r; R. Pilo, *Tra difesa e reciproco soccorso: Sardegna, Spagna e regni italiani dopo l'Unión de Armas (1643- 1665)*, «Studi e ricerche», 2001, n. 4, pp. 95-115.

⁷⁷ G. Murgia, *La fedeltà della feudalità del regno di Sardegna alla Monarchia Ispanica durante la Guerra dei Trent'Anni*, en R. Franch Benavent, F. Andrés Robres y R. Benítez Sánchez-Blanco (eds.), *Cambios y resistencias sociales en la Edad Moderna*, Silex, Madrid 2014, pp. 457-466; F. Manconi, *Castigo de Dios. La grande peste barocca nella Sardegna di Filippo IV*, Donzelli, Roma 1994; Id., *Reivindicaciones estamentales, crisis política y ruptura pactista en los parlamentos sardos de los virreyes Lemos y Camarasa*, en R. Ferrero Micó y Ll. Guia Marín (eds.), *Corts i parlaments de la Corona d'Aragó: unes institucions emblemàtiques en una monarquia composta*, Universitat de València, Valencia 2008, pp. 439-500.

⁷⁸ J. Mateu Ibars, *Los virreyes de Cerdeña* cit., II, p. 143 y ss.

⁷⁹ ACA, CA, leg. 1079, exp. 3/48-49; ASC, RU, IV, b. 67/1, f. 192r.

⁸⁰ AS Ca, AAR, B2, f. 276r.

Diversas eran las razones que justificaban semejante medida, como las de índole estratégico o judicial, para poner fin a continuos pleitos y conflictos jurisdiccionales y evitar duplicidades, pero es indudable que las de naturaleza económica fueron las más decisivas. Según las pesquisas del virrey, el reino acumulaba un déficit anual de 48.766 reales de a ocho. El presidio militar y la escuadra de galeras desequilibraban completamente las cuentas, al suponer un gasto de 50.738 y 44.742 reales de a ocho respectivamente. El propio estamento militar calificó la situación general del reino en aquellos años de «extrema pobreza, ocasionada de las grandes calamidades que ha padecido de contagio, langosta, esterilidades tantos años, falta de comercio, baja de moneda tantas veces y poco valor de los frutos»⁸¹.

Tras contar con el parecer favorable del virrey, el 31 de agosto de 1676 se decretó la extinción de numerosos oficios. Fueron suprimidas las plazas de credenciero o aduanero de Castelsardo, Iglesias, Sassari y Bosa. En Cagliari, el puesto de capitán del fortín de Castel Rodrigo se agregó al de comisario general de la artillería. También le tocó el turno a las capitanías del norte del reino. La de Castelsardo, que suponía 2.450 libras al año, fue sustituida por un capitán a guerra con patente del virrey sin sueldo alguno⁸². Fue la misma elección que se tomó en la extinción de las sargentías mayores de Oristano, Iglesias, Bosa y Sarrabus, así como de la capitanía de las marinas de Gallura y Terranova:

Subrogando en lugar dellos como fueren vacando por los que hoy los gozan con mi real privilegio, un capitán a guerra en cada una de las ciudades y partidos referidos nombrando por mi lugarteniente y capitán general de ese reino y decís que se dará suficiente cobro en esta forma, y que se hallarán muchos que por el honor y preeminencias desearán estas patentes sin gasto de mi real hacienda⁸³.

Por lo tanto, la capitanía de Gallura se suprimió, como tantas otras plazas, «por haberse reconocido hera ynútil y que se podía ahorrar el sueldo que goçaban los que le servían». Una decisión que se aplicó al menos desde el mes de mayo, al situarse el capitán más antiguo de la caballería de Tempio, Sebastián Garrucho, como sustituto sin sueldo alguno⁸⁴.

Tales disposiciones implicaban profundos cambios en una organización militar vigente desde hacía casi un siglo. Aunque sin lugar a dudas eran convenientes para aliviar las exangües arcas reales, suponían una dura afrenta para los naturales del reino, que los ocupaban en exclusiva. Si bien escasamente remunerados, constituían el horizonte más inmediato para la nobleza y potentados locales y una base sobre la cual pretender nuevas mercedes y oficios, así como una recompensa en su

⁸¹ ACA, CA, leg. 1211, virrey de Cerdeña al rey, 1-IX-1676; estamento militar de Cerdeña al rey, 24-VIII-1677.

⁸² AS Ca, AAR, B2, ff. 293r-297r.

⁸³ AS Ca, AAR, B2, f. 299r.

⁸⁴ ACA, CA, leg. 1078, exp. 4/2; leg. 1256, don Melchior Cisternes a Sebastián Garrucho, 12-V-1676. Posteriormente, tras aludir a los servicios en la milicia de él y su familia, junto con un servicio de 500 reales de a ocho, Sebastián Garrucho obtuvo en 1683 la nobleza y caballerato, ACA, CA, leg. 1256, Sebastián Garrucho al rey, 11-IX-1683.

regreso al reino tras una vida de servicio bajo las banderas del rey. La supresión de dichas plazas les cerraba una puerta de acceso al patronazgo regio precisamente cuando más lo necesitaban.

No es de extrañar que en la siguiente sesión parlamentaria (1677-1678) se solicitase la restitución de los oficios suprimidos «*i se empleen en ells perpetuament naturals benemèrits*». El rey concedió la súplica excepto para el puesto del capitán de la guardia virreinal, cuya provisión quedaría a libre elección del virrey⁸⁵. Se lograba así la revocación, en breve espacio de tiempo, de las órdenes relativas a la supresión de las sargentías mayores y otras plazas del reino. Es posible que se tratase, en cierto modo, de una maniobra política. El virrey disponía de tales órdenes desde finales de 1676. Sin embargo, al menos para el caso de la sargentía mayor de Sassari, retrasó su ejecución hasta 1678, cuando las sesiones del parlamento ya habían comenzado, para poco después restituirla a su titular a petición de los estamentos⁸⁶.

En cuanto a la capitania de las marinas de Gallura y Terranova, apenas unos días después de la restitución comenzaron a llegar los primeros memoriales que pretendían dicha plaza. Ya el 4 de diciembre de 1678 don Melchior Cisternes encomendaba la plaza a don Juan Antonio Riccio. Fue igualmente diligente a remitir terna de candidatos «veiendo quan preçiso, y neçesario era el prover dicha capitania por la defensa de aquellas costas en donde cada día suelen invadir los moros y enemigos cautivando los naturales y haziendo mucho daño por la falta de defensa»⁸⁷.

Si bien podemos considerar que Riccio partía desde una posición de ventaja, al habersele encomendado la plaza y encabezar la terna propuesta por Cisternes, en la Corte fue ensombrecido por Juan Pes Pintu. La reposición de la capitania suponía para este una gran oportunidad para sacar provecho de sus servicios durante las alteraciones del reino, que sin duda fueron muy bien considerados en el Consejo. Con notable riesgo de su vida protegió y logró sacar del tiroteo que acabó con la vida del marqués de Camarasa a un hijo y paje suyo. Posteriormente, asistió al comisario general de la caballería de los cabos de Cagliari y Gallura y *Alter Nos* del virrey, don Antonio de Pedraza, en la persecución y captura del marqués de Cea. En los años siguientes persiguió y capturó a numerosos facinerosos; en una ocasión condujo una cadena de veinticinco de ellos, condenados a galeras, hasta Cagliari.

Como natural de la Gallura poseía un buen conocimiento del terreno por haber «cursado, y corrido muchas vezes aquellas costas». Durante el virreinato del marqués de los Vélez (1673-1675) pasó muestra de toda la milicia por patente suya y con la caballería impidió astutamente el desembarco de dos carabelas de corsarios berberiscos. En el combate capturó a siete de ellos y cinco herejes, además del renegado

⁸⁵ G. D'Agostino (a cura di), *Il parlamento del viceré Francesco de Benavides conte di Santo Stefano (1677-1678)*, II, *Acta Curiarum Regni Sardiniae*, vol. 21, CRS, Cagliari 2014, p. 686. Copias del mismo en ACA, CA, leg. 1080, exp. 1/20 y 1/24.

⁸⁶ ACA, CA, leg. 1080, exp. 1/17-19 y 1/25; leg. 1211, Melchor Cisternes a Pedro de Aragón, 29-XII-1678; AS Ca, AAR, B2, f. 330r.

⁸⁷ ACA, CA, leg. 1078, exp. 4/12-13 y 4/16; AS Ca, AAR, H44, ff. 95r-95v.

que los guiaba. Por lo tanto, presentaba un perfil muy adecuado «para que a vista deste premio se animen otros a servir»⁸⁸.

Las pocas posibilidades que Riccio consideraba que tenía se evidenciaron con su reacción a los memoriales de Pes Pintu. Ante su gran rivalidad, pues ambos eran vecinos de Tempio, llegó a representar «las causas y razones por las quales a de mandar vuestra Magestad suprimir el yntruso puesto de capitán a guerra del partido y cabo de Galura en dicho reyno». Como no se trataba de una solución viable, se ofreció a servirlo «sin sueldo ni otro emolumento» y contentarse con la dignidad del oficio⁸⁹.

Semejante estrategia no produjo ningún resultado y Juan Pes Pintu fue elegido como el nuevo capitán de Gallura en abril de 1679. Este ejercería dicho puesto hasta su muerte en 1683. Su lugar lo ocuparía Pedro Pablo Garrucho y Diana, natural de Calangianus, durante el resto del siglo XVII⁹⁰.

* * *

Desde el inicio de la conquista aragonesa, se manifestó la necesidad de situar en los territorios de la Gallura a un oficial de confianza dotado de amplios poderes militares. Un oficio que perduró y se adaptó a los cambios introducidos en la organización militar del reino en el último cuarto del siglo XVI. Su continuidad solo se interrumpió brevemente entre los años 1676 y 1678, cuando se suprimió junto a tantos otros oficios del reino principalmente por motivaciones económicas.

Actualizadas sus funciones militares, el capitán de las marinas de Gallura y Terranova ejerció un papel protagonista en la defensa y administración de su distrito. También se insertó plenamente en la realidad y dinámica social de la Gallura. En este sentido, en el siglo XVII encontraremos ejerciendo dicha capitania a miembros de las familias más preeminentes, como los Pes y los Garrucho. La plaza, dotada con salario ordinario, añadió calidad y mérito a sus titulares y familias, llaves para obtener reconocimiento y autoridad no solo en la esfera comunitaria o regional, sino también por parte de las instituciones del poder con ayudas de costa, promociones y títulos.

⁸⁸ ACA, CA, leg. 1078, exp. 4/11, 4/14 y 4/16-17. Sobre la trayectoria de la familia Pes en el siglo XVIII, G. Mele, *Da pastori a signori...*, p. 133 y ss.

⁸⁹ ACA, CA, leg. 1078, exp. 4/15.

⁹⁰ ACA, CA, leg. 1079, exp. 4/14 y 4/18-19; AS Ca, AAR, H46, ff. 99r-99v; G. Catani y C. Ferrante (a cura di), *Il parlamento del viceré Giuseppe de Solís Valderrábano conte di Montellano (1698-1699)*, II, *Acta Curiarum Regni Sardiniae*, vol. 23, CRS, Cagliari 2004, pp. 1212 y 1216.

CAPITANES DE LAS MARINAS DE GALLURA Y TERRANOVA

Jorge Casalabria, titular, 15??-1587
Francisco Casalabria, encomienda, menor de edad, 1588-1589
Gavino Casalabria, sustituto, 1588-1589
Januario Deliperi, titular, 1589-1613
Gavino Deliperi Penecho, titular, 1613-1620
Martín Alfonso, encomienda, 1620-1621
Gavino Pina, sustituto, 1621
Nicolás Gallures, titular, 1621-1628
Pedro Pérez, hace dejación del puesto, 1628
Gavino Esponsatello, encomienda, 1628
Jorge Carta, titular, 1628-1632
Gavino Esponsatello, titular, 1632-163?
Gavino Deliperi Penecho, titular, 163?-1641
Don Gerónimo de Loreto, encomienda, 1641
Don Juan Cabrera, titular, 1641-1647
Julián Pala, titular, 1647-1650
Felipe Salari Carta, titular, 1650-1676
Sebastián Garrucho, sustituto, 1676-1678
Don Juan Antonio Riccio, encomienda, 1678-1679
Juan Pes Pintu, titular, 1679-1683
Pedro Pablo Garrucho y Diana, titular, 1683-

Fuentes: ACA, CA, leg. 1078, exp. 4/8, 4/9, 4/14, 4/19; 1079, exp. 1/2, 1/6, 1/13, 1/16, 1/27, 1/29, 1/33; 1256, don Melchior Cisternes al virrey, 8-I-1679; AS Ca, AAR, H11, ff. 101r-102r, 170v-173v; H15, ff. 87v-89r; H17, ff. 57r-59r; H19, ff. 96r-97v; H24, ff. 46v-47v; H29, ff. 155r-156r; H33, ff. 157v-160v; H44, ff. 95r-95v, 102v-104r; H46, ff. 99r-99v.

Carlos Mora Casado
Universitat de València - Università degli Studi di Cagliari
E-mail: carmoca@alumni.uv.es

SUMMARY

This article analyzes the evolution of an ancient political and military institution in the Kingdom of Sardinia, the Gallura's captain. In the last quarter of 16th century, the military innovations and the increase of external threat introduced changes in the military organization of Sardinia to adapt it to the new Mediterranean situation. In this context, the Gallura's captain redefined its functions and territorial limits. It is also examined the relationship between the captain and other military officers and their own soldiers.

Keywords: *Gallura's captain, Sardinian Militia, Kingdom of Sardinia, XVIth-XVIIth Centuries.*

INTERVENTI

Domenico Lovisato e la Regia Università di Cagliari. Nuove fonti di ricerca*

ELEONORA TODDE

1. Breve profilo biografico

Domenico Lovisato nacque ad Isola d'Istria, attuale comune della Slovenia sud-occidentale, il 12 agosto del 1842 da Giuseppe e Antonia Vascotto¹. Effettuò gli studi al Ginnasio di Capodistria² sotto la guida dei professori Carlo Combi³, Giuseppe Zupelli⁴, Paolo Tedeschi⁵ e Costantino Cumano⁶: «si esalta coi compagni alle ardenti fonti del classicismo e del romanticismo, freme della passione degli irredenti, e si matura a quelle alte idealità oggi assurde dalle spiagge dell'Amarissimo all'acropoli del Campidoglio, nella patria rinnovata ed unita»⁷. Gli anni del liceo fecero maturare in lui un'avversione nei confronti del governo asburgico, reo di non rispettare le rivendicazioni della popolazione istriana. Nel 1862 si iscrisse al corso di Matematica presso l'Università di Padova⁸. I suoi ideali irredentistici e le numerose proteste studentesche che lo videro protagonista attirarono l'attenzione delle forze

* Il presente saggio, basato sullo studio della documentazione inedita dell'Archivio storico dell'Università di Cagliari è stato presentato col titolo *Domenico Lovisato docente della Regia Università di Cagliari* al Convegno di studi conclusivo dell'Anno lovisatiano organizzato dall'Università di Cagliari e da Sardoia d Library a Cagliari il 16 dicembre 2016.

¹ M. Pintor, *Domenico Lovisato. Un illustre patriotta istriano. Grande amico e figlio adottivo della Sardegna*, Tip. Valdès, Cagliari 1958, p. 7, estratto da «Cagliari Economica» della Camera di Commercio, Industria ed Agricoltura di Cagliari, n. 6, giugno 1958.

² S. Moscolin, *Brevi cenni biografici su Domenico Lovisato*, Stab. Tip. Naz. Carlo Priora, Capodistria 1922, p. 10.

³ Laureato in Giurisprudenza nel 1850, esercitò la professione di avvocato per poi dedicarsi all'insegnamento di lettere e storia al ginnasio e al liceo di Capodistria. Cfr. S. Cella, *Combi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 27 (1982), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *ad vocem*. Cfr. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-combi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-combi_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 22/11/2016).

⁴ Padre di Vittorio Italo Zupelli, futuro Ministro della Guerra (11 ottobre 1914-4 aprile 1916; 21 marzo 1918-17 gennaio 1919), Ministro delle armi e delle munizioni (15 maggio 1918-15 settembre 1918) e Ministro per l'assistenza militare e pensioni di guerra (1 gennaio 1919-17 gennaio 1919).

⁵ Conseguì l'Imperiale Regio Diploma di lingua e lettere italiane all'Università di Vienna nel 1853 e per tre anni insegnò al ginnasio di Capodistria. Cfr. T. Bacchia, *Paolo Tedeschi. Notizie bio-bibliografiche, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria»*, a. 55 (1938), pp. 113-170.

⁶ Laureato in Medicina, fu primario chirurgo dell'ospedale civico di Trieste. Cfr. S. Cella, *Cumano, Costantino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 31 (1985), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *ad vocem*. Cfr. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/costantino-cumano_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/costantino-cumano_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 23/11/2016).

⁷ A. Imeroni, *Domenico Lovisato. La vita e le opere*, Tip. Giovanni Ledda, Cagliari 1927, pp. 11-12, estratto da «Mediterranea», n. 11-12.

⁸ G. Patrizi, *Lovisato, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 66 (2006), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *ad vocem*. Cfr. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-lovisato_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-lovisato_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 22/11/2016).

di polizia, che monitorarono a lungo la sua attività e lo arrestarono per ben 8 volte⁹. Nel 1864 fu incarcerato e processato, assieme al coetaneo Alberto Errera¹⁰, per alto tradimento, ma il Tribunale Militare lo assolse per insufficienza di prove¹¹.

Nel 1866, durante la Terza Guerra d'Indipendenza, Lovisato si arruolò volontario con i Cacciatori delle Alpi guidati dal generale Giuseppe Garibaldi, combattendo a Monte Suello, Condino e Bazzeca¹². Concluso il conflitto che portò all'annessione del Veneto all'Italia, Lovisato riprese gli studi, laureandosi il 23 gennaio 1867 in Matematica e Scienze naturali. L'esperienza del combattimento durante l'impresa risorgimentale caratterizzò sia il suo profilo politico che la successiva carriera accademica¹³.

Presso l'Ateneo padovano, a seguito del Decreto Ministeriale del 10 marzo, ricoprì l'incarico di assistente per la cattedra di Calcolo infinitesimale e, con Decreto del 28 dicembre, di assistente per le cattedre di Algebra complementare e Geometria analitica¹⁴. Nel 1869 iniziò l'insegnamento nelle scuole secondarie: prima a Sondrio, poi nel 1874 a Sassari, l'anno successivo ad Agrigento e nel 1876 a Catanzaro¹⁵. Durante queste 'peregrinazioni'¹⁶ in giro per l'Italia si appassionò alla Scienza della terra e alla Geologia¹⁷; in particolare, le ricerche geologiche e paleontologiche compiute in Calabria lo portarono, nel 1879, alla vittoria del concorso per Straordinario di Geologia e Mineralogia presso l'Università di Sassari¹⁸, dove iniziò lo studio geologico della Sardegna e impiantò il gabinetto geominerale dell'Università¹⁹, avviando inoltre la sezione locale del Club Alpino Italiano²⁰. Durante questo periodo compì diversi viaggi di studio tra cui il più famoso in Patagonia e nella Terra del Fuoco dal dicembre 1881 al settembre 1882²¹.

⁹ G. Dudine, *Domenico Lovisato. Patria, Scienza, Famiglia*, Edizioni La Colomba, Isola 2016, p. 21.

¹⁰ Fervente irridentista, fu insegnante di economia e diritto commerciale presso l'istituto tecnico di Venezia. Si veda A. Polsi, *Errera, Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 43 (1993), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *ad vocem*. Cfr. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-errera_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-errera_(Dizionario-Biografico)/)> (consultato il 23/11/2016).

¹¹ A. Imeroni, *Domenico Lovisato cit.*, p. 12.

¹² S. Moscolin, *Brevi cenni biografici cit.*, p. 11.

¹³ G. Nonnoi, *Domenico Lovisato. Una camicia rossa sulle tracce del tempo*, in F. Atzeni e A. Mattone (a cura di), *La Sardegna nel Risorgimento*, Carrocci, Roma 2014, pp. 419-446.

¹⁴ A. Imeroni, *Domenico Lovisato cit.*, p. 13. La collaborazione venne prospettata dal Consiglio Universitario prima della conclusione degli studi del Lovisato, ma il Ministro Ricasoli revocò il permesso subordinandolo al conseguimento della laurea. Cfr. G. Dudine, *Domenico Lovisato cit.*, p. 23.

¹⁵ S. Moscolin, *Brevi cenni biografici cit.*, pp. 11-12.

¹⁶ Così chiamate dall'Imeroni nell'autobiografia del Lovisato. Cfr. A. Imeroni, *Domenico Lovisato cit.*, p. 13.

¹⁷ G. Dudine, *Domenico Lovisato cit.*, pp. 24-36.

¹⁸ S. Moscolin, *Brevi cenni biografici cit.*, p. 12.

¹⁹ S. Bagella, *Domenico Lovisato*, in A. Mattone (a cura di), *Storia dell'Università di Sassari*, Ilisso, Nuoro 2010, v. II, p. 21.

²⁰ D. Lovisato, *Gita inaugurale della Sezione di Sassari del Club Alpino Italiano nel giorno 18 maggio 1879 al Castello di Osilo*, Sassari 1879.

²¹ D. Lovisato, *Una escursione geologica nella Patagonia e nella Terra del Fuoco: discorso tenuto alla Società Geografica italiana il giorno 26 marzo 1883*, Stab. Giuseppe Civelli, Roma 1883. Si veda anche G. Nonnoi, *Domenico Lovisato cit.*, pp. 431-440.

Nel 1884 arrivò all'Università di Cagliari come docente di Geologia e Mineralogia, insegnamento che mantenne per oltre trent'anni, fino al giorno della sua morte il 23 febbraio 1916. Dal carattere impetuoso, si fece subito notare per la puntigliosità e il rigore che applicava nell'insegnamento e nei rapporti con l'Ateneo; pur essendogli riconosciuta stima per il lavoro svolto da tutto il corpo docente.

2. Domenico Lovisato e l'Università di Cagliari

Il 28 giugno 1884 un dispaccio del Ministro della Pubblica Istruzione Michele Coppino²² incaricò il Rettore dell'Università di Cagliari Luigi Zanda di richiedere il parere della Facoltà di Scienze fisiche, matematiche e naturali in merito alla scissione degli insegnamenti di Botanica, Mineralogia e Geologia²³, fino ad allora impartiti da un unico docente, il Prof. Patrizio Gennari²⁴. Visto il parere favorevole della Facoltà di Scienze, il Ministero dispose il trasferimento di Domenico Lovisato, allora Professore straordinario di Mineralogia e Geologia all'Università di Sassari, presso l'Ateneo cagliaritano con il grado di Professore ordinario, invitando la stessa Facoltà all'indicazione delle nove persone che dovevano formare la Commissione esaminatrice dei titoli del candidato²⁵.

A seguito della relazione della Commissione designata, il Ministro nominò il Gennari Professore ordinario di Botanica, con lo stipendio di £ 4200 e l'assegno di £ 500 per la Direzione dell'Orto Botanico, dispensandolo dalla direzione del Gabinetto di Mineralogia, incarico che venne assegnato a Lovisato, nominato contestualmente anche Professore ordinario di Mineralogia e Geologia, con lo stipendio annuo, complessivo per entrambi gli incarichi, di £ 3500²⁶.

Nel febbraio 1885 ebbe luogo il turbolento passaggio di consegne ufficiale del Gabinetto di Mineralogia:

²² Ministro della Pubblica Istruzione dal 20 dicembre 1876 al 24 marzo 1878 durante i primi due Governi Depretis e dal 30 marzo 1884 al 17 febbraio 1888 dal IV al VII Governo Depretis e il primo periodo del Governo Crispi. Si veda G. Talamo, Coppino, Michele, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 28 (1983), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *ad vocem*. Cfr. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/michele-coppino_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/michele-coppino_(Dizionario-Biografico)>) (consultato il 23/11/2016).

²³ Dispaccio ministeriale 28 giugno 1884. Cfr. Archivio Storico dell'Università di Cagliari, Sezione II, Sottosezione II Carteggio 1848-1900, (di seguito ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*), s. 4.3 (1884), Pos. II E, b. 87 n. 248.

²⁴ Docente prima di Storia naturale poi di Botanica, Mineralogia e Geologia presso l'Ateneo cagliaritano; fu anche Rettore dal 1872 al 1875. Cfr. *Annuario della Regia Università Cagliari. Anno Scolastico 1919-1920*, pp. 64, 66; O. Mattiolo, Gennari, Patrizio, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1932, *ad vocem*, accessibile all'url <<http://www.accademiadelle scienze.it/accademia/soci/gennari-patrizio>>; *Notizie biografiche intorno ai professori di questo Regio Ateneo morti nel corso dell'anno scolastico 1896-97*, in *Annuario della Regia Università di Cagliari per l'anno scolastico 1897-98*, pp. 73-83.

²⁵ Lettera del Ministro Coppino al Rettore Zanda del 12 agosto 1884. Cfr. ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.3 (1884), Pos. III A, b. 87 n. 260, c. 69.

²⁶ Ivi, c. 81.

Il giorno 12 febbraio il Signor Prof. Patrizio Gennari consegnava a me, quale nuovo direttore, le chiavi del Gabinetto di Mineralogia, dopo aver firmato una serie di osservazioni comprese tutte in un foglio intitolato "Numeri dell'inventario deficienti o sopra i quali si deve fare qualche osservazione", e che fu pure firmato da me, dal Signor G. Loi Isola, funzionante da Segretario e dal D. Emanuele Zoccheddu, allora assistente alla cattedra di Mineralogia. Egli, il prof. Gennari, riserbavasi allora a rispondere sul merito delle differenze e delle mancanze verificatesi nell'inventario e relative variazioni fino al 30 giugno 1884.

Ora non avendo per anco avuto quelle risposte ed importando a me avere prima di partire pel continente e quindi prima del nuovo anno scolastico regolare verbale di consegna, debitamente firmato ed approvato dal Ministero, pregherei V.S. Ill.ma perché interessasse lo stesso Prof. Gennari a voler definire la consegna per quanto riguarda le attese giustificazioni delle notate mancanze²⁷.

Il verbale di consegna venne compilato e inviato al Ministro il 4 settembre dello stesso anno²⁸. Ma la situazione non si concluse serenamente e si protrasse fino al 1889 perché il Prof. Lovisato accusava di appropriazione indebita Patrizio Gennari, tanto che il Rettore Giuseppe Todde così scrisse al Ministro:

[la situazione] lascia il Gennari sotto il peso di una responsabilità morale che io, al posto suo, non avrei saputo tollerare con tanta pazienza, e sotto una ritenuta mensile della pensione liquidatagli dalla Corte dei Conti quale Direttore del Museo, come se fosse stato già giudicato vero contabile di valori mancanti. Chi conosce il Gennari come patriotto e scienziato, non può supporlo, a priori, capace di una appropriazione indebita, ne' un cosciente o paziente distrattore del materiale scientifico dello Stato; come altresì, chi conosce il Lovisato, ugualmente patriotto e scienziato, lo deve ritenere incapace di una accusa ingiusta e d'una calunnia²⁹.

Il Ministero promise di inviare il Prof. Spezia prima e il Prof. Stüver poi per giudicare le irregolarità della consegna. Il primo non ottemperò all'incarico, mentre il secondo si fece inviare la documentazione a riguardo e stilò una relazione conclusiva che assolse il Gennari dagli addebiti rivoltigli in relazione al verbale per la consegna del Gabinetto di Mineralogia del 1 settembre 1885³⁰.

Il carattere fumantino del Professor Lovisato si fece notare anche con l'amministrazione universitaria: singolare la vertenza con il Bibliotecario della Regia Università in merito al diniego del prestito di alcuni libri³¹ e alla mancata registrazione del dono di un libro, tomo IV della Geologia di Capo Horn, da parte del docente³². Anche in questa occasione, come per la 'vertenza Gennari' il Lovisato scavalcò il Rettore, rivolgendosi direttamente al Ministro della Pubblica Istruzione per dirimere la questione.

Oltre alla Direzione del Gabinetto mineralogico, nel 1893 Lovisato assunse quella dell'Orto Botanico³³ e venne più volte nominato direttore della Scuola di Farmacia³⁴ e Preside della Facoltà di Scienze fisiche, matematiche e naturali³⁵.

²⁷ Così scriveva Lovisato al Rettore Zanda il 24 luglio 1885. Cfr. ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.4 (1885), Pos. XI G, b. 96 n. 366, c. 12.

²⁸ Ivi, cc. 16-19. Cfr. Appendice documentaria n. II.

²⁹ ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.9 (1889), Pos. VI C, b. 114 n. 663, c. 1.

³⁰ Ivi, cc. 3-12.

³¹ ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.4 (1888), Pos. VI D, b. 111 n. 588.

³² Ivi, s. 4.9 (1889), Pos. VI C, b. 114 n. 663, cc. 15-16.

³³ Ivi, s. 4.12 (1893), Pos. XI N, b. 137 n. 988.

³⁴ Incarico per gli anni 1887-1890, 1896-1898, 1899-1902, 1905-1907. Cfr. A. Imeroni, *Domenico Lovisato cit.*, p. 33.

³⁵ Incarico per il triennio 1890-1893. Cfr. A. Imeroni, *Domenico Lovisato cit.*, p. 33.

Già dai primi anni di docenza presso l'Ateneo cagliaritano, Lovisato fu solito compiere diverse «escursioni scientifiche per l'isola di Sardegna», come ci testimonia un rendiconto del secondo semestre del 1887:

- 1° Escursione Da Cagliari a San Gavino, Montevecchio, Ingurtosu, Gennamari e Cagliari (Durata 4 giorni, dal 24 al 27 febbraio 1887) [...]
- 2° Escursione Da Cagliari a Monteponi e ritorno, il 27 Marzo [...]
- 3° Escursione Da Ploaghe, Chiaramonti, Perfugas, Castel Doria, Vidda 'eccia, Badesi, Trinità d'Azultu, Vignola, Monte Rosso, e ritorno per Vidda 'eccia, Bulzi, Sedini, Castelsardo, Sassari e Cagliari (durata 22 giorni, dal 9 al 30 aprile) [...]
- 4° Escursione Da Cagliari a Monteponi e ritorno, l'8 Maggio [...]
- 5° Escursione Da Cagliari a Sassari, Portotorres, Caprera, Maddalena, Santa Teresa di Gallura, Capo Testa, Tempio, Oschili, Chilivani e Cagliari (Durata 15 giorni, dal 4 al 18 giugno)³⁶.

Le ricerche condotte durante questo e altri viaggi saranno il tema della prolusione all'anno accademico 1887-88 dal titolo *Cenni geologici sulla Sardegna*³⁷, tematica che sarà costantemente presente nella produzione scientifica di Lovisato per tutta la sua carriera accademica.

In merito alla didattica, come detto in precedenza, dal 1884 assunse la Cattedra di Mineralogia e Geologia e dall'anno accademico successivo è possibile ricostruire tutti i corsi che tenne presso l'Ateneo di Cagliari:

- ✓ a.s. 1885-86 - *Mineralogia e Geologia*, 68 lezioni con corso monografico “Una pagina di geologia sarda, dai tempi più antichi ai nostri”³⁸;
- ✓ a.s. 1887-88 - *Mineralogia e Geologia*, 70 lezioni con corsi monografici “Sui minerali del giacimento argentifero di Monte Narba” e “Filoni metalliferi con riguardo speciale a quelli che s'incontrano nel Sarrabus. Rocce [...] e minerali che si rinvennero”³⁹;
- ✓ a.s. 1888-89 - *Mineralogia*, 68 lezioni con esercitazioni tenute dal Dott. Marcialis⁴⁰;
- ✓ a.s. 1889-90 - *Mineralogia e Geologia*, 64 lezioni⁴¹;
- ✓ a.s. 1890-91 - *Mineralogia e Geologia*, 63 lezioni⁴²;

³⁶ ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.6 (1887), Pos. XI A, b. 107 n. 525, c. 79.

³⁷ *Annuario della Regia Università di Cagliari. Anno scolastico 1887-88*, pp. 17-56.

³⁸ ASUCa, Sezione II, Sottosezione I Serie omogenee 1848-1900, (Sez. II, *Serie omogenee 1848-1900*), s. 9.3, b. 37, n. 27. Cfr. Scheda archivistica I, n. 1.

³⁹ Ivi, b. 38, n. 41. Cfr. Scheda archivistica I, n. 2.

⁴⁰ Ivi, b. 39, n. 70. Cfr. Scheda archivistica I, n. 3.

⁴¹ Ivi, n. 95. Cfr. Scheda archivistica I, n. 4.

⁴² Ivi, n. 114. Cfr. Scheda archivistica I, n. 5.

- ✓ a.s. 1892 - *Mineralogia*, 55 lezioni con corsi monografici “Ripetizione delle specie minerali trattate nelle lezioni con riguardo speciale a quelle che si trovano in Sardegna”⁴³;
- ✓ a.s. 1892-93 - *Mineralogia e Geologia*, 62 lezioni con corso monografico di due lezioni sulla Sardegna⁴⁴;
- ✓ a.s. 1893-94 - *Mineralogia e Geologia*, 64 lezioni con corso monografico di quattro lezioni sulla Sardegna⁴⁵;
- ✓ a.s. 1894-95 - *Mineralogia e Geologia*, 66 lezioni con corso monografico di cinque lezioni sulla Sardegna⁴⁶;
- ✓ a.s. 1895-96 - *Mineralogia e Geologia*, 67 lezioni con corso monografico di quattro lezioni sulla Sardegna, due sul giacimento argentifero del Sarrabus e una sul giacimento di antimonio di Su Suergiu⁴⁷;
- ✓ a.s. 1896-97 - *Mineralogia e Geologia*, 65 lezioni con corso monografico di quattordici lezioni sulla Sardegna⁴⁸;
- ✓ a.s. 1897-98 - *Mineralogia e Geologia*, 65 lezioni con corso monografico di due lezioni sulla Sardegna⁴⁹;
- ✓ a.s. 1898-99 - *Mineralogia e Geologia*, 56 lezioni con corso monografico di tre lezioni sulla Sardegna⁵⁰;
- ✓ a.s. 1899-900 - *Mineralogia e Geologia*, 67 lezioni con corso monografico di quattro lezioni sulla Sardegna e tredici esercitazioni⁵¹;
- ✓ a.s.1901-02 - *Mineralogia e Geologia*, 81 lezioni⁵²;
- ✓ a.s.1902-03 - *Mineralogia e Geologia*, 69 lezioni⁵³; *Geologia*, 5 lezioni⁵⁴;
- ✓ a.s.1903-04 - *Mineralogia*, 84 lezioni⁵⁵; *Geologia*, 53 lezioni⁵⁶;
- ✓ a.s.1904-05 - *Mineralogia*, 63 lezioni⁵⁷; *Geologia*, 51 lezioni⁵⁸;
- ✓ a.s.1905-06 - *Mineralogia*, 58 lezioni⁵⁹; *Geologia*, 44 lezioni⁶⁰;

⁴³ Ivi, b. 40, n. 130. Cfr. Scheda archivistica I, n. 6.

⁴⁴ Ivi, n. 132. Cfr. Scheda archivistica I, n. 7.

⁴⁵ Ivi, n. 143. Cfr. Scheda archivistica I, n. 8.

⁴⁶ Ivi, n. 150. Cfr. Scheda archivistica I, n. 11.

⁴⁷ Ivi, n. 155. Cfr. Scheda archivistica I, n. 13.

⁴⁸ Ivi, n. 160. Cfr. Scheda archivistica I, n. 14.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, n. 165. Cfr. Scheda archivistica I, n. 18.

⁵¹ Ivi, n. 167. Cfr. Scheda archivistica I, n. 20.

⁵² ASUCa, Sezione II, Sottosezione I Serie omogenee 1901-1950, (Sez. II, *Serie omogenee 1901-1950*), n. provvisorio 1. Cfr. Scheda archivistica II, n. 1.

⁵³ Ivi, n. provvisorio 2. Cfr. Scheda archivistica II, n. 2.

⁵⁴ Ivi, n. provvisorio 4bis. Cfr. Scheda archivistica II, n. 4.

⁵⁵ Ivi, n. provvisorio 3. Cfr. Scheda archivistica II, n. 3.

⁵⁶ Ivi, n. provvisorio 4. Cfr. Scheda archivistica II, n. 5.

⁵⁷ Ivi, n. provvisorio 5. Cfr. Scheda archivistica II, n. 6.

⁵⁸ Ivi, n. provvisorio 6. Cfr. Scheda archivistica II, n. 7.

⁵⁹ Ivi, n. provvisorio 7. Cfr. Scheda archivistica II, n. 8.

⁶⁰ Ivi, n. provvisorio 8. Cfr. Scheda archivistica II, n. 9.

- ✓ a.s.1906-07 - *Mineralogia*, 63 lezioni⁶¹; *Geologia*, 44 lezioni⁶²;
- ✓ a.s.1908-09 - *Mineralogia*, 75 lezioni⁶³; *Geologia*, 51 lezioni⁶⁴;
- ✓ a.s.1909-10 - *Mineralogia*, 70 lezioni⁶⁵; *Geologia*, 63 lezioni⁶⁶.

Dall'anno scolastico 1893-94 Lovisato assunse anche l'insegnamento di Botanica per la Facoltà di Scienze fisiche, matematiche e naturali:

- ✓ a.s. 1893-94 - *Botanica*, 53 lezioni con corso monografico di quattro lezioni sulla Sardegna "Paleontologia vegetale dalla sua origine ai giorni nostri, esaminando i pochi lavori che si hanno sulla Sardegna" e "Antichi che si occuparono della flora sarda e loro opera fino ai giorni nostri"⁶⁷;
- ✓ a.s. 1894-95 - *Botanica*, 67 lezioni con corso monografico di sette lezioni sulla Sardegna "Bibliografia della paleontologia vegetale in generale e della Sardegna in particolare" e "Storia della Botanica in Sardegna"⁶⁸;
- ✓ a.s. 1895-96 - *Botanica*, 68 lezioni con corso monografico di due lezioni sulla Sardegna⁶⁹;
- ✓ a.s. 1896-97 - *Botanica*, 62 lezioni⁷⁰;
- ✓ a.s. 1897-98 - *Botanica*, 62 lezioni con corso monografico di sei lezioni sulla Sardegna⁷¹;
- ✓ a.s. 1898-99 - *Botanica*, 58 lezioni con corso monografico di nove lezioni sulla Sardegna⁷²;
- ✓ a.s. 1899-900 - *Botanica*, 3 lezioni interamente dedicate alla Sardegna⁷³.

⁶¹ Ivi, n. provvisorio 9. Cfr. Scheda archivistica II, n. 10.

⁶² Ivi, n. provvisorio 10. Cfr. Scheda archivistica II, n. 11.

⁶³ Ivi, n. provvisorio 11. Cfr. Scheda archivistica II, n. 12.

⁶⁴ Ivi, n. provvisorio 12. Cfr. Scheda archivistica II, n. 13.

⁶⁵ Ivi, n. provvisorio 13. Cfr. Scheda archivistica II, n. 14.

⁶⁶ Ivi, n. provvisorio 14. Cfr. Scheda archivistica II, n. 15.

⁶⁷ ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee 1848-1900*, s. 9.3, b. 40, n. 145. Cfr. Scheda archivistica I, n. 9.

⁶⁸ Ivi, n. 149. Cfr. Scheda archivistica I, n. 10.

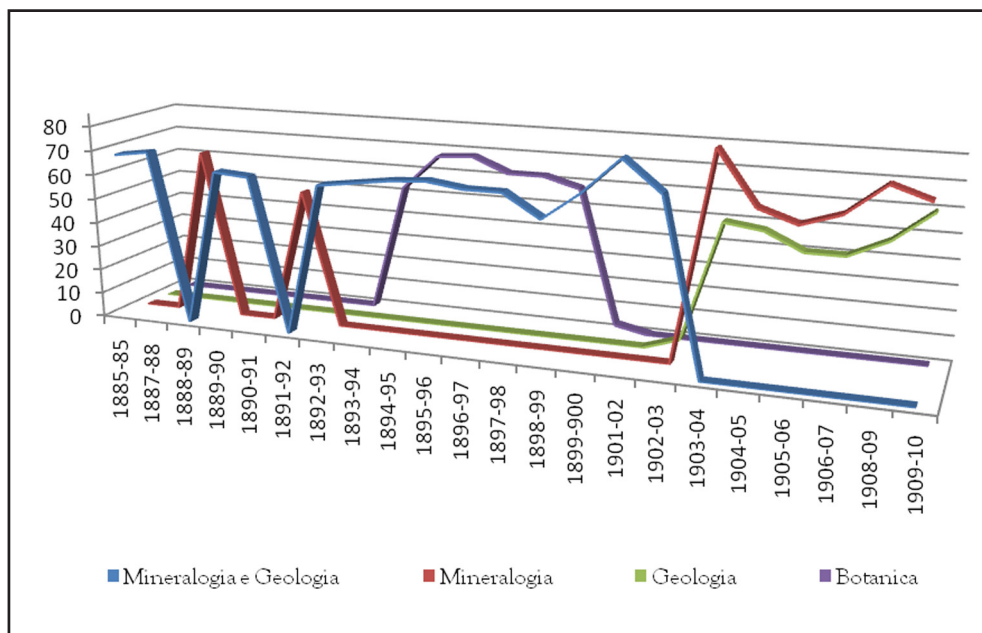
⁶⁹ Ivi, n. 154. Cfr. Scheda archivistica I, n. 12.

⁷⁰ Ivi, n. 161. Cfr. Scheda archivistica I, n. 15.

⁷¹ Ivi, n. 163. Cfr. Scheda archivistica I, n. 16.

⁷² Ivi, n. 164. Cfr. Scheda archivistica I, n. 17.

⁷³ Ivi, n. 166. Cfr. Scheda archivistica I, n. 19.



Scheda archivistica

La scheda archivistica che segue contiene la descrizione dei documenti inerenti la carriera accademica e l'attività didattica del Prof. Domenico Lovisato presso l'Ateneo cagliaritano oggi custoditi nell'Archivio Storico dell'Università di Cagliari.

La documentazione è conservata all'interno della Sezione II, ripartita nelle seguenti sottosezioni e serie:

1. Sottosezione I - Serie omogenee (1848-1900), Serie 9.3 *Registri delle lezioni*: 20 unità archivistiche, riordinate ed inventariate;
2. Sottosezione I - Serie omogenee (1901-1950), Serie *Registri delle lezioni*: 16 unità archivistiche, attualmente in fase di schedatura;
3. Sottosezione II - Parte 1 Carteggio 1848-1900: 10 unità archivistiche, riordinate ed inventariate.

Per ciascuna unità sono stati riportati: il numero di corda progressivo, il titolo originale o desunto (tra parentesi quadre); gli estremi cronologici; la tipologia documentaria, la descrizione estrinseca, lo stato di conservazione e la segnatura archivistica (provvisoria o definitiva).

1. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1885 novembre 23 - 1886 giugno 10

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali e la Scuola di Farmacia (a.s. 1885-86).

Registro cartaceo, cc. 10 di cui 3 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, Registri delle lezioni, b. 37, n. 27

2. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1887 novembre 7 - 1888 maggio 31

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1887-88).

Registro cartaceo, cc. 10 di cui 4bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 38, n. 41

3. Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1888 novembre7 - 1889 gennaio28

Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1888-89).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 1 bianca, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 39, n. 70

4. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1889 novembre 13 - 1890 maggio 24

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1889-90).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 2 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 39, n. 95

5. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1890 dicembre 1 - 1891 giugno 6

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1890-91).

Registro cartaceo, cc. 6, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 39, n. 114

6. Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1892 gennaio 12 - 1892 giugno 15

Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1892).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 3 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 130

7. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1892 dicembre 5 - 1893 giugno 14

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1892-93).

Registro cartaceo, cc. 6, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 132

8. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1893 novembre 13 - 1894 giugno 13

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1893-94).

Registro cartaceo, cc. 10 di cui 4 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 143

9. Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1893 dicembre 6 - 1894 giugno 25

Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1893-94).

Registro cartaceo, cc. 6 di cui 1 bianca, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 145

10. Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1894 novembre 21 - 1899 giugno 19

Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1894-95).

Registro cartaceo, cc. 10 di cui 4 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 149

11. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato
1894 novembre 21 - 1895 giugno 19

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1894-95).

Registro cartaceo, cc. 12 di cui 6 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 150

12. Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1895 novembre 22 - 1896 giugno 20

Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1895-96).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 2 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 154

13. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1895 novembre 25 - 1896 giugno 20

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1895-96).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 2 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 155

14. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1896 novembre 17 - 1898 giugno 14

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1896-97 e 1897-98).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 2 bianche. + cc. 8 di cui 2 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 160

15. Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1896 novembre 18 - 1897 giugno 15

Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1896-97).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 2 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 161

16. Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1897 novembre 29 - 1898 giugno 11

Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1897-98).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 2 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 163

17. Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1898 novembre 28 - 1899 luglio 3

Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1898-99).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 3 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 164

18. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1898 novembre 28 - 1899 luglio 8

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1898-99).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 3 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 165

19. Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1899 novembre 27 - 1899 novembre 29

Registro delle lezioni di Botanica dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1899-1900).

Registro cartaceo, cc. 2 di cui 1 bianca, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 166

20. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1899 novembre 27 - 1900 luglio 10

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1899-1900).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 2 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Serie omogenee (1848-1900)*, Serie 9.3, b. 40, n. 167

II. ASUCA, SEZIONE II, SOTTOSEZIONE I,
SERIE OMOGENEE (1901-1950), SERIE REGISTRI DELLE LEZIONI

1. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato
1901 novembre 25 - 1902 luglio 11

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1901-1902).

Registro cartaceo, cc. 10 di cui 3 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 1

2. Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato
1902 novembre 24 - 1903 luglio 9

Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1902-1903).

Registro cartaceo, cc. 6, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 2

3. Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Sig. Prof. Lovisato
1903 novembre 9 - 1904 luglio 27

Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1903-1904).

Registro cartaceo, cc. 8 di cui 1 bianca, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 3

4. Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato
1903 maggio 11 - 1903 luglio 9

Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1902-1903).

Registro cartaceo, cc. 2 di cui 1 bianca, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 4 bis

5. Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato
1903 dicembre 1 - 1904 maggio 29

Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1903-1904).

Registro cartaceo, cc. 6 di cui 1 bianca, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 4

6. Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1904 dicembre 5 - 1905 luglio 4

Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1904-1905).

Registro cartaceo, cc. 6, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 5

7. Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1904 dicembre 6 - 1905 luglio 3

Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1904-1905).

Registro cartaceo, cc. 6 di cui 1 bianca, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 6

8. Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1905 novembre 27 - 1906 giugno 30

Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1905-1906).

Registro cartaceo, cc. 6 di cui 1 bianca, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 7

9. Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1905 novembre 28 - 1906 giugno 23

Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1905-1906).

Registro cartaceo, cc. 6 di cui 2 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 8

10. Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1906 novembre 19 - 1907 luglio 19

Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1906-1907).

Registro cartaceo, cc. 6, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 9

11. Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1906 novembre 22 - 1907 giugno 8

Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1906-1907).

Registro cartaceo, cc. 4, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 10

12. Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1908 novembre 13 - 1909 luglio 28

Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1908-1909).

Registro cartaceo, cc. 6, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 11

13. Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1908 novembre 14 - 1909 luglio 21

Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1908-1909).

Registro cartaceo, cc. 5 di cui 1 bianca, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 12

14. Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1909 novembre 8 - 1910 giugno 15

Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1909-1910).

Registro cartaceo, cc. 6 + 6 cc. sciolte, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 13

15. Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

1909 novembre 9 - 1910 giugno 14

Registro delle lezioni di Geologia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali (a.s. 1909-1910).

Registro cartaceo, cc. 6, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 14

16. Registro delle lezioni di Mineralogia dettate dal Sig. Prof. Lovisato

s.d.

Registro, non compilato, delle lezioni di Mineralogia dettate dal Prof. Domenico Lovisato per la Scuola di Farmacia (a.s. 1913-1914).

Registro cartaceo, cc. 6 bianche, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura provvisoria: n. 15

III. ASUCA, SEZIONE II, SOTTOSEZIONE II, PARTE 1 CARTEGGIO 1848-1900

1. Divisione della Cattedra di Mineralogia da quella di Botanica

1884 giugno 28 - luglio 13

Il fascicolo contiene il carteggio tra il Ministro della Pubblica Istruzione Coppino, il Rettore e il Preside della Facoltà di Scienze dell'Università degli Studi di Cagliari per la separazione della cattedra di Mineralogia e Geologia da quella di Botanica, fino ad allora ricoperte da un unico docente.

Fascicolo cartaceo, cc. 8, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.3 (1884), Pos. II E, b. 87 n. 248

2. Personale direttivo ed insegnante per il 1884-85

1884 agosto 12 - novembre 25

Il fascicolo contiene il carteggio inerente l'elezione del Rettore, dei Presidi e le pratiche del personale in generale. Contiene la pratica di trasferimento del Prof. Straordinario di Mineralogia e Geologia Domenico Lovisato dall'Università di Sassari all'Università di Cagliari, ma con il grado di Professore ordinario.

Fascicolo cartaceo, cc. 102, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.3 (1884), Pos. III A, b. 87 n. 260

3. Consegnata del Gabinetto di Mineralogia

1885 gennaio 10 - settembre 4

Il fascicolo contiene:

- il verbale di consegna del Gabinetto di Mineralogia dal Prof. cav. Patrizio Gennari al Prof. Domenico Lovisato;
- le lettere di Lovisato al Rettore in merito al lento passaggio di consegne di Gennari e alla necessità di avere uno spazio dove sistemare i minerali privi di indicazione di provenienza per poterli esaminare.

Fascicolo cartaceo, cc. 35, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.4 (1885), Pos. XI G, b. 96 n. 366

4. *Nomina e conferma del Preside di Medicina e del Direttore della Scuola di Farmacia, ed incarico dato al Prof. Lovisato della direzione*

1887 febbraio 26 - ottobre 1

Il fascicolo contiene la pratica inerente la nomina e la scadenza del mandato della direzione della Scuola di Farmacia.

Fascicolo cartaceo, cc. 55, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.6 (1887), Pos. III B, b. 104 n. 467

5. *Assegni straordinari a diversi stabilimenti ed al Prof. D. Lovisato per escursioni*

1887 maggio 21 - luglio 9

Il fascicolo contiene le pratiche di rimborso ai docenti, tra cui quella del Prof. Lovisato per dei viaggi di studio in Sardegna.

Fascicolo cartaceo, cc. 114, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.6 (1887), Pos. XI A, b. 107 n. 525

6. *Vertenza Prof. Lovisato ed il Bibliotecario*

1888 giugno 26 - ottobre 2

Il fascicolo contiene il carteggio tra il Rettore, il Ministro della Pubblica Istruzione e il Prof. Lovisato in merito al mancato prestito di alcuni libri da parte del Bibliotecario.

Fascicolo cartaceo, cc. 16, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.7 (1888), Pos. VI D, b. 111 n. 588

7. *Rinuncia all'Ufficio di Direttore della Scuola di farmacia del Prof. Lovisato - Sua surrogazione*

1889 gennaio 25 - aprile 1

Il fascicolo contiene il carteggio sulla rinuncia del Prof. Lovisato alla carica di Direttore della Scuola di Farmacia e la sua surrogazione con il Prof. Gennari.

Fascicolo cartaceo, cc. 50, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.8 (1889), Pos. III B, b. 115 n. 642

8. *Vertenza del Prof. Lovisato al Bibliotecario e dello stesso col Prof. Gennari*

1889 gennaio 1 - luglio 24

Il fascicolo contiene il carteggio sulla vertenza tra il Prof. Gennari e il Prof. Lovisato

in merito alla consegna del Gabinetto di Mineralogia e il proscioglimento dalle accuse rivolte al Prof. Gennari.

Il fascicolo contiene, inoltre, la vertenza tra il Prof. Lovisato e il Bibliotecario che non ha registrato il dono di un libro, tomo IV della Geologia di Capo Horn, da parte dello stesso Professore.

Fascicolo cartaceo, cc. 16, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.9 (1889), Pos. VI C, b. 114 n. 663

9. Consegna dell'Orto Botanico al Prof. Lovisato

1893 dicembre 14 - 21

Il fascicolo contiene il carteggio sulla consegna della Direzione dell'Orto Botanico al Prof. Lovisato.

Fascicolo cartaceo, cc. 10, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.12 (1893), Pos. XI N, b. 137 n. 988

10. Domanda del Prof. Lovisato per abitare colla famiglia nell'Orto Botanico

1897 maggio 11 - giugno 8

Il fascicolo contiene la domanda del Prof. Lovisato di abitare con la famiglia nelle stanze disponibili della casa del giardiniere dell'Orto Botanico, volendo sorvegliare personalmente sul luogo l'esecuzione di alcuni lavori.

Fascicolo cartaceo, cc. 18, cartulazione recente.

Stato di conservazione: buono.

Segnatura definitiva: ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.16 (1897), Pos. XI L, b. 159 n. 1261

Appendice documentaria

I. Numeri dell'inventario deficienti o sopra i quali si deve fare qualche osservazione
1885 febbraio 12

ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.4 (1885), Pos. XI G, b. 96 n. 366, cc. 6-8.

11. Altra scala £ 8 distrutta.
12. Tavole di legno bianco per la scuola, n° 2, al prezzo di £ 10 l'una, riportano £ 20.
21. Modelli cristallografici in legno: n° 105 - £ 90. Esistono 105 pezzi in legno. Mancano 8 pezzi necessari per la collezione, ma sono suppliti da altri [...]
23. Scatola mineralogica d'assaggi - £ 20. Manca dello scalpello ed ha alcuni pezzi guasti. Si noti inoltre che il n° 28. Pinzetta d'ottone £ 2, 26. Pinzetta colle punte di platino £ 5, il n° 33. Elettroscopio £ 5 ed il n° 34. Ago calamitato £ 5, notati come numeri a parte, appartengono alla scatola n° 23.
32. Cannello con vescica di gomma elastica £ 12. Guasto nella vescica.
41. Minerali esteri - 1887 - £ 2200. Mancherebbero fra quei pezzi 16 esemplari che il prof. dice d'avere immagazzinato.
42. Minerali dell'isola di Sardegna, n° 2000 - £ 2500. Vi sarebbero negli scaffali destinati a questa collezione 1373 pezzi fra minerali e rocce, trovandosi in questo numero in quantità i calcari di Bonaria ed almeno un centinaio di campioni di quarzi, di agate, di calcedoni, con della speranza presso Alghero. Ma siccome in questo numero son compresi 55 pezzi della «Collezione di minerali di piombo, di zinco e di ferro (n° 125 del prospetto (1887) dal 1° gennaio 1876 al 31 dicembre 1880; ancora n° 50 «Minerali [...]» (n° 132 del Prospetto dal 1° luglio al 31 dic. 1882; ancora n° 8 grandi esemplari di minerali dell'isola (n° 140 degli ultimi prospetti delle variazioni); ancora n° 46 minerali giacimento argentifero di M. Narba (n° 141 del Prospetto dal 1° Luglio 1883 al Dicembre 1883); ancora n° 6 campioni di Leadhillite dei quali esistono solo tre esemplari) (n° 141 dello stesso prospetto), ed 4 campioni d'antimonio di Villasalto (n° 143 dello stesso ultimo prospetto), cioè complessivamente $55+50+8+46+6+4=169$, così restano $1373-169=1204$. Si noti che nella collezione del giacimento argentifero di Monte Narba manca un esemplare. Che questo effettivamente sia il n° dei campioni e non 2000 come dall'inventario lo vediamo altresì da un foglio a parte colla data del 16 aprile 1868, firmato dallo stesso prof. Gennari, intitolato «Materiale scientifico e non scientifico del Museo di Mineralogia» dove dicesi al n° 2 Minerali dell'Isola numero 1200 del valore di £ 1800. Conviene ancora aggiungere che moltissimi campioni non corrispondono alle etichette, essendo p.e. [...] cerussiti al posto di anglesiti e leadhilliti. Il Prof. Gennari dice che nel materiale litologico messo in ripostiglio devono esistere i pezzi mancanti.

43. Collezione speciale per lo studio della cristallografia n° 300 - £ 1000. Questa collezione dal titolo sbagliato, distribuita in 4 bacheche, non ha che la prima dei campioni per lo studio della cristallografia.

46. Pietre preziose - Dono del Signor Mendel - n° 112 - £ 1000. Mancano il n° 25 (spinello), 43 (turchese ossosa di Spagna), 44 (turchese ossosa di Russia), 109 (turchese occidentale ossoso 1° colore) nonchè due dei numeri della serie 103, 104, 105, 106. Si deve può osservare che i dischetti di porcellana coi n° 43, 44 e 109 aveano ciascuno un frammento di turchese, ma questi non poteano appartenere a quei numeri, ma eran parti del n° 42 col quale faceano un pezzo solo. Riguardo poi ai 2 numeri mancanti della serie fu il 103 ed il 106 che non sono notati nell'elenco, osserva il prof. Gennari che per quei numeri hanno sempre esistito solo una conchiglia con perla ed il malleus vulgaris. Molti numeri sono dubbi nella determinazione. Manca anche il n° 92 pietra focaia del Reno.

48. Minerali duplicati per cambio tenuti in apposita custodia - n° 800 - £ 600. Avendo scrupolosamente esaminato tutti i ripostigli del Gabinetto ed avendo contato in questo numero alcuni pezzi spettanti più ad una collezione litologica che mineralogica non si potè arrivare che al n° di 294 come si può vedere da foglio a parte del D. Zoccheddu. Se può si tiene conto di una quantità di campioni di rocce ed anche di minerali, può senza alcuna indicazione e che per la maggior parte sono collocati in ripostiglio, dove vengano messi anche quelli che senza alcuna indicazione si trovano attualmente nel Gabinetto, si arriva al n° di 800 e lo si oltrepassa ancora.

50. Raccolta geologica dell'isola di Sardegna del Gen.le Lamarmora - Dono - n° 461 - £ 2000. Di questa collezione oltrechè mancare 49 campioni di cui esistono le etichette (A2, B25, B37, B39, B51, B54, B61, B64, B68, D*5, D**9, D**11, D**13, E1, E8, E12, F6, G22, G23, G34, H*1, I9, I43, I51bis; K7, K8, K14, K15, L5, a*4, a**1, a**3, a**11, a***6, b7, b20, b22, b29, b48, b60, b*1, c20bis, d2, d9, d12, d20, d28, d33), inoltre 6 etichette per le quali esistono gli esemplari (A12, B26, E7, E18bis, E20bis, G9) e tre campioni colle rispettive etichette (E3, I38, K1bis), che sono notati in foglio separato, dal prof. Gennari intitolato «Rassegna della collezione Lamarmora - Osservazioni», mancherebbero [...] degli altri, giacchè sarebbero con etichetta e senza esemplare i numeri B32, K11bis ed a*18, ed esisterebbero invece i campioni senza etichetta dei seguenti numeri D**10 ed I28bis. Dal campione invece B60 esiste anche l'etichetta, data come mancante nella nota del prof. Gennari. Dei numeri B37, B39, B51, B54, B61, B64, D**9, D**11, F6, G22, G23, H*1, I9, I43, I68bis, b20, b22, b29, b48, b60, b*1, d2, d9, d12, d28 esiste anche bigliettino con numero da appiccicare al campione, attaccato ad un pezzetto di carta bianca colla scritta manca, non sempre della stessa mano: anche dei n. D32, E8, E12 esiste lo stesso numero ma non c'è la parola manca, mentre del n° E3 esiste quel numero colla scritta manca, ma come superiormente è stato osservato non esistono nè campione, nè etichetta. Complessivamente però deve osservarsi che nella collezione vi sono 541 campioni invece di 461 notati nell'inventario.

51. Fossili delle varie formazioni dell'isola - n° 394 - £300. Secondo un vecchio elenco del Marini, nel quale le determinazioni sono [...] e che arriva fino al n° 320, trovassi mancare alcuni esemplari numerati del siluriano, ma sono bene compensati da altri senza numero: mancano poi i n° 27 (una lima), 56, 60, 81, 84, 89, 93, 94, 95, 96, 100, 104, 131, 137, 144, 158, 187, 194, 235, 237, 238, 243, 247, 254, 256, 257, 262, 265, 269, 273, 278, 290 e 320. Fan seguito a quel numero di 320 alcuni campioni del carbonifero di Seui, altri del giurese e del cretaceo e dell'eocene di varie località e molti saggi del calcare di Bonaria, senza però alcuna determinazione.

52. Fossili di recente raccolta - 600 - £ 700. In questa categoria son compresi oltrechè la collezione dei fossili di Fangario, ammontante a 155 esemplari, ancora quella del quaternario dei dintorni di Cagliari, 31 divisioni con etichetta di località e determinazione e con una settattanteuna senza alcuna indicazione di località o determinazione nonchè una quantità di fossili di Bonaria, di clipeastri e di spatanghi, di pettini certamente dell'isola, ma mancanti di qualsiasi indicazione.

53. Fossili forestieri - n° 450 - £ 400. 1° del Monte Pellegrino di Palermo esistono 107, mancano 18. 2. Di Salia presso Albenga esistono quattro scatoline 3. Di Castelarquata dieci scatoline 4. Campioni 14 del Carbonifero dal n° 353 al 367, mancando il 366; più 16 senza numero e probabilmente dello stesso giacimento 30. Mancherebbero quindi 299 che non possono essere suppliti dai fossili esistenti in scatole speciali senza alcuna etichetta, molti dei quali provengono certamente dalla collina di Torino, perchè anche in numero minore. Se aggiungiamo le ammoniti in numero di 6, allora mancherebbero 293 campioni.

54. Breccia di Bonaria - n° 90 pezzi - £ 90. - Esistono 48 pezzi fra grandi e piccoli senza alcuna determinazione nè indicazione: e siccome non esistono altri pezzi di questa breccia ossifera, così in quelli son compresi anche i 40 (£ 30) pezzi del n° 55 che perciò manca intieramente.

56. Breccia di Montanixeddu - n° 50 - £ 40. Esistono 31 scatoline con frammenti senza alcuna determinazione, più tre scatoline con etichette del Prof. Gennari e 6 del D. Forsyth Major, più ancora 14 pezzi grossi senza alcuna determinazione. Complessivamente quindi calcolando anche ciascun frammento delle scatole per un pezzo, avremo 54 pezzi, cioè 4 di più dei notati.

58. Rocce di diverse provenienze - n° 300 - £ 250. Questa collezione si riduce alle rocce di Savoia in 91 campioni secondo un vecchio catalogo e ad una quarantina di pezzi di graniti e schisti, alcuni dell'isola, altri esteri, tutti forniti di cartellini. Lo scaffale che rappresenta la collezione della Savoia figura con 101 esemplari, ma da 9 a 10 sono di ardesia senza alcuna indicazione e quindi vanno sottratti da quel numero: i rimanenti pezzi sono tutti spostati così che il campione non corrisponde al cartellino e qualche esemplare mancante fu sostituito con roba d'altra località. In complesso questa collezione si riduce a 131 esemplari, giacchè non si possono computare 154 pezzi che stanno negli scaffali adiacenti assieme ad un centinaio di pezzi informi di scorie, lave, etc. purchè quelli nè questi portano alcuna etichetta, nè esiste un catalogo che possa dare alcuna indicazione: non potrebbero neppure esse-

re comprese in questo numero le due centinaia circa di rocce collocate in ripostiglio, perchè pure mancanti di qualsiasi determinazione, non avendo mai neppure quella di ritrovamento.

62. Delafosse. Cours de Mineralogie. Vol. 3. cui è aggiunto un Atlante incompleto, mancando dieci tavole, giacchè esistono 1 prime dieci e poi si va al n° 21 dal quale si procede regolarmente fino al 40.

Prospetto delle variazioni in aumento o diminuzione degli oggetti esistenti al 31 dicembre 1870 nel Museo di Mineralogia della R. Università di Cagliari, avvenuti dal 1 gennaio 1871 al 31 Dicembre 1871.

n° 95. Di due pezzi di granito di 0,25 di lato, manca un pezzo (£ 15).

n° 97. Dei 5 pezzi di Bonaria di 0,24 per 0,28 di lato, mancano due (£ 12 - £ 30).

Prosp. dal 1 Luglio 1872 al 31 Dicembre 1872

n° 100. Banco per lavorare le pietre (£ 38). Manca; sta nell'orto botanico.

n° 101. Fossili diversi - n° 30 - £ 30. Quali sono? Sono sardi od esteri? Non compresi nel n° 51, nel n° 52 o nel n° 53? Il prof. risponde che sono sardi, e sono compresi nelle bacheche.

Prosp. dal 1 Luglio al 31 Dicembre 1874

n° 109. Sardegna medica - 3 Volumi - £ 10. Mancano.

n° 124. Sardegna medica - Altri due volumi - £ 20. (Prospetto dal 1° Gen. 1876 al 31 Dic. 1880 - anno 1876) - Mancano.

n° 110. Parlatore. Flora italiana. Un volume - £ 20. Manca.

Prospetto dal 1 Luglio 1875 al 31 Dicembre 1875

n° 111. Barometro - £ 140. Manca.

n° 112. Ventarnola anemometrica - £ 35. Manca.

n° 113. Termometri - tre a £ 25 l'uno importano £ 75. Mancano.

n° 116. Candelieri d'ottone - n° 2 - £ 3,25. Mancano. Il Prof. Gennari li restituirà.

Prosp. dal 1 Luglio 1876 al 31 Dicembre 1880

n° 118 (1876) Termometri a mercurio - n° 2 - a £ 3 l'uno £ 6. Mancano.

n° 121 (1876) Ortose e quarzo di Stresa - n° 5 pezzi - a £ 1,50 l'uno £ 7,50. Mancano tre pezzi.

n° 123 (1876) Scaffale - n° 2 - a £ 7,50 l'uno £15. Il Prof. Gennari dice che sono i due scaffali a triangolo all'entrata nel Gabinetto.

n° 125 (1877) Collezione di minerali di piombo, zinco e ferro - n° 55 - £ 40,15. Vanno tolti dalla collezione generale, come vedesi al n° 42.

n° 127 (1880) Microscopio Zeiss (VII, 3 oculari, oculare micrometrico, obbiettivi A, C, DD) - £ 300. Manca.

Prospetto dal 1 Luglio al 31 Dicembre 1882

n° 132. Minerali diversi - n°50 £ 50. Vanno tolti dalla collezione generale, come vedasi al n° 42.

Prospetto dal 1 Luglio 1883 al 31 Dicembre 1883

n° 138. Bussola di geologo. £ 20. Rovinata.

n° 140. Grandi esemplari dei minerali dell'isola - n° 8 - £ 44. Vanno tolti dalla collezione generale, come vedasi al n° 42.

n° 141. Minerali d'argento di Monte Narba - n° 46 - £ 72. Vanno tolti dalla collezione generale, come vedasi al n° 42. Manca un campione.

n° 142. Leadhilliti di Malacalza - Dono - n° 6 - £ 24. Esistono solo tre ed anche queste sono comprese nella collezione generale, come vedasi al n° 42.

n° 143. Minerali d'antimonio di Villasalto - n° 4 - £ 12. Vanno tolti dalla collezione generale, come vedasi al n° 42.

Le presenti annotazioni sono state lette ed ammesse dal Sig. Prof. cav. Gennari, presenti il Prof. Domenico Lovisato, il Dott. Zoccheddu ed il sottoscritto Segretario, riservandosi il detto Prof. Gennari di rispondere sul merito delle differenze e delle mancanze verificatesi nell'inventario e relative variazioni fino al 30 giugno 1884, quando la salute glielo permetterà aggiungendo che [...] dei grandi errori nell'inventario, come difatti risulta dalle stesse notazioni. Si passa quindi alla consegna del Gabinetto al Prof. Domenico Lovisato, Direttore dello stesso Gabinetto che lo accetta in base alle annunciate osservazioni.

Cagliari, 12 Febbraio 1885

II. *Verbale di consegna del Gabinetto di Mineralogia dal Prof. cav. Patrizio Gennari al Prof. Domenico Lovisato*
1885 settembre 1

ASUCa, Sez. II, *Carteggio 1848-1900*, s. 4.4 (1885), Pos. XI G, b. 96 n. 366, cc. 16-19.

Processo verbale della consegna dei beni mobili dello Stato ed appartenenti al Gabinetto di Mineralogia e Geologia di questa R. Università, fatta dal Sig. Cav. Prof. Patrizio Gennari al Sig. Prof. Domenico Lovisato, attuale Direttore del suddetto Gabinetto

L'anno milleottocentoottantacinque addì primo settembre si è proceduto alla verifica della situazione della contabilità relativa ai beni mobili di proprietà dello Stato, affidati al Prof. Cav. Patrizio Gennari ed alla consegna dei beni stessi al Prof. Domenico Lovisato, destinato a succedergli nella qualità di Direttore dello stesso Gabinetto.

In conseguenza degli art. 27 e 209 del Regolamento sulla contabilità generale dello Stato, approvato con R. Decreto 4 settembre 1870 n. 5852, il sottoscritto Rettore Prof. Comm. Luigi Zanda si è recato nel Gabinetto di Mineralogia di questa Università, ove sono trovati i suddetti Signori Professori Cav. Patrizio Gennari, Direttore che cessa e Domenico Lovisato che subentra in contraddittorio dei medesimi si è proceduto al riconoscimento e numerazione dei beni mobili descritti nel qui appresso prospetto:

Numero d'ordine	Descrizione dei mobili secondo la Categoria	Quantità	Condizione	Valore	Osservazioni
1.	Biancheria, mobili, ecc.	”	Usate	3608,95	in meno 28
2.	Macchine, strumenti scientifici, ecc.	”	”	765	”” 81
3.	Collezioni di Storia Naturale Quadri, statue, incisioni, ecc.	” ”	” ”	11997,98 46	”” 15478,72
4.	Libri, manoscritti, ecc.	”	”	642	”” 50
	Totale £	”	”	17059,93	1707,72

Accertata come sopra la consistenza del materiale mobile e scientifico del Gabinetto mineralogico e geologico di questa Università, consta:

1. Che alla categoria 1-1 mancano gli oggetti corrispondenti ai seguenti numeri d'inventario:
 11. Altra scala £ 8 complessivo
 12. Tavole di legno bianco per la scuola n. 2 £ 20 pel valore di £ 28
2. Che alla categoria 1-2 mancano gli oggetti corrispondenti ai seguenti numeri d'inventario:
 113. Termometri tre a £25 l'uno £ 75 complessivo
 118. Termometri due a mercurio a 3£ l'uno £ 6 pel valore di £ 81
3. Che alla categoria 2-1 mancano gli oggetti corrispondenti ai seguenti numeri d'inventario:
 42. Minerali dell'isola n° 2000 £2500 per 789 campioni mancanti £ 986,25 pel valore complessivo di £ 1030,89
 46. Pietre preziose. Dono n° 112 £1000 per 5 pezzi mancanti corrispondenti ai numeri 25, 43, 44, 92 e 109 £ 44,64
 48. Minerali duplicati per cambio tenuti in apposita custodia n° 800 £600 per 506 pezzi mancanti £ 379,50
 54. Breccia di Bonaria n° 90 pezzi £90, per 42 pezzi mancanti ” 42 pel valore di £ 1548,72
 55. Altra breccia n° 40 £30, mancando totalmente ” 30
 58. Rocce di diverse provenienze n° 300 £250 per n° 76 pezzi mancanti ” 63,33
 121. [...] e quarzo Stresa n° 5 pezzi a £1,50 per due pezzi mancanti ” 3
4. Che alla Categoria 2-4 mancano i numeri 109 e 124. Sardegna medica £50 che sono passate all'orto botanico.

Circa tale mancanza il consegnante prof. Cav. Patrizio Gennari osserva e dichiara innanzi tutto che le indicazioni dell'inventario furono errate sia per riguardo alla intitolazione di alcune categorie, sia ancora pel computo degli oggetti e sul valore loro attribuito. Dichiara ancora che al tempo della compilazione di esso inventario tutti gli oggetti si trovavano riuniti nell'unico locale del Gabinetto e vi rimasero fino a che anni fa, epoca nella quale per grande parte passarono in altro locale al piano terreno, dove furono anche trasportati pezzi senza alcuna determinazione od indicazione di provenienza che si trovavano ancora alcuni mesi fa nel Gabinetto.

Per riguardo alla scala n. 11 il Prof. Gennari la dichiara fuori d'uso perché guasta. Per riguardo alle 2 tavole di legno bianco al n° 12 lo stesso professore Gennari osserva che si trovano all'orto botanico conforme al prospetto di variazione del 1° semestre 1884.

Alla categoria 1-2 il prof. Gennari osserva che i termometri sono all'orto botanico fuori d'uso, perché rotti.

Passando alla categoria 2-1 al n° 42 il prof. Gennari osserva che nella dicitura anziché: Minerali dell'isola dovea dirsi: Minerali e rocce della Sardegna, esistendo appunto un numero di rocce e di tronchi silicizzati di giacimenti sardi che nell'inventario non sono stati messi in categoria speciale, e corrispondenti alle mancanze osservate.

Al n° 46 il prof. Gennari ritiene smarrito il n° 25 (spinello) e rispetto alle turchese ad onta che il prof. Lovisato abbia trovato che i numeri 43, 44 e 109 formino un pezzo solo col n° 42, dice che ciò può essere stato fino dall'epoca della spedizione: riguardo al n° 92 pensa che siasi confusa colle altre [...] esistenti nel Gabinetto.

Al n° 48 il prof. Gennari osserva primiosamente che una grande parte dei minerali di questa collezione vennero effettivamente spediti ai diversi Musei col titolo suddetto: di queste spedizioni esiste tra le carte del Museo un elenco di 148 pezzi spediti dal 1877 in giù. Osserva inoltre che spedizioni in numero maggiore si erano fatte, precedentemente a quella data, a Scacchi, a Sismonda, al Defilippi, alla Scuola politecnica di Vienna ed a vari collezionisti, ma di queste non si conservano fogli che le indichino. Aggiunge ancora che egli pensa che il numero dei pezzi di cambio sia inesatto.

Pel n° 54 Breccia di Bonaria il prof. Gennari da la breccia esistente in due quadri, dono del Generale Lamarmora e pel n° 55 lo stesso prof. Gennari da la breccia esistente nella vetrina e consistente in 48 pezzi fra grandi e piccoli.

Il prof. Lovisato consegnatario dicendoo di non spettare a lui il contrapporre alle osservazioni del prof. Gennari, perché egli nulla sa dei precedenti dallo stesso prof. Gennari accennati, si limita a dichiarare che da foglio volante trovato fra le carte del Gabinetto, portante la firma dello stesso prof. Gennari colla data di Cagliari 16 aprile 1868 risulta come i minerali dell'isola corrispondenti al n° 42 d'inventario fossero solo 1200; che non può accettare al n° 54 i due quadri del Lamarmora in sostituzione ai 90 pezzi di breccia di quel numero, non comparendo nell'inventario i 6 numeri di quei due quadri, rappresentanti per cinque le divisioni delle ossa e pel

6° cinque pezzi fra calcare di Bonaria e breccia ossifera della stessa località, ma che apprezzandone l'alto valore del dono di quei due quadri sarà questione di portarli nei nuovi prospetti di variazione. È vero però che in foglio staccato è scritto: Breccia ossifera di Bonaria contenuta in due vetrine n° 90 pezzi £90.

Constatata che alla categoria 1-1 per dichiarazione stessa del prof. Gennari i due scaffali del n° 123 sono quelli a triangolo posti alla destra ed alla sinistra all'entrata in Gabinetto; che alla categoria 1-2 il n° 23 Scatola mineralogica [d'assaggi] va interpretato come mancante dei n° 26, 28, 33 e 34 come si può dedurre dal valore attribuito alla scatola stessa: il prof. Gennari aggiunge ancora che il n° 32 è guasto; che alla categoria 2-1 il n° 50 Raccolta Geologica dell'isola di Sardegna. Dono del Generale Lamarmora manca di 52 esemplari, di un [...] le etichette, di altri 3 esemplari colle rispettive etichette, nonché di 8 etichette delle quali esistono gli esemplari, ed il prof. Gennari osserva che mancarono sempre parecchi numeri senza [...] che fossero quelli che si trovano ora mancanti, aggiungendo per la conseguenza dell'inventario e del valore della collezione che i pezzi sono 541 invece che 461 come è notato nell'inventario.

Nella stessa categoria il prof. Lovisato tiene a constatare di accordo col prof. Gennari come il n° 57 Impronte di pesci e di altri animali n° 85 £100 comprende bensì 47 esemplari con pesci, uno di stelleride e due con ammoniti, ma gli altri sono pezzi con semplici dendriti; come il n° 95 Due pezzi di granito di 0,25 di lato £30 comprende un pezzo delle dimensioni volute ma l'altro fu ridotto a cubo di 0,10 di lato dal prof. Gennari per l'esposizione di Milano; come il n. 97 Pietra forte di Bonaria, 5 cubi di m. 0,24 per 0,28 £75 comprende quattro pezzi delle dimensioni volute, il 50 fu ridotto a cubo di 0,10 di lato per l'esposizione di Milano dallo stesso prof. Gennari.

Constata ancora come alla categoria 2-4 si deve osservare che il n° 62 Delafosse, Cours de Mineralogie, Vol. 3, ha l'atlante incompleto, perché mancante di 10 tavole dal n° 10 al n° 21, che il prof. Gennari afferma dicendo aver ricevuta l'opera con quella mancanza, dalla quale se ne accorse ultimamente dandola al legatore.

D'altronde il prof. Lovisato finisce con dichiarare che il [...] che intende assumere nella prefatta sua qualità di consegnatario si è di £ 17059,93 (Diciassettemilacinquantanove e cent. novantatré) e che per quant'altro il prof. Gennari vorrebbe aggiungere per suo scarico e che non figura descritto nell'inventario, egli non intende farne l'accettazione, perché non si crede a ciò autorizzato.

Il Prof. Gennari finisce col dichiarare che il materiale esistente nel locale a piano terreno già citato non ha certamente un valore capace ad integrare la cifra di £986,25 ma essendovi nella collezione oggetti che valgono molto in confronto di quelli che hanno un valore minimo, si comprende perché in quella categoria n° 42 per 2000 minerali sardi si è dato valore di £ 2500 e dichiara altresì che se si tiene conto del prezzo effettivo degli oggetti esistenti nel gabinetto particolarmente n° 42 non solo non vi sarà la deficienza osservata nel valore ma si avrà un valore maggiore: aggiunge ancora la stessa osservazione per i 76 pezzi mancanti al n° 58.

Con le premesse osservazioni e dichiarazioni si è eseguita la consegna definitiva del Gabinetto predetto, per cui resta constatato un carico di £ 17059,93 per il consegnatario Prof. Domenico Lovisato ed una differenza in meno di £ 1707,72 del che si è steso il presente processo verbale, firmato da tutti gli interventuti nel giorno, mese ed anno di cui sopra, in triplice esemplare da consegnarsi dopo eseguite le formalità presenti dall'art. 7 della Circolare del Ministero delle Finanze (Ragioneria Generale) del 20 Agosto 1873, n° 48, uno al Direttore consegnatario che cessa, il secondo a quello che subentra ed il terzo all'Amministrazione centrale relativa.

Il Rettore Accademico
L. Zanda

Il Consegnatario cessante
Patrizio Gennari

Il consegnatario ricevente
Prof. Domenico Lovisato

Eleonora Todde
Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Università degli Studi di Cagliari
Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari
E-mail: toddeeleonora@yahoo.it

Antonio Gramsci: gli scritti del 1917*

CLAUDIO NATOLI

Il volume di cui in questa sede si discute è il secondo in ordine cronologico dell'Edizione nazionale degli scritti e raccoglie gli articoli di Gramsci usciti nel 1917 sul «Grido del popolo», sull'«Avanti!» e in altre pubblicazioni¹. Per molti aspetti siamo qui in presenza di un 'salto di qualità' in un *work in progress* che ha preso le mosse dalle prime pubblicazioni degli anni '50 con la prima edizione einaudiana degli *Scritti giovanili*², e che poi è proseguito con sostanziali arricchimenti successivi sino ai volumi curati da Sergio Caprioglio e usciti sempre presso Einaudi tra il 1980 e il 1982³. Questo volume non cade quindi nel vuoto ed anzi ha alle spalle una pluridecennale elaborazione, dalle prime attribuzioni a cui procedettero sotto la supervisione di Togliatti alcuni degli stessi protagonisti e testimoni di quel tempo, agli storici del PCI e ai biografi di Gramsci negli anni '60 e '70, da Paolo Spriano⁴ a Leonardo Paggi⁵, a Renzo Martinelli⁶ e allo stesso Caprioglio⁷ e che avevano portato alla pubblicazione di ben 135 nuovi testi attribuiti alla penna di Gramsci. E del resto il curatore non è certo avaro di riconoscimenti riguardo al contributo offerto da coloro che lo hanno preceduto, a cominciare dalla prima edizione degli scritti *Sotto la Mole*⁸, a cui attribuisce il merito di aver fornito una imprescindibile base di partenza e un «fondamento per ogni ulteriore ricerca»⁹.

In che senso è tuttavia appropriato parlare di questo volume come un vero e proprio 'salto di qualità'? Non è difficile, da questo punto di vista, individuare almeno due ambiti.

Il primo è quello attinente i criteri di attribuzione. Siamo qui in presenza di un grande lavoro non solo di rivisitazione ma anche e soprattutto di ricerca, che intreccia l'analisi filologica dei testi, le ricorrenze linguistiche, argomentative e concettuali, le stesse tecniche quantitative (pur nel quadro di un affermato primato dell'inter-

* Questo testo riprende e sviluppa i contenuti di una relazione svolta al seminario "Gramsci. Gli scritti del 1917", organizzato dal Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Cagliari e dalla Fondazione Istituto Gramsci (Cagliari, 9 maggio 2016).

¹ A. Gramsci, *Scritti (1910-1926)*. 2. 1917, a cura di Leonardo Rapone con la collaborazione di Maria Luisa Righi e il contributo di Benedetta Garzarelli, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2016.

² A. Gramsci, *Scritti giovanili 1914-1918*, Einaudi, Torino 1958.

³ A. Gramsci, *Cronache torinesi 1913-1917*, a cura di Sergio Caprioglio, Einaudi, Torino 1980, e A. Gramsci, *La Città futura 1917-1918*, a cura di Sergio Caprioglio, Einaudi, Torino 1982.

⁴ P. Spriano, *Torino operaia nella grande guerra (1914-1918)*, Einaudi, Torino 1960.

⁵ L. Paggi, *Antonio Gramsci e il moderno principe. I. Nella crisi del socialismo italiano*, Editori Riuniti, Roma 1970.

⁶ A. Gramsci, *Per la verità. Scritti 1913-1926*, a cura di Renzo Martinelli, Editori Riuniti, Roma 1974.

⁷ A. Gramsci, *Scritti 1915-1921*, a cura di Sergio Caprioglio, Moizzi Editore, Milano 1976.

⁸ A. Gramsci, *Sotto la Mole 1916-1920*, Einaudi, Torino 1960.

⁹ Cfr. la *Nota al testo* di L. Rapone in A. Gramsci, *Scritti (1910-1926)*. 2. 1917 cit., p. XXVII.

pretazione del testo¹⁰) con le testimonianze dei protagonisti e con i ricordi, le lettere, gli scritti successivi dello stesso Gramsci, la stampa socialista e quella liberale, cattolica, nazionalista coeva, le nuove acquisizioni della ricerca storica¹¹. Ciò che ne risulta è una «metodologia a raggiera, che si diparte da un cerchio interno e, via via estendendosi raggiunge cerchi concentrici più esterni», in un progressivo allargamento dello 'spazio gramsciano' che si esaurisce «allorché nessun nuovo testo è in grado di fornire suggerimenti o indizi che legittimino altre attribuzioni»¹². Di qui l'impossibilità di separare la ricerca relativa al 1917 non solo dagli anni che immediatamente la precedono e la seguono, che attengono alla prima formazione del pensiero teorico-politico di Gramsci, ma anche dal periodo dell'«Ordine Nuovo» settimanale e quotidiano e dalla stampa dei primi anni del PCdI, sino a dedicare un'attenzione del tutto particolare al riemergere nei *Quaderni del carcere* di episodi, di riflessioni, di concetti che risalgono alla formazione e all'elaborazione politica e intellettuale di Gramsci negli anni della guerra¹³. Rispetto alle ultime edizioni di Caprioglio ciò ha portato a non riprodurre 22 testi del 1917 attribuiti a Gramsci, ma anche di includere 25 nuove attribuzioni di articoli apparsi nelle cronache torinesi dell'«Avanti!» e nelle note teatrali e musicali. Proprio in quest'ultimo ambito il volume individua per la prima volta sicure tracce gramsciane in cinque recensioni di argomento musicale pubblicate sull'«Avanti!» torinese, aprendoci ad un aspetto finora inesplorato della sensibilità e della formazione culturale di Gramsci¹⁴.

Ma vi è un secondo, non meno importante, ambito che deve essere sottolineato: e cioè il lavoro estremamente accurato di contestualizzazione storica degli scritti di Gramsci. Cosicché ciascun articolo è accompagnato da una serie fittissima di note che ci introducono e ci illuminano sulla vita quotidiana di Torino in guerra, sulle vicende e i personaggi relativi alla vita amministrativa della città, sulle vicende e i dibattiti all'interno della Sezione socialista, sugli avvenimenti salienti e su quelli più minuti della realtà cittadina, sulle modalità e sulle miserie della mobilitazione nazionalista e interventista, sulle malversazioni all'ombra dell'asserita unità patriottica, tutti episodi emblematici che sono ricondotti da Gramsci nel quadro di una più vasta storia d'Italia che richiama costantemente l'incapacità storica della borghesia di svolgere un ruolo di classe dirigente ed una vera funzione nazionale. Un discorso a parte meriterebbe la minuziosa ricostruzione della vita teatrale e musicale di Torino in guerra, con notizie dettagliate relative alle opere rappresentate, agli autori, alle compagnie e agli attori, a cui si accompagna un costante raffronto tra le recensioni di Gramsci e quelle apparse nei principali quotidiani locali, dalla «Gazzetta del po-

¹⁰ Ivi, p. XXVI.

¹¹ Per un panorama generale si rinvia al numero monografico *L'edizione nazionale degli scritti gramsciani*, «Studi storici», 2011, n. 4, con contributi di G. Vacca, C. Daniele, F. Giasi, M. Lana, G. Cospito, F. Frosini, G. Schirru, L. Rapone, C. Natoli, M.L. Righi.

¹² Ivi, p. XXIV.

¹³ Ivi, p. XXV.

¹⁴ Ivi, pp. XXVII-XXX.

polo» al «Momento». Ma c'è di più: le note di commento ai testi non solo mettono continuamente a confronto le posizioni polemiche di Gramsci con quelle dei suoi interlocutori in campo clericomoderato, liberale e nazionalista, o anche nel Partito socialista, ma rimandano anche ai punti di riferimento e alle fonti ispiratrici del suo pensiero (da Croce a Gentile, a Salvemini, a Peguy, a Renan, a Romain Rolland, a Kipling a Norman Angell), non di rado andando oltre i riferimenti diretti: ci si riferisce qui al celebre aforisma «pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà»¹⁵, o anche alle radici letterarie francesi dell'espressione 'città futura'¹⁶; oppure valorizzando molto opportunamente le competenze specificamente linguistiche di Gramsci, all'origine della ricchezza del suo stile giornalistico e frutto della frequentazione universitaria alla scuola di Matteo Bartoli o di Arturo Farinelli (particolarmente accattivante è l'etimologia cretino-cristiano utilizzata da Gramsci in una polemica con un pubblicista del quotidiano cattolico «Il Momento» che con quel termine lo aveva apostrofato¹⁷). Ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

Su di un altro versante, vi è un ulteriore aspetto di questo volume meritevole della più attenta considerazione. L'arco cronologico degli scritti qui raccolti costituisce, infatti, una straordinaria opportunità per tornare a riflettere su quanto il 1917 sia stato determinante nel successivo itinerario politico-intellettuale di Gramsci. In questa sede è opportuno limitarsi a tre ambiti problematici, strettamente intrecciati.

Il primo è la percezione delle radicali trasformazioni che la 'grande guerra' stava determinando nei comportamenti e nella mentalità delle classi lavoratrici, e segnatamente in quelle concentrate in quella che era divenuta la 'capitale industriale' d'Italia. Ancora all'inizio del 1917 Gramsci aveva lanciato la propria invettiva contro gli indifferenti come potente fattore di inerzia e di immobilismo nella storia, nel momento in cui «la massa degli uomini abdica alla sua volontà», opponendo al novatore una «materia inerte in cui affogano spesso gli entusiasmi più splendidi», una «palude che recinge la vecchia città e la difende meglio delle mura più salde, meglio dei petti dei suoi guerrieri, perché inghiottisce nei suoi gorghi limosi gli assalitori, e li decima e li scora e qualche volta li fa desistere dall'impresa eroica»¹⁸. E ancora alla fine di maggio, di fronte alla «fatalità trascendente che determina la storia e spinge gli uomini, inerti batuffoli imbottiti di illusione, verso la morte» e di fronte alla «fatalità immanente nel regime autoritario, che scatena delle forze demoniache, incontrollabili, indisciplinabili», rivendicava la funzione del «nostro operare faticoso in un mondo ottuso e inerte» con «tutte le armi dialettiche, col sorriso, col ghigno, col sillogismo catafratto» contro la «fatalità del mondo borghese», ma lamentava che le parole «monete parlate in un mondo parlato dalla retorica dei servi padroni, sono sorde a riempirsi dell'empito della coscienza dell'uomo libero [...] momentanea-

¹⁵ Ivi, pp. 624-625

¹⁶ Ivi, pp. 114-115.

¹⁷ Ivi, p. 628.

¹⁸ *Indifferenti* cit., p. 93.

mente circoscritta a pochi individui»¹⁹. Tuttavia, con lo scorrere dei mesi, Gramsci, nei limiti consentiti dalla morsa della censura, manifesterà una chiara percezione dei mutamenti molecolari che, intrecciandosi con il precipitare delle condizioni generali di vita e la 'rivolta morale' contro le iniquità dei carichi della guerra, stavano delineandosi nella psicologia collettiva sia nelle fabbriche, sia nei quartieri popolari di Torino. Alla vigilia dei moti torinesi dell'agosto 1917, prendendo spunto dalle lunghe file di donne che alle cinque del mattino facevano la coda per il pane, egli scriveva che la «vita del pensiero si sta sostituendo all'inerzia mentale, all'indifferenza: è la prima delle sostituzioni rivoluzionarie. Una nuova abitudine si forma: quella di non temere il fatto nuovo, prima perché peggio di così non può andare, in seguito perché ci si convince che andrà meglio». E proseguiva: «È incominciato il processo ideale del regime, è incominciata la sua dichiarazione di fallimento: esso ha perduto la fiducia istintiva e pecorile degli indifferenti [...] la passività si organizza in pensiero per difendersi./ Hanno per tre anni goduto la fiducia di una piccola parte attiva della società: hanno disciplinato esteriormente la immensa passività sociale, gli indifferenti, l'altra parte attiva, che non soffre esteriorità, non ha concesso la sua fiducia, la sua collaborazione. Ora anche la immensa passività si organizza in pensiero, si disciplina, non secondo schemi esteriori, ma secondo le necessità della sua vita propria, del suo pensiero nascente [...] Il disagio è l'orologio che ha creato una unità sociale nuova, con stimoli nuovi, non esteriori, ma interiori»²⁰. E a distanza di alcune settimane, nel pieno della durissima repressione che aveva accompagnato e seguito la sollevazione torinese, in polemica con Claudio Treves che, richiamandosi al metodo «della cauta attesa, che asseconi lo svolgimento naturale delle cose secondo i principi del buon socialismo delle origini», aveva rimproverato ai socialisti torinesi di non aver preso le distanze ed anzi di affidare l'azione per la pace «alle cieche e impulsive sollevazioni di un'ira popolare impotente»²¹, Gramsci sottolineava la 'forza di carattere' dimostrata dal proletariato torinese e la sua ritrovata soggettività collettiva, ma anche la sua capacità «di essere disciplinato, di saper accogliere una parola e recuperare i quadri», di vincere gli scoramenti, di ricreare l'organizzazione, di ritessere i «fili innumerevoli che uniscono insieme gli individui di una classe»²². E qualche giorno dopo aggiungeva: «Il proletariato ha una vita collettiva che non può entrare in nessuno schema astratto. È un organismo in continua trasformazione che ha una volontà, ma questa non è la volontà libresca contro cui l'on. Treves tira freccioline di carta stampata. I socialisti non sono gli ufficiali dell'esercito proletario, sono una parte del proletariato stesso, ne sono la coscienza forse, ma come la coscienza, non può essere scissa da un individuo, così i socialisti non possono essere posti in dualismo col proletariato [...] L'esistenza, la dimostrazione dell'esistenza è il problema massimo del proletariato italiano in questo

¹⁹ *L'uomo più libero* cit., pp. 293-294.

²⁰ *L'orologio* cit., pp. 410-411.

²¹ *Analogie e metafore* cit., pp. 464-466.

²² *Carattere* cit., p. 456.

momento. E questo proletariato non è lo stesso di tre anni fa. È più esteso numericamente, ha attraversato più intense esperienze spirituali. Non ha avuto il tempo di organizzarsi, ancora; non può organizzarsi. Le elugubrazioni, gli assorbimenti di cultura socialista possibili in tempi normali, non sono più possibili ora normalmente [...] Noi ci sentiamo solidali con questo immenso pullulare di forze giovani e non ne rinneghiamo quelli che i filistei chiaman errori [...] E pertanto compatiamo la vecchia mentalità astratta che [...] sciorina le 'vecchie prediche' e si pavoneggia sui trampoli delle sottili analogie e delle metafore viete»²³.

Il secondo ambito che è importante segnalare è quello rappresentato dalla Rivoluzione russa, nella sua duplice dimensione interna e internazionale. È molto significativo che il primo commento di Gramsci sulla Rivoluzione di febbraio riguardasse la rinascita dell'internazionalismo socialista, non più come testimonianza, ma come forza realmente operante nella storia, come riflesso «della autorità che il proletariato russo ha acquistato nel campo delle relazioni internazionali, del peso che il proletariato russo può gettare nella bilancia delle forze internazionali. Per il proletariato russo non contano più nulla le volontà e i propositi dei dirigenti borghesi degli stati capitalistici: contano unicamente la volontà e le proposte del proletariato di questi stati». Ed aggiungeva: «[...] in un paese almeno gli internazionalisti non sono più in ginocchio, ma si sono drizzati in piedi. Perché almeno in un paese gli internazionalisti, se non sono ancora tutto sono almeno gran cosa, e vogliono che la loro forza pesi sulla storia [...] E lo possono. Le borghesie stesse hanno preparato loro le condizioni migliori per poter più efficacemente operare [...] Ess(e) hanno paura della pace per tutti ottenuta non per l'intervento dell'America, per l'intervento di una qualsiasi potenza borghese, ma per l'intervento di una potenza indesiderata: il proletariato»²⁴. E ancora nel mese di agosto, a commento del comizio di Goldenberg, delegato del Consiglio panrusso dei Soviet, accolto a Torino con l'acclamazione 'viva Lenin', Gramsci scriveva che le forse proletarie e socialiste solidali con la Russia rivoluzionaria «vogliono liquidare la guerra, vogliono restaurare la pace. Ma non vogliono una pace qualsiasi». Dopo la caduta del governo zarista, il problema della pace si presentava «sotto altri aspetti che per il passato», e cioè non più «come risultato di una intesa diplomatica», bensì «attraverso l'intesa dei popoli»: la pace «senza contribuzioni e senza annessioni violente col diritto a tutti i popoli di decidere dei propri destini» sostenuta dai socialisti russi e che Gramsci faceva propria, avrebbe dovuto divenire «la piattaforma della pace internazionale, voluta dai popoli per indirizzare la loro storia a quei fini che sono i più propri del proletariato e dei partiti socialisti»²⁵.

Anche la lettura di Gramsci delle dinamiche interne alla rivoluzione in Russia si svolgerà all'insegna di questa ritrovata soggettività storica del socialismo. Già alla fine di aprile egli scriveva che la rivoluzione russa era «rivoluzione proletaria» non solo perché

²³ *Analogie e metafore* cit., pp. 464-465.

²⁴ *Morgari in Russia* cit., pp. 242-243.

²⁵ *Il compito della rivoluzione russa* cit., p. 413.

essa era «stata fatta materialmente dai proletari (operai e soldati)», ma anche e soprattutto perché, oltre a un fatto, era stata un «atto proletario» che «necessariamente deve sfociare nel regime socialista». Essa 'oltre un fenomeno di potenza', si era manifestata anche come 'fenomeno di costume', come 'fatto morale'. Ecco perché essa non poteva essere paragonata alla rivoluzione francese: il giacobinismo aveva allora servito solo gli interessi particolaristici della borghesia (non è qui il caso di richiamare la profonda rielaborazione di questo tema contenuta nei *Quaderni del carcere*), e questo perché aveva distrutto il vecchio ordine, ma aveva anche imposto «la sua forza e le sue idee non solo alla casta prima dominante, ma anche al popolo che essa si accinge a dominare. È un regime autoritario che si sostituisce a un altro regime autoritario»²⁶. All'opposto, i rivoluzionari russi avevano distrutto l'autoritarismo e gli avevano sostituito il suffragio universale e quindi non avevano «sostituito alla dittatura di uno solo, la dittatura di una minoranza audace e decisa a tutto pur di far trionfare il suo programma». Essi perseguivano «un ideale che non può essere solo di pochi», nel momento in cui il proletariato industriale era «già preparato al trapasso anche culturalmente» e il proletariato agricolo «che conosce le forme tradizionali del comunismo comunale, è anche esso preparato al passaggio a una nuova forma di società». Il compito dei rivoluzionari era piuttosto quello di controllare che «gli organismi borghesi (la дума, gli zemstva) non facciano essi del giacobinismo per rendere equivoco il responso del suffragio universale, e volgere il fatto violento ai loro interessi»²⁷. Tale giudizio era stato rafforzato anche quando Lenin e i bolscevichi si erano andati sempre più collocando al centro della scena politica. Ai massimalisti russi Gramsci aveva attribuito il merito di aver impedito il pericolo massimo di tutte le rivoluzioni, e cioè che si realizzasse «un assestamento definitivo del nuovo stato di cose». D'altra parte, la mancata affermazione del giacobinismo aveva evitato a Lenin di subire la sorte di Babeuf e di convertire il suo pensiero in «forza operante nella storia», nella negazione che «tutte le esperienze intermedie tra la concezione del socialismo e la sua realizzazione debbano avere nel tempo e nello spazio una riprova assoluta e integrale» e nello spingere la rivoluzione «fino alla completa sua realizzazione»²⁸. Cosicché alla metà di ottobre egli affermava che l'equilibrio stabilito da Kerenskij sulla base delle libertà politiche stava per rompersi, che era ormai necessaria un'altra libertà, la «libertà d'azione, la libertà d'iniziare in concreto la trasformazione del mondo economico e sociale della vecchia Russia tzarista»²⁹; anche se Gramsci, sorprendentemente, nella nuova fase attribuiva a Lenin il «ruolo storico di tener agitate le coscienze» e a Cernov il compito di realizzare un programma concreto integralmente socialista che desse avvio finalmente alla «rivoluzione sociale», all'«ingresso, nella storia del mondo, del socialismo collettivista»³⁰.

²⁶ Note sulla rivoluzione russa cit., p. 255.

²⁷ Ivi, pp. 255-256.

²⁸ I massimalisti russi cit., p. 398.

²⁹ Kerensky-Cernov cit., p. 497.

³⁰ *Ibidem*.

Il celebre articolo *La rivoluzione contro "Il Capitale"*, scritto dopo la conquista bolscevica del potere, rappresenta da molti punti di vista un punto di approdo nel processo di formazione del giovane Gramsci. Anzitutto, la dimostrazione che «i canoni del materialismo storico non sono così ferrei come si potrebbe pensare e si è pensato» e la smentita degli «schemi critici entro i quali la storia della Russia avrebbe dovuto svolgersi», sulla base della fatale necessità che li si sarebbe dovuta prioritariamente affermare un'era capitalistico-borghese, rafforzavano in Gramsci il rifiuto di ogni riduzione del marxismo ad «affermazioni dogmatiche e indiscutibili» e la riaffermazione della continuità tra il pensiero marxista e l'idealismo italiano e tedesco al di là delle incrostazioni positivistiche e naturalistiche di cui si era contaminato: e ciò a partire dall'esigenza di porre «sempre come massimo fattore di storia non i fatti economici bruti, ma l'uomo, ma le società degli uomini, degli uomini che si accostano fra di loro, si intendono fra di loro, sviluppano attraverso questi contatti (civiltà) una volontà sociale, collettiva, e comprendono i fatti economici e li giudicano, e li adeguano alla loro volontà, finché questa diventa la motrice dell'economia, la plasmatrice della realtà oggettiva»³¹. Ma vi era una lezione altrettanto importante che Gramsci traeva dalla rivoluzione russa: e cioè l'enorme accelerazione dei processi storici, e segnatamente la nuova volontà collettiva popolare che tre anni di guerra con il loro corredo di sofferenze e di miserie indicibili avevano suscitato in Russia, laddove in condizioni normali una volontà di tal fatta avrebbe potuto formarsi solo attraverso una serie ben più complessa di esperienze di classe esplicatesi in un arco di tempo molto prolungato. In Russia le volontà si erano messe invece «all'unisono meccanicamente prima, attivamente, spiritualmente dopo la prima rivoluzione»³².

Ma a ben vedere, ed è questo il terzo ambito tematico che è opportuno qui segnalare, tutto ciò non poteva per Gramsci non avere ripercussioni dirette anche sull'Italia, a partire dall'esigenza di un profondo rinnovamento della cultura politica, del ruolo e dei compiti del Partito socialista. È bene precisare che Gramsci era ben lontano dal sottovalutare la rilevanza del cammino di emancipazione delle classi lavoratrici che era stato promosso dal PSI in una storia più che ventennale. Denunciando la 'caccia al socialismo' che era stata scatenata dopo i fatti di Torino da tutti gli ambienti interventisti, egli rivendicava all'azione del PSI di aver creato da una mera unità geografica una unità sociale dell'Italia, strappando milioni di individui dalla cerchia ristretta del loro campanile, di averli sottratti a questo stato partitocratico, di averli fatti partecipi di una vita che si estendeva per tratti sempre vasti del mondo, di averli portati a sentirsi parte di un organismo che li inseriva in rapporti solidali con altri uomini e li aveva introdotti all'uso e alla comprensione della stessa lingua italiana: in altre parole, aveva contribuito all'immissione nella vita politica milioni di nuovi cittadini che si erano riconosciuti in un programma unico, di aver fatto sì che un contadino delle Puglie e un operaio del Biellese parlas-

³¹ *La rivoluzione contro "Il Capitale"* cit., pp. 617-618.

³² *Ivi*, p. 619.

sero la stessa lingua, creando le basi per una coscienza unitaria del popolo italiano. Laddove, all'opposto, la frantumazione delle consorzierie liberali e le politiche protezionistiche e trasformistiche avevano creato ristrette oligarchie industriali e una miriade di gruppi di potere locali che avevano acuito le divisioni tra Nord e Sud d'Italia e avevano lasciato nell'avvilimento e nell'abiezione larghi strati popolari³³.

Tuttavia, anche in Italia molti segnali stavano a indicare che il corso normale degli eventi stava conoscendo una straordinaria accelerazione. La logica inflessibile della storia stava facendo del PSI il 'centro spirituale della maggioranza degli italiani'³⁴. Tre anni di guerra avevano prodotto «effetti che i propugnatori della guerra eran ben lontani dal prevedere. Hanno smosso tutta una quantità di uomini che prima della guerra era lontana dalla lotta politica, era lontana dalla vita sociale. Questi uomini sentono ora dei bisogni che prima non sentivano, bisogni vaghi, indistinti, non concretati in un programma»³⁵. Tre anni di guerra, aggiungeva Gramsci, «hanno reso sensibile il mondo. Noi sentiamo il mondo; prima lo pensavamo, solamente. Sentivamo il nostro piccolo mondo, eravamo compartecipi dei dolori, delle speranze, delle volontà, degli interessi del piccolo mondo nel quale eravamo immersi più direttamente. Ci saldavamo alla collettività più vasta solo con uno sforzo di pensiero, con uno sforzo enorme di astrazione. Ora la saldatura è diventata più intima. Vediamo distintamente ciò che prima era incerto e vago. Vediamo uomini, moltitudini di uomini dove ieri non vedevamo che stati, o singoli uomini rappresentativi. /L'universalità di pensiero si è concretata, tende almeno a concretarsi, vuole concretarsi»³⁶. Tanto più grandi erano allora le responsabilità che gravavano sul movimento socialista: «Il mondo – scriveva – si è avvicinato a noi, meccanicamente, per impulsi e forze che erano a noi estranee. Inconsapevolmente molti vedono in noi la salvezza. Eravamo gl'unici che preparavamo un avvenire diverso, migliore del presente. Tutti i disillusi, ma specialmente tutta l'enorme moltitudine che tre anni di guerra hanno portato alla luce della storia, hanno obbligato a interessarsi della vita collettiva, aspettano da noi la salvezza, l'ordine nuovo»³⁷. Tutto ciò significava che un grande lavoro doveva essere ancora fatto. E in particolare sorgeva prioritariamente la necessità di 'porre ordine in noi', di liberarsi dal diletterantismo, dalle formule e dai programmi esteriori, che per troppi erano inanimati. Ciò che era essenziale era non 'cambiare le formule', bensì 'il metodo della nostra azione'. La prima questione era uscire dal particolarismo che aveva caratterizzato l'opera del riformismo italiano e che aveva contrapposto il miglioramento delle condizioni di una parte del proletariato a una più generale azione di solidarietà capace di unire l'insieme delle classi lavoratrici del Settentrione e del Meridione. Su di un altro versante, spettava al rivoluzionarismo divenire «coscienza integrale di tutti i problemi della vita, attuali, immediati e futuri: gli attuali e immediati sempre però

³³ *Il socialismo e l'Italia* cit., pp. 482-483.

³⁴ *I fatti di Torino al Parlamento nel discorso dell'onorevole Casalini* cit., p. 562.

³⁵ *Di chi è la colpa?* cit., p. 589.

³⁶ *Lecture* cit., p. 593.

³⁷ *Ivi*, p. 594.

visti nei loro valori eterni, universali. E sempre visti come espressione del proletariato, della massa», in quanto «agente essa stessa della sua storia, di giudice essa stessa, dei mezzi coi quali deve e può raggiungere i suoi fini»³⁸. I borghesi, aggiungeva Gramsci, «possono essere ignoranti. I proletari no. Per i proletari è un dovere non essere ignoranti. La civiltà socialista, senza privilegi di casta e di categoria, per realizzarsi compiutamente vuole che tutti i cittadini sappiano controllare ciò che i loro mandatari volta per volta decidono e fanno. Se i sapienti, se i tecnici, se quelli che possono imprimere alla produzione e agli scambi una vita più fervida e ricca di possibilità, sono una esigua minoranza, non controllata, per la logica stessa delle cose, questa minoranza diverrà privilegiata, imporrà una sua dittatura [...] Il problema di educazione dei proletari è un problema di libertà»³⁹.

Riemergeva a questo punto in primo piano il problema della cultura, intesa come unità di azione e di pensiero. Ricollegandosi al progetto maturato già prima della guerra attorno ad Angelo Tasca nella cerchia dei giovani socialisti torinesi e al numero unico «Città futura» redatto nel febbraio 1917, che non aveva mancato di risollevarsi nella Federazione giovanile le più antiche riserve contro il ‘culturismo’, Gramsci tornava a rivendicare l’esigenza che «accanto al giornale, alle organizzazioni economiche, al partito politico sorgesse un organismo di controllo disinteressato che fosse «il lievito perenne di vita nuova, di ricerca nuova, che favorisse approfondisse e coordinasse le discussioni, all’infuori di ogni contingenza politica ed economica»⁴⁰. Un’associazione di cultura che affrontasse i problemi filosofici, economici e morali al di là delle esigenze quotidiane e al di fuori della logica filantropica e banalizzante delle università popolari, ma anche al di là di ristrette cerchie di intellettuali, ma che organizzasse la cultura «attraverso il lavoro minuto di discussione e di investigazione dei problemi, al quale tutti partecipano, tutti danno un contributo, nel quale tutti sono contemporaneamente maestri e discepoli»⁴¹.

Le motivazioni espresse sin dal 1917 da Gramsci assumono qui un interesse del tutto particolare, perché costituiranno in seguito uno dei capisaldi del programma de *L’Ordine Nuovo* (pensiamo all’epigrafe ‘Istruitevi perché avremo bisogno di tutta la vostra intelligenza’ impressovi sulla testata) e più in generale dell’azione da lui intrapresa nel 1919-20 per la costruzione del movimento dei Consigli di fabbrica e per il rinnovamento del Partito socialista.

Claudio Natoli

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: natoli@unica.it

³⁸ *La Giustizia* cit., p. 537.

³⁹ *Il privilegio dell’ignoranza* cit., pp. 539-540.

⁴⁰ *Lecture* cit., p. 595.

⁴¹ *Filantropia, buona volontà e organizzazione* cit., pp. 673-674.

Gramsci e il 1917: tra filologia e storia*

LEONARDO RAPONE

L'Edizione nazionale degli scritti di Antonio Gramsci è stata intrapresa non solo allo scopo di raccogliere in un'unica cornice testi apparsi in vesti editoriali diverse e frammentate nel corso del tempo, ma anche per mettere a disposizione dei lettori e degli studiosi un *corpus* costruito e organizzato con la massima attenzione per gli aspetti filologici. Questo significa prima di tutto completezza nella raccolta dei testi. L'Edizione nazionale comprenderà l'intera produzione scritta riconducibile a Gramsci, senza interferenza alcuna di criteri selettivi: né, va da sé, criteri di opportunità (come quelli che negli anni Cinquanta portarono a espungere alcuni testi dalle prime edizioni degli scritti gramsciani), ma nemmeno criteri valutativi, in base ai quali in passato determinate manifestazioni dell'attività scrittoria di Gramsci sono state tralasciate, perché ritenute minori, esercitazioni più che opera creativa. È il caso di quella parte dei *Quaderni del carcere* costituita da traduzioni (dal russo e dal tedesco), che, rimasta esclusa anche dall'edizione critica curata alla metà degli anni Settanta da Valentino Gerratana, è stata invece inserita e proposta per la prima volta a cura di Giuseppe Cospito e Gianni Francioni nella sezione dell'Edizione nazionale dedicata ai *Quaderni*, che proprio con essi anzi si è aperta. A un'esigenza di completezza risponde anche la scelta di pubblicare nella sezione dedicata ai carteggi, per quanto riguarda il periodo del carcere, non solo le lettere scritte da Gramsci o quelle che egli riceveva da fuori, ma anche i cosiddetti carteggi paralleli, vale a dire le lettere che venivano scambiate all'interno della cerchia delle persone più partecipi dell'assistenza al prigioniero (la cognata Tat'jana, gli altri familiari, l'economista Piero Sraffa): questo nella convinzione che si tratti di documenti fondamentali per ricomporre i diversi pezzi del mosaico umano e politico che fa da sfondo al tormento di Gramsci in carcere. A tal fine si è fatto ogni sforzo per integrare questa documentazione, giungendo a importanti ritrovamenti tra le carte del ramo russo della famiglia. E ancora: l'Edizione nazionale conterrà anche una sezione di documenti, nella quale saranno pubblicati materiali utili per ricostruire il contesto entro cui si sviluppò la personalità intellettuale e politica di Gramsci, a cominciare dai cosiddetti *Appunti di glottologia* che Gramsci raccolse durante il corso di lezioni tenuto nell'a.a. 1912-13 da Matteo Bartoli, suo professore all'Università di Torino, il cui insegnamento lo avviò agli studi di linguistica, che rimasero anche in seguito una componente rilevante del suo orizzonte culturale.

* Questo testo riprende e sviluppa i contenuti di una relazione svolta al seminario 'Gramsci. Gli scritti del 1917', organizzato dal Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Cagliari e dalla Fondazione Istituto Gramsci (Cagliari, 9 maggio 2016).

Nel caso dei *Quaderni del carcere* la costruzione di un'edizione filologica porterà a un ordinamento della materia più aderente alla sequenza cronologica della loro compilazione. Nel caso degli scritti giornalistici, cioè della sterminata produzione di Gramsci quale giornalista politico, di gran lunga la parte più consistente della sua attività di scrittura fino all'arresto nel 1926, il nodo più aggrovigliato che la filologia gramsciana è chiamata a sciogliere è quello dell'individuazione degli articoli effettivamente usciti dalla penna di Gramsci. Il problema non consiste tanto nell'individuazione dei giornali su cui scriveva Gramsci quanto nell'identificazione di suoi articoli su quelle testate. Siamo cioè davanti a un problema di attribuzione di testi, che nasce dall'uso di Gramsci di non firmare quasi mai i propri articoli e di siglarli solo pochissime volte con le sue iniziali o con pseudonimi. In questo, Gramsci fu sempre rispettoso di una regola etica che gli derivava da Serrati, il quale, succeduto a Mussolini alla direzione dell'«Avanti!», per combattere tentazioni leaderistiche aveva affermato il principio, per dirla con le parole dello stesso Gramsci, «che un giornale proletario deve essere anonimo e non deve servire da vetrina a nessuno». Se noi volessimo ricostruire il profilo intellettuale e politico di Gramsci basandoci solo su testi a sua firma o che rechino altre evidenze della sua scrittura, Gramsci, almeno per gli anni Dieci, semplicemente non esisterebbe, sarebbe una figura solo virtuale; mentre il Gramsci degli anni successivi, fino al 1926, il Gramsci cioè che diviene redattore anche di documenti politici, sarebbe un Gramsci dimidiato, mutilato di una parte, quella relativa all'attività giornalistica, che resta decisiva per intendere lo svolgimento del suo pensiero e dei suoi indirizzi politici. Per avere cognizione delle dimensioni del problema delle attribuzioni basti osservare che, per quanto riguarda il 1917, il volume dell'Edizione nazionale relativo a tale anno comprende 295 testi, nessuno dei quali è firmato col nome dell'autore e solamente 11 sono contrassegnati in modo evidente da Gramsci, con le iniziali o con pseudonimi a lui riconducibili.

Come ha preso corpo e sostanza, allora, il Gramsci di questi anni? Innanzitutto grazie alle testimonianze dei contemporanei, di coloro che gli erano stati vicini negli anni torinesi e che conservavano il ricordo, non certo dei singoli articoli, ma delle rubriche dei giornali torinesi alle quali egli era solito prestare il suo apporto (la cronaca teatrale dell'«Avanti!» torinese o i corsivi che apparivano sotto l'intestazione *Sotto la mole* o ancora il numero unico del giornale per i giovani «La Città futura», uscito nel febbraio 1917). Fu così possibile, negli anni Cinquanta del secolo scorso, incominciare a sollevare la cortina di anonimato che avvolgeva la produzione giornalistica di Gramsci; sempre le valutazioni dei contemporanei furono fondamentali per richiamare l'attenzione su articoli non legati a rubriche fisse, ma nei quali egualmente riecheggiava un pensiero che, in quanti erano stati suoi compagni, risvegliava il ricordo del suo impegno. Le prime edizioni degli scritti giornalistici di Gramsci, negli anni Cinquanta e Sessanta, si sono formate in questo modo. Si è così fissata un'immagine della scrittura di Gramsci “del suo stile, del suo lessico, dei suoi riferimenti culturali, delle sue preferenze tematiche, del suo modo di intendere la funzione della stampa socialista” che è servita come termine di paragone, come unità di

misura, per successive ricerche di altri scritti che corrispondessero a quel prototipo. Si tratta di una metodologia che presenta un certo grado di affinità con alcuni dei criteri utilizzati per le attribuzioni di opere pittoriche o scultoree di autori ignoti.

Con un certo grado di approssimazione, il lavoro di identificazione degli scritti gramsciani può essere rappresentato con l'immagine di una raggiera, che si diparte da un cerchio interno e, via via estendendosi, raggiunge cerchi concentrici più esterni. Il profilo intellettuale e scrittorio disegnato dai testi che con buona certezza sono riconducibili a Gramsci è la base da cui si parte per rintracciare altri scritti che attraverso procedimenti comparativi e deduttivi si possono ricondurre a quel profilo originario e che a volte, oltre a mostrare significativi elementi di coerenza con il prototipo, rivelano altri tratti della personalità dell'autore o contengono elementi di fatto che permettono di giungere a una ulteriore cerchia di testi. L'arco delle attribuzioni si è così progressivamente ampliato tra la fine degli anni Sessanta e il principio degli Ottanta, grazie al lavoro soprattutto di Renzo Martinelli e ancor più di Sergio Caprioglio, curatori di nuove edizioni degli scritti giornalistici di Gramsci contenenti un gran numero di testi non compresi in precedenti raccolte. Ci fu, allora, chi guardò con senso di sufficienza a questo prezioso lavoro di scavo, non arrivando a comprendere l'importanza di una documentazione completa della formazione intellettuale e politica del futuro capo del Pcd'I (si parlò di «feticismo dell'inedito»).

Il volume degli scritti del 1917 dell'Edizione nazionale si colloca dunque su un terreno già dissodato, potendo avvalersi delle acquisizioni degli studi precedenti: ma tutto è stato di nuovo passato al vaglio di una critica filologica e storica. Si è arrivati così a escludere una ventina di testi di cui in passato si è sostenuta la plausibilità di un'attribuzione a Gramsci; a queste esclusioni corrisponde una quantità appena superiore di nuove attribuzioni: venticinque. Ciò non vuol dire — è bene precisarlo — che rispetto ai testi compresi nel volume si sia raggiunto lo stesso grado di convinzione quanto alla loro derivazione da Gramsci: sono però tutti testi dei quali, anche quando non vi è certezza assoluta, anche quando dei dubbi permangono, si è ritenuta fondatamente motivata l'inclusione. In ultima analisi qualunque curatore di edizioni degli scritti precarcerari di Gramsci, al pari di un critico d'arte di fronte a un'opera di autore incerto, è chiamato a un'assunzione di responsabilità sulle scelte di attribuzione, basata sull'interpretazione soggettiva del testo: e alla soggettività si può chiedere di essere responsabile; non si può pretendere che non si accompagni a un certo grado di opinabilità o che abbia il pregio dell'infallibilità.

Il rispetto della filologia ha indotto a pubblicare i testi in un'unica sequenza ordinata cronologicamente, anziché distinguerli e raggrupparli secondo la tipologia, come avvenuto in occasione delle precedenti edizioni (nella prima edizione Einaudi degli anni 1950-60, le critiche teatrali, i corsivi della rubrica «Sotto la mole» e gli scritti ritenuti più propriamente politici furono ripartiti in volumi distinti; mentre nei volumi della nuova edizione Einaudi del 1980-82, curata da Caprioglio, gli scritti di argomento teatrale erano separati dalla restante produzione giornalistica e

pubblicati in sezioni a sé). Si è infatti convenuto che ogni criterio differenziale spezza la continuità di elaborazione e introduce divisioni artificiose all'interno di un pensiero in formazione, che non procede per comparti separati e il cui sviluppo si può intendere solo abbracciandolo in una visione di insieme e seguendolo, passo dopo passo, in tutte le sue espressioni. Un'altra diversità dalle precedenti edizioni, ugualmente suggerita dal rispetto della filologia, riguarda gli articoli bloccati dalla censura, ma ammessi in un secondo tempo alla pubblicazione (gli uffici di revisione della stampa negli anni della Prima guerra mondiale operavano su base territoriale, ed era perciò possibile che, a seconda del luogo di stampa, uno stesso articolo venisse censurato su un periodico e ammesso invece alla pubblicazione su un periodico diverso in un'altra città): in questi casi la collocazione dello scritto nell'ordinamento cronologico è quella risultante dalla data del periodico a cui erano inizialmente destinati, la più vicina al momento dell'effettiva composizione del testo, e non quella, come finora avvenuto, del periodico su cui successivamente comparve.

Un esempio aiuta a comprendere come una datazione più aderente al momento del concepimento di uno scritto contribuisca a fare luce sullo svolgimento del pensiero di Gramsci. Il notissimo articolo scritto da Gramsci a commento della Rivoluzione d'ottobre, *La rivoluzione contro «Il Capitale»*, nelle precedenti edizioni era riportato sotto la data o del 5 gennaio 1918 (che era quella della sua comparsa sul «Grido del popolo», il settimanale dei socialisti torinesi) o del 24 dicembre 1917 (il giorno in cui vide la luce sull'edizione milanese dell'«Avanti!»): ma quell'articolo era in realtà destinato al «Grido del popolo» del 1° dicembre 1917, dove fu totalmente imbiancato dalla censura. Riportato ora nell'Edizione nazionale sotto la data del 1° dicembre, viene a trovarsi a ridosso di un altro articolo, *Caratteri italiani: La difesa dello Schultz*, apparso sull'«Avanti!» del 27 novembre, nel quale Gramsci polemizza con i detrattori della scuola tedesca di filologia classica e valorizza la funzione formativa dello studio delle lingue classiche, formulando per la prima volta dei concetti che riprenderà nei *Quaderni del carcere*. È lecito supporre che i due articoli siano stati concepiti in parallelo, se non addirittura scritti contemporaneamente. Il difensore del rigore filologico negli studi classici è quindi un tutt'uno con il cantore delle potenzialità creatrici e rivoluzionarie della volontà umana, di quell'energia soggettiva che in Russia si era mostrata capace di imporsi a dispetto anche delle previsioni 'scientifiche' dell'economia marxista; e a ulteriore testimonianza della poliedricità dell'intelletto di Gramsci si può aggiungere che, interposto fra i due articoli, ve n'è un terzo, sul teatro di Pirandello, apparso il 29 novembre: questa complessità si perde disponendo gli articoli sull'arco di un mese.

Nell'Edizione nazionale gli articoli sono corredati di un ampio apparato critico, che fornisce i riferimenti utili a comprendere il contesto dell'argomentazione e a illuminare le circostanze e le persone di cui si incontra menzione: bisogna infatti sempre ricordarsi che si tratta non di saggi, ma di articoli di giornale, legati alle contingenze quotidiane; e non se ne comprendono le affermazioni, anche quelle di portata generale che pure essi molto spesso contengono, se non riportandole alle

situazioni concrete e specifiche da cui Gramsci trae spunto. Anche in questo caso l'Edizione nazionale vuole suggerire un metodo di studio, un modo di accostarsi all'elaborazione di Gramsci. In passato capitava infatti che nelle opere dedicate al Gramsci dei primi anni, al «giovane Gramsci» come usava dire, le citazioni tratte da suoi articoli fossero accompagnate in nota da un semplice rinvio alla pagina della raccolta in volume degli articoli, quasi si trattasse di citazioni da un libro concepito come opera unitaria e organica: non solo non si citava il titolo dell'articolo, ma nemmeno la data della sua pubblicazione, come se fossero affermazioni slegate da una specifica dimensione spazio-temporale.

Nella biografia intellettuale di Gramsci l'anno 1917 non può essere separato dagli anni che immediatamente lo precedono e lo seguono: il periodo che va dagli esordi giornalistici di Gramsci all'inizio dell'esperienza giornalistica e politica dell'«Ordine nuovo», nel maggio del 1919, si presenta nel suo complesso come un segmento storicamente determinato della biografia gramsciana. È il periodo nel corso del quale uno studente appassionato di glottologia, formatosi culturalmente alla scuola del neoidealismo e della «Voce», militante socialista di ispirazione assai più soreliana che marxista, inizialmente versato al giornalismo più che alla pratica politica, si avviò a essere il massimo pensatore e dirigente politico del comunismo italiano: un tempo di forte mutamento, quindi, ma che proprio dallo svolgersi di questo mutamento trae la sua unitarietà e i suoi fattori distintivi rispetto al successivo itinerario intellettuale e politico di Gramsci. In questo arco temporale il 1917 ha però una sua specifica caratterizzazione, determinata dagli sconvolgimenti di quell'anno e dall'indirizzo che essi impressero all'esperienza umana e politica di Gramsci. Gli scritti raccolti in questo volume dell'Edizione nazionale permettono appunto di cogliere gli effetti immediati che gli eventi di portata storica del 1917 ebbero su Gramsci.

Si può far incominciare il 1917 di Gramsci da un pensiero che egli formulò in un articolo quasi al principio di quell'anno: egli reagiva all'idea che l'assenza di forme visibili di contrasto alla guerra, che l'apparente predominio del fatto bellico su ogni altro moto sociale, corrispondesse a un momento di stasi del divenire della storia, all'uscita di scena, sia pur provvisoriamente, di un soggetto antagonista, portatore di un'alternativa. L'articolo si intitolava *La maschera e il volto*: Gramsci invitava a guardare sotto la superficie, a immaginare cioè quale volto si celasse dietro la maschera scialba e inespressiva di quei giorni. La stasi dell'iniziativa socialista era appunto solo la maschera; in realtà la mancanza di avvenimenti esteriori corrispondeva a un periodo di maturazione delle coscienze. Presto o tardi la maschera sarebbe caduta, e i frutti di quel periodo di raccoglimento e di crescita interiore sarebbero emersi in tutta la loro forza realizzatrice. Per esprimere questo concetto Gramsci ricorreva a un paragone storico, ricordando come, caduta la maschera regressiva del Medioevo, il fervore civile dell'Età dei Comuni si fosse mostrato all'improvviso: ma questa vita rigogliosa era pur sempre derivata da una maturazione sotterranea compiutasi nel corso del periodo precedente, all'apparenza così buio e barbarico (*La maschera e il volto*, «Avanti!», 14 gennaio 1917). Riportato al presente, questo parago-

ne faceva pensare a una lenta successione di epoche storiche, ben più che a una prossima accelerazione del corso degli eventi: per sfatare la credenza che il divenire della storia si fosse inceppato, Gramsci, in quel momento, sentiva di poter fare appello solo a uno sforzo soggettivo, all'ostinazione dell'intelligenza, perché la realtà esterna era solo fonte di irritazione e di sconforto.

È con questo spirito che Gramsci all'inizio del 1917 guarda al mondo circostante. Sopraggiunge però qualche settimana dopo la rivoluzione russa di febbraio, e l'interpretazione del presente da parte di Gramsci ne è naturalmente condizionata. La rivoluzione russa da subito è avvertita da Gramsci come un processo destinato a sprigionare effetti sul piano internazionale. Ma perché queste potenzialità internazionali possano realizzarsi, bisogna che fuori della Russia, e in Italia per quel che nell'immediato interessa a Gramsci, la dinamica del movimento si riattivi sotto la spinta di fattori endogeni: non basta la spinta dall'esterno, l'irradiazione internazionale della rivoluzione non può consistere in un processo artificialmente imitativo. Sotto questo profilo la situazione italiana ancora per qualche tempo non offre appigli; chi vuol resistere, continua a trovare solo dentro di sé le ragioni della sua immutata volontà di lotta. Ancora verso la metà del 1917 Gramsci, in uno dei suoi articoli, si lascia andare a una nota personale: «Il mio essere più profondo si alimenta della sua stessa passione, momentaneamente circoscritta a troppo pochi individui». Della realtà circostante parla come di «un mondo di larve vaneggianti in una prigione di nebbia» (*L'uomo più libero*, «Avanti!», 25 maggio 1917).

Accenti del tutto diversi echeggiano negli articoli di Gramsci a partire dal mese di agosto. Il mutamento nella sua percezione della realtà italiana è improvviso e radicale, e riflette chiaramente l'accumulo delle tensioni sociali a Torino, che sarebbero esplose nella sollevazione popolare dell'ultima decade del mese. Ciò che cambia il quadro, ciò che fa nuovamente aderire la realtà alla concezione socialista dello sviluppo storico, è l'uscita da una condizione di «passività sociale» di quella parte della popolazione che nei primi anni di guerra era stata succube delle direttive dei detentori del potere. Pochi mesi prima Gramsci aveva condensato il suo rigetto morale della realtà circostante in una ben nota esclamazione: «Odio gli indifferenti!» (*Indifferenti*, «La Città futura», 11 febbraio 1917). Ora nota che proprio il venir meno dell'inerzia mentale e dell'indifferenza segna la ripresa di un'autonoma attività spirituale, è il primo indizio di un mutamento rivoluzionario. Ciò che sta venendo meno al regime è proprio quella che definisce «la fiducia pecorile degli indifferenti» (*L'orologio*, «Avanti!», 13 agosto 1917).

L'attenzione di Gramsci si ferma così sul mutamento della psicologia e dei comportamenti popolari, per effetto del prolungarsi delle angustie della guerra. Ora guarda alla guerra da questo nuovo angolo visuale: la guerra non più come fattore di abulia, di acquiescenza, di passività sociale; ma al contrario come esperienza che attiva e mobilita le energie collettive. Attivazione e mobilitazione non gli appaiono però delle mere reazioni meccaniche, istintive, alle pressioni che vengono dall'esterno, alle privazioni, alle ristrettezze, ai lutti. Gramsci mette infatti l'accento sugli

effetti che gli svolgimenti esterni vanno producendo sull'interiorità dei soggetti, sulla loro vita spirituale. Gli stimoli che il disagio materiale suscita nella massa sono stimoli «non esteriori, ma interiori» (*ivi*); la guerra colpisce gli uomini non solo nella loro fisicità, ma agisce sul loro Io. Gli uomini vanno trasformandosi nelle loro coscienze, e i bisogni «inauditi» di cui adesso vanno prendendo coscienza e di cui rivendicano la soddisfazione danno la prova del superamento dello stadio animalesco di un'esistenza puramente fisica, in cui il solo bisogno che si avvertiva era quello «di vivere e di nutrirsi» (*Lecture*, «Il Grido del popolo», 24 novembre 1917). Questa, in definitiva, è la funzione storicamente progressiva della mobilitazione bellica. Gramsci compendierà gli esiti di quel processo in un'immagine efficace, quella dell'«ingrandimento» della società: «Una enorme quantità di individui nuovi, ieri assenti, solitari, insensibili agli stimoli stracchi della sociabilità, si è inserita nella storia». «La guerra ha ingrandito la società» (*Anche a Torino*, «Avanti!», 5 dicembre 1918).

Detto questo, e messo quindi in chiaro come il 1917 rappresenti per Gramsci una discontinuità lungo il corso della guerra e nella storia stessa della società italiana, va colta però anche la nota di preoccupazione e di inquietudine che è presente nel discorso di Gramsci in questo momento: da un lato vi sono sì, certo, le potenzialità innovatrici e rivoluzionarie insite nel distacco di vasti settori di popolazione dalla soggezione all'ordine borghese-capitalistico, che apre vasti spazi all'iniziativa del Psi; dall'altro però c'è anche il rischio che queste energie, senza un'adeguata maturazione e direzione politica, si dibattano nella confusione e nell'inconcludenza, il rischio che la crisi apertasi nella società italiana trovi sbocco in una riorganizzazione del potere borghese. È questo dualismo che porta Gramsci nell'autunno del 1917 a formulare una celebre previsione, alla quale, alla luce degli sviluppi successivi, si è tentati di attribuire un valore profetico: «I socialisti possono diventare tutto, come possono perdere tutto» (*I fatti di Torino al Parlamento nel discorso dell'onorevole Casalini*, «Il Grido del popolo», 27 ottobre 1917). Attenzione però: il perdere tutto non è immaginato allora nei termini che effettivamente la sconfitta socialista assumerà con l'affermazione del fascismo, ma sarebbe la perdita di un'occasione storica, consisterebbe nell'incapacità di imporre la propria soluzione alla crisi suscitata dalla guerra.

Dalle valutazioni che Gramsci esprime sulla situazione italiana non solo nei mesi finali del 1917, ma ancora per tutto l'anno successivo, a commento delle manovre politiche che accompagnano i mesi finali della guerra, ci si rende conto di come il bandolo della matassa gli appaia ancora ben saldo nelle mani dei gruppi dirigenti tradizionali: la sua attenzione va ai sommovimenti interni alla compagine borghese, e in tutto questo, fino alle soglie del 1919, il movimento operaio, nella sua visuale, occupa una parte laterale della scena. Sarà solo nei primi mesi del 1919 che il suo giudizio sulle prospettive di sviluppo in senso rivoluzionario della situazione in Italia e in Europa muterà radicalmente, e anche abbastanza repentinamente, e solo allora l'internazionalizzazione della rivoluzione russa gli apparirà davvero come una

prospettiva concreta, e anzi come una necessità. La sua attenzione si appunterà allora soprattutto sulla diffusione internazionale di quello che Gramsci è giunto a individuare come il fattore originale e distintivo del processo rivoluzionario dei bolscevichi, e cioè l'invenzione di un nuovo tipo di Stato, basato sui Consigli.

Veniamo così alla Russia e al modo in cui il Gramsci del 1917 accoglie e legge la rivoluzione. Bisogna subito precisare che il suo pensiero di Gramsci sulla Russia ha un andamento cumulativo, il giudizio procede attraverso stratificazioni successive. E ogni strato diverso che si aggiunge, in parte elide affermazioni precedenti, in parte le integra e le approfondisce. Bisogna addentrarsi almeno per un po' nel 1918 per avere un quadro sufficientemente abbozzato della prima sistemazione concettuale degli avvenimenti russi da parte di Gramsci. Questo non significa ridimensionare i giudizi espressi a caldo, nel corso del 1917, riducendoli a prime approssimazioni, ma intenderli per quello che effettivamente sono. E cioè come finestre aperte non tanto sulla realtà della Russia, di cui Gramsci in quel momento ha una visione frammentaria e disorganica, effettivamente approssimativa, quanto come finestre aperte sul pensiero di Gramsci e sul suo modo, in quel momento, di concepire la trasformazione socialista della società. I suoi primi giudizi valgono non tanto come interpretazione di fatti accaduti in Russia quanto come rivelazione del contenuto, a quello stadio di maturazione intellettuale, della sua idea di rivoluzione.

In Gramsci l'affermazione che la rivoluzione russa debba sfociare «naturalmente» in un regime socialista è precocissima (*Note sulla rivoluzione russa*, «Il Grido del popolo», 29 aprile 1917), addirittura precedente all'arrivo in occidente delle prime notizie sulle *Tesi di aprile*. Tanto entusiasmo e tanta immedesimazione da parte di Gramsci poggiano sulla convinzione che gli avvenimenti russi rientrino pienamente negli schemi intellettuali già da tempo presenti alla sua mente, e che rappresentino una conferma di esigenze che già contraddistinguevano la sua concezione del socialismo. Gramsci sovrappone la sua idea di rivoluzione, la sua idea di socialismo, a quel che sta accadendo in Russia, e attraverso i suoi articoli noi possiamo inquadrare questo suo mondo ideale, a prescindere dalla corrispondenza di questa costruzione ideale alla realtà russa. Gramsci finisce così anche per riempire le lacune nelle informazioni con la sovrapposizione di queste sue costruzioni ideali.

Il primo merito che Gramsci riconosce ai rivoluzionari russi - in questa fase iniziale il suo discorso non riguarda specificamente i bolscevichi, ma prende in considerazione la rivoluzione come fenomeno unitario - è la loro alterità rispetto al giacobinismo. La rivoluzione non tende all'instaurazione di un potere che abbia bisogno di sostenersi con la violenza e il dispotismo; il movimento non è sospinto da una fazione, ma esprime i bisogni della maggioranza della popolazione, e questa maggioranza, appena sarà messa in condizione di pronunciarsi, dimostrerà di volersi riconoscere nell'opera della rivoluzione. Proprio perché in Russia non è all'opera un potere che esprima, alla maniera dei giacobini, ristretti interessi particolaristici, un potere che abbia quindi bisogno di ricorrere all'imposizione di una dittatura di minoranza, Gramsci respinge il parallelo tra la rivoluzione francese e la rivoluzione

russa (*ivi*). Il punto di riferimento di questo Gramsci antigiacobino è chiaramente Sorel: la discontinuità tra la rivoluzione francese e la rivoluzione russa sta a significare che l'auspicio soreliano di una rivoluzione socialista aliena dalle forzature e dalle imposizioni costrittive dei giacobini ha cominciato a realizzarsi.

Ma la rivoluzione russa, per come Gramsci se la raffigura, corrisponde alla sua sensibilità anche perché promette di essere una rivoluzione non limitata alla sfera del potere e di condurre al rivolgimento morale del corpo sociale: aspetto essenziale dell'idea gramsciana della rivoluzione. Il socialismo per Gramsci ha il fine di portare nella società non solo un nuovo ordine economico, ma anche un ordine morale. «In Russia – scrive Gramsci – è un nuovo costume che la rivoluzione ha creato. Essa ha non solo sostituito potenza a potenza, ha sostituito costume a costume, ha creato una nuova atmosfera morale, ha instaurato la libertà dello spirito oltre che la libertà corporale». La nuova morale rivoluzionaria si identifica per Gramsci con il principio autonomistico dell'etica kantiana: l'uomo nuovo che si va creando è l'uomo soggetto solo all'imperativo della sua coscienza (*ivi*). La previsione dello sbocco socialista della rivoluzione deriva quindi non da un'analisi delle forze reali, sociali o politiche, che si muovono sulla scena o delle condizioni storico-sociali della Russia, ma da un procedimento deduttivo di natura intellettuale.

Tutto questo ci mostra un Gramsci che nel processo rivoluzionario russo inizialmente cerca e crede di trovare conferme alla propria disposizione spirituale assai più di quanto non sia portato a ricavarne insegnamenti che integrino la sua visione politica. È ancora così all'immediato indomani della conquista del potere da parte dei bolscevichi: la rivoluzione «contro il Capitale» accende d'entusiasmo Gramsci per il quale, non da ora, lo sviluppo storico non può essere imbrigliato in leggi scientifiche limitative della creatività e della potenza realizzatrice dell'uomo (*La rivoluzione contro «il Capitale»*, «Il Grido del popolo», 1° dicembre 1917). La rivoluzione d'ottobre conta soprattutto per la rivelazione di questa verità; in questo suo senso profondo, più che nei singoli fatti che ne scandiscono il corso, sta l'insegnamento da trarne. Per tutto il 1917, insomma, quel che accade in Russia consolida l'impianto concettuale del socialismo gramsciano, dà modo a Gramsci di esprimere in forma più compatta e coerente pensieri preesistenti, fortifica le sue convinzioni, ma ancora nessuna nuova significativa inflessione la sua elaborazione teorica e politica subisce per effetto della rivoluzione russa, nessuna illuminazione viene a Gramsci dal bolscevismo.

Il primo atto che turba il quadro, che non si accorda con gli schemi intellettuali precedenti, e che obbliga Gramsci a mettere alla prova le sue categorie interpretative, è, ma siamo già nel gennaio 1918, lo scioglimento da parte dei bolscevichi dell'Assemblea costituente: un episodio che mette in discussione l'immagine di un socialismo immune da tentazioni giacobine, cioè dall'impiego della forza come strumento di dominio a opera di una minoranza che non altrimenti potrebbe indurre la maggioranza ad accettarne la supremazia. Per rendersi conto di quanto la notizia dello scioglimento della Costituente dovette rappresentare per Gramsci una svolta

inattesa, e si potrebbe dire sorprendente, basta ricordare che solo pochi giorni prima dalla sua penna era uscito un apprezzamento e una valorizzazione del risultato delle elezioni: Gramsci aveva fatto notare come «i cittadini» russi con il loro voto avessero mandato alla Costituente una larga maggioranza di deputati socialisti (*L'ultimo tradimento*, «Avanti!», 3 gennaio 1918). In quell'occasione non aveva fatto distinzioni tra le diverse componenti di questa rappresentanza socialista e la posizione minoritaria dei bolscevichi al suo interno non gli era apparsa un problema.

Lo scioglimento della Costituente dovette avere per Gramsci l'effetto di uno choc. Come affronta allora questa difficoltà? Con due mosse. In primo luogo depotenziando l'accaduto, affermando cioè che ben poco conta la cancellazione di un organo che incarnava un vecchio concetto di rappresentanza, quello tipico del parlamentarismo occidentale, a fronte del nuovo sistema rappresentativo della sovranità che si organizza nei soviet. Per la prima volta, in corrispondenza dello scioglimento della Costituente, l'attenzione di Gramsci si fissa sulla nuova organizzazione del potere che va prendendo forma in Russia, cioè sui soviet. Da questo momento in avanti la rivoluzione russa non è più ai suoi occhi creatrice solo di nuova vita morale, ma anche, e tale gli apparirà sempre di più, di una nuova forma di Stato. È il punto di partenza di un cammino che, attraverso la tematizzazione dello Stato dei consigli, disegnerà un nuovo profilo della concezione gramsciana del socialismo.

L'altra mossa con cui Gramsci reagisce allo scioglimento della Costituente è la proiezione su una dimensione temporale lunga del processo di costituzione di una maggioranza sociale a sostegno della rivoluzione. In Russia la forza rivoluzionaria è minoranza nel momento presente, ma è, scrive Gramsci, «una minoranza che è sicura di diventare maggioranza assoluta, se non addirittura la totalità dei cittadini». Essa esercita la dittatura provvisoriamente, per il tempo necessario alla maggioranza per costituirsi e manifestarsi. Il suo programma non è la dittatura «perpetua» (*Costituente e soviet*, «Il Grido del popolo», 26 gennaio 1918). L'autoritarismo e l'esercizio della forza rappresentano quindi per Gramsci caratteristiche solo temporanee del nuovo Stato in costruzione, che si dissolveranno in un nuovo sistema di libertà e di democrazia. Ma anche nel periodo in cui l'esercizio della forza si rende necessario, è convinzione di Gramsci che il ricorso alla dittatura non abbia bisogno di assumere le sembianze del terrorismo giacobino. Le «stragi inutili e sadiche» non sono affari del proletariato. Una forza che sa di essere maggioranza potenziale, non ha bisogno di «trascendere». Trascende solo chi non è sicuro dell'avvenire (*Per conoscere la rivoluzione russa*, «Il Grido del popolo», 22 giugno 1918). Alla dittatura, insomma, Gramsci assegna una duplice funzione. Da un lato quella repressiva di tenere sotto scacco le forze controrivoluzionarie, consentendo alla nuova classe dominante di completare la trasformazione rivoluzionaria. Dall'altro però anche una funzione liberatrice, perché sotto la protezione della dittatura si consolida la nuova organizzazione dei poteri “ lo Stato dei consigli “ « in cui la dittatura si dissolverà, dopo aver compiuto la sua missione» (*Utopia*, «Il Grido del popolo», 20 luglio 1918).

Da una rivoluzione immaginata, concepita come concretizzazione di categorie culturali, Gramsci si accosta così alla rivoluzione come governo delle cose e degli uomini. Con l'assunzione del tema della dittatura entra nell'orizzonte di Gramsci la questione del compito storico delle minoranze, delle minoranze che attraverso l'esercizio del potere statale si fanno interpreti della volontà della moltitudine e ne guidano la maturazione verso un'adeguata consapevolezza della loro posizione e dei loro interessi. È da questo momento che egli comincia a porsi il problema della costruzione di un consenso sociale al progetto rivoluzionario e della relazione fra i diversi gruppi sociali mobilitati o mobilitabili a sostegno di questo progetto. Parte dunque da qui uno dei filoni principali della sua successiva elaborazione di teoria politica.

Leonardo Rapone

*Dipartimento di Studi linguistico-letterari,
storico-filosofici e giuridici Università della Tuscia*

Via San Carlo 32 - 01100 Viterbo

E-mail: raponel@tin.it

The Sardinia case: issues of identity in the cinematic representation of an island*

ANTIOCO FLORIS, IVAN GIRINA

Introduction

The examination of the cinematic representation of the island and its culture, points at a fundamental break with existing expressive modes that took place in Sardinian film production during the 1990s. By reflecting on the cinematic moments separated by this decade – the one before and other after the 1990s – but also looking at their relationship with one another, this essay identifies and analyses two different modes of cinematic representation: that of the hetero-representation, which is structured by an external perspective associated with authors from outside the island territories, external observers to its culture; and that of the self-representation, signalled by a shift to an internal point of view, delivered by authors and directors born and culturally raised in Sardinia. Hence, this essay offers a brief reflection on the cinematic representation of Sardinia over the past hundred years: a confined geographical reality, an island at the centre of the Mediterranean sea, characterised by a distinctive culture constantly exposed to the influence of the foreign ‘other’, yet strongly rooted in the understanding of the self. Just like its colonial past, Sardinia has been colonised once again via cinema in the 20th century, being defined by the gaze of the ‘other’ for over ninety years, until the birth of a ‘new Sardinian cinema’¹.

Hetero-representation and the gaze of the other

Among the first cinematic representations of Sardinia, those inspired by the works of Sardinian writer Grazia Deledda, awarded the Nobel Prize in Literature in 1926, are some of the most influential in providing an understanding of the island and its culture to the audience outside its borders². Deledda’s work, filled with sensational dramas set in a world suspended in time and dominated by an adverse fortune, were very successful in Italy and quickly captured the interest of artists, intellectuals and

* Paper presented at the International seminar *Regionalism and Representation* at the University of Warwick (UK) on April 26, 2013.

¹ On the concept and definition of a ‘new Sardinian Cinema’ cf. A. Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Aipsa, Cagliari 2003.

² The importance of Deledda’s work within the context of Sardinian cinema is documented by G. Olla in *Dai Lumièrè a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, CUEC, Cagliari 2008.

directors. The first important film dedicated to the island is indeed inspired by one of Deledda's novels: *Cenere*. The film released in 1916 and directed by Febo Mari, starred famous theatre actress Eleonora Duse in her only cinematic appearance. It was in fact Duse who decided to bring Deledda's work to the cinema. The actress considered the Sardinian setting to be one of the strongest elements of the novel, leading her to the decision to shoot on location. Nevertheless, as World War I was raging in 1916, the production was discouraged from traversing the sea to shoot in Sardinia. It was instead decided to substitute those environments with others resembling the Sardinian landscape, by taking the production to the Apuan Alps and in studio. The insertion of captions allowed the recognition of the north-Italian landscape as Sardinian. In 1929, Aldo De Benedetti directed *La Grazia*, based on another one of Deledda's work. Again, the film was shot between studio and locations in central Italy, yet it presented itself as authentic and faithful to the Sardinian world. The influence of Deledda's work on non-Sardinian directors and the artificial representations generated by their productions exemplifies the expressive modes of hetero-representation. This gaze is, in fact, generally mediated by literary models and often relied on stereotypes that had been codified and crystallized over centuries producing a mythical vision of the island.

It became common for these films to overlap images of north-Italy with the Sardinian landscape, rewriting the visual identity of those places. Due to the success of these films over the years, once the awareness of their production process had been lost, the environments were identified as Sardinian, to the point that in the 1960s George Sadoul, in his seminal work *Histoire Générale du Cinéma*³, highlighted Duse's performance in *Cenere*, stressing the importance of the Sardinian landscape as central element to the drama. As a consequence, when the productions were moved to Sardinia, the original Sardinian environments were altered in order to be consistent with the previously established cinematic models. Due to this stratification of signs, the fictional Sardinian environments slowly became the 'real' ones. More importantly, the environments were not the only element to be altered. In fact, starting with Duse's adaptation of *Cenere*, the signature of Grazia Deledda shapes and influences a large part of the following production, often based on direct adaptations of her works. There are at least twelve films, either produced for cinema or television, based on the works of Grazia Deledda. A perfect example of this is *Proibito* (Mario Monicelli, 1954) in which Deledda's mould is inflected through the tropes and style of the western genre, which enforces the exotic appeal of the island while preserving the archaic themes at the core of its mythical identity.

During the 1980s, fictional cinema hesitates to reach Sardinia, occasionally depicting it in a superficial way and colouring it with exoticism. At the same time, it exploits the Sardinian landscape by altering its identity and transforming its scenery: from

³ G. Sadoul, *Histoire Générale du Cinéma*, vol. III.1, *Le cinéma devient un art*, Denoël, Paris 1973 (ed. or. 1952), p. 326.

wild-west scenery to unexplored tropical islands, via futuristic worlds and even deserted wastelands, each time being overwritten according to different expressive requirements. The discontinuity and variety of approaches of this production prevent the emergence of a common matrix, but it does not completely exclude the presence of common threads that put these films in relation: outlaws, shepherds and women in black dresses fill the scenes of melodramas from out of time. In response to the exotic call of the island, eccentric tourists leave the comfortable villages on the Sardinian coasts in search of an ancestral world filled with *nuraghi* (typical Sardinian towers dated since before to 19th century B.C.), rocks shaped by the wind and secular olive trees.

In many of these films, Deledda's point of view was still a model and a central cultural reference: passionate loves, struggles and deaths; a society dominated by religious values and a sinful vision of life as well as by the awareness of an inescapable fate; a deep sense of community; places and landscapes connected with a mythical past; a barbaric and primitive world ruled by never-changing natural and moral laws. Sardinia was depicted as a world detached from modernity, motionless in time, in which characters fight for their own survival against an adverse fortune. These narrations are characterised by blood feuds, vendettas, forbidden loves and family wars. There are very few glimpses of modernity: occasional cars, foreign clothing, police uniforms, weapons. Maria Bonaria Urban extensively documents the stereotypical nature of these representations connecting them also to other literary genres, making the example of *The Romance of Paulilatino*, published in 1883 on the British journal *Cornhill Magazine*, recounting the «misadventures of Vincenzo, born in Sardinia and brought up in the Italian mainland [...] who is forced to come to terms with the world from which he came, still dominated by barbaric custom such as the code of honour and the vendetta»⁴. Throughout the 20th century, the prominence of such tropes leads to the emergence of an idea of Sardinia – in the audience, but also among producers and directors – essentially derived from outdated literary models, particularly grounded in the work of Grazia Deledda.

Even a film such as *Banditi a Orgosolo* directed by Vittorio De Seta in 1961, despite its modern style and storytelling, follows this process of thematic and iconographic crystallisation. The opening voiceover describes the life of shepherds whose «time is measured according to seasonal migrations. The search for grazing and water». It continues claiming:

The soul of these people is still primitive. What is right to their law, it's not in the modern world. The only things that matter to them are family and community bonds. Everything else is incomprehensible and hostile; even the State, embodied in the police and the prisons.

⁴ M.B. Urban, *Sardinia on Screen: the Construction of the Sardinian Character in Italian cinema*, Rodopi, Amsterdam 2013, pp. 21-22.

The voiceover emblematically ends by stating, «Out of modernity, they only know rifles. The rifle is used to hunt, to defend oneself and also to attack. They can become outlaws overnight, without realising it». The opening sets the tone and the context of the film describing an archaic society that measures time according to 'seasonal migration' and it is hence embedded in a 'primitive universe' that does not conform to the 'standards' of the modern world. The dimension of time becomes a discriminator between the community of Orgosolo, stuck in an archaic past, and the rest of the world progressing towards a modern present. Moreover, the binary between the ideal *us* in which the voiceover is immersed and the exotic *them*, identified with the Orgosolo community continues as the outside world is described as 'hostile' and 'incomprehensible' to *them*, at once stressing the inability of the community to adapt to modernity and its aggressive, almost primitive, behaviour in response to the interaction with *us*. The pre-modern character and primitive understanding of this world is further emphasised by the importance of the 'rifle' as a tool 'given' to the community by modernity. It once again stresses the dichotomy between inside and outside and the disparity of power between *us* and *them* as modernity is received by Orgosolo from the outside.

It is no surprise then that, years later, American film director Martin Scorsese described this film as a work that «reveals an archaic and uncontaminated world, in which people speak an ancient dialect, living according to traditional rules, considering the modern world to be alien and hostile»⁵. In reality, in this film the 'ancient dialect' is misrecognised, as the film is entirely dubbed in Italian. Nevertheless, the pre-modern character of its subject matter is metonymically extended to the (perceived) archaic character of the language. Fundamental to this exotic discourse is the fact that during the first eighty years of film history, cinematic representations of Sardinia have all been produced by filmmakers coming from outside the island, unable to understand its cultural background. The cinematic imagery of Sardinia is then drawn from the perspective of those who are fascinated by the peculiar character of the island, inspired by outdated literary models, leading them to put into film.

Self-representation and the new Sardinian cinema

Due to socio-political and cultural factors, this situation gradually changed at the beginning of the 1990s. Many are the elements that favoured the birth of a Sardinian new wave: the weakening of the centralizing State authority subsequent to a severe political crisis and the so-called end of the Italian First Republic after Mani Pulite; the advent of the neo-television, characterized by the decentralization of production and the rise of local realities; the emergence of young native authors, writers,

⁵ M. Scorsese, *Martin Scorsese su Banditi a Orgosolo*, in M. Capello (a cura di), *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 13-15.

musicians and directors with means and access to specialized education and training.⁶ The rise of a Sardinian generation of filmmakers – despite being often trained outside the island – allowed for the first time a representation of Sardinia from within, subverting the previous exotic paradigms and displaying the complex modernity of Sardinia from an internal perspective. In the 1990s, a shift from a Sardinia at the cinema to a Sardinian cinema takes place through a process of self-representation. This self-representation is grounded in the direct and extensive experience of the world represented – a cultural one, but crucially also a geographic one. This world is not entirely free from its tradition and it is often forced to confront itself with the cinematic gaze of the previous decades, as for example in the case of Salvatore Mereu's *Sonetàula* (2008) *vis a vis* De Seta's *Banditi a Orgosolo*. This new production generates a critical awareness that, while negotiating with the constraints imposed by the previously established literary models, it systematically deconstructs them, allowing cinema to fully reflect modernity.

This is not to say that the new generation completely fits the profile of a uniform cinematographic movement. These directors are not invested in a defined and coherent project, nor do they recognize themselves in any manifesto. Their production models are substantially different, each of them taking an idiosyncratic approach and developing a personal style. Nonetheless, these works share formal similarities and recurrent themes: a strong attention to local matters and issues of identity, some of them in common with previous productions, but many other completely new; the deconstructive use of the stereotypes associated with Sardinian culture and physiognomy; the theme of justice, a recurring narrative trope in the island; the use of Sardinian language along with its local varieties in dialogue, and occasionally in conflict, with Italian; the interest in social realities, both through a documentary and fictional approach; the modern remaking of literary works⁷.

The use of the local language is surely the most prominent among the identity-related tropes. Sardinian is, in fact, a neo Latin language, not a dialect of Italian. Although it had already been made object of study and spoken by the majority of the indigenous population, it is only during the past twenty years that Sardinian has been acknowledged and preserved through the intervention of public institutions and the local government. Since 1997, following a law on the preservation of linguistic minorities, the Sardinian language has been rehabilitated through its use on mass

⁶ It has been previously noted how the convergence between the funding dedicated to film culture, the political investment of the local administration and institutions in the recuperation of Sardinian culture and the rising levels of audiovisual literacy among youth, created favourable conditions for new generations of islander artists to approach the film medium. Cf. A. Floris, I. Girina, *La Nuova Stagione del Cinema in Sardegna*, in D. Bruni, A. Floris, F. Pitassio (a cura di), *A scuola di cinema. La formazione nelle professioni dell'audiovisivo*, FORUM, Udine 2012, pp. 257-270.

⁷ For a more accurate definition of the new Sardinian cinema and its characteristics cf. A. Floris, I. Girina, *Il Linguaggio del Nuovo Cinema Sardo. Ipotesi di un'estetica del locale tra stili, temi e paradigmi di produzione*, in M. Gargiulo (a cura di), *Lingue e Linguaggi del Cinema in Italia*, Aracne, Roma 2016, pp. 235-264.

media (TV, radio, press), featuring as an optional subject within school curricula, and flourishing again in the literary production. After decades of neglect, the Sardinian language is still endangered today, although its relationship with the local community has changed much during the past few years. Its adoption at the cinema, often as the main linguistic channel, contributed to its valorisation not only to the end of preserving it, but also as an instrument to reflect new social tensions, exceeding its previous stereotypical character. This refashioning of the language renewed the relationship between tradition, of which the language is expression, and modernity, to be found in the cinematic means. Hence, the Sardinian language at the cinema becomes a crucial site of cultural expression, occasionally made epicentre of entire narratives⁸. The use of multiple registers and dialect varieties determines the emergence of undertones that enrich the narration and its communicative potential. For example, in *Arcipelaghi* (Giovanni Columbu, 2001) and in *La Destinazione* (Piero Sanna, 2002), the fluctuation between the formal/institutional dimension and the informal/personal one is conveyed through the use of two languages: Italian and Sardinian. Also *Su Re* (Giovanni Columbu, 2013), depicting the Passion of Christ in a Sardinian context, uses the minority language to anthropologically connote the events of the gospels, imbuing them with the character of Sardinian people.

Through the work of this new generation of directors, the objects of the films have come to reflect the contemporary identity of the island. On the other hand, certain themes such as that of justice are still very present, in part due to the everlasting conflict between national state law and the social codes of the local communities, which prominently featured in Sardinian cinema since its birth. As it is the case with other literary stereotypes, this issue is nonetheless contaminated by modernity, turning it into something new used to reflect the tension between past and present. After decades in which Sardinia had been represented as a world outside of time, detached from any kind of modernity (exemplified in the voiceover of Fiorenzo Serra's 1965 *L'Ultimo Pugno di Terra*, which states: «in the inland villages it is possible to grasp the characteristic elements of the civilisation slowly built in time by Sardinians; a civilisation that still today fights against the drive of progress») finally modernity emerges through a new Sardinian cinema. The presence of an industrial and post-industrial economy in *Jimmy della Collina* (Enrico Pau, 2007) runs parallel to the rural landscapes of *Arcipelaghi* and *Sonetàula*. Immigration and the rise of the multiculturalism are central in *Tajabone* (Salvatore Mereu, 2010) and *Dimmi che destino avrò* (Peter Marcias, 2012), while *Pesi Leggeri* (Enrico Pau, 2002), *Bellas Mariposas* (Salvatore Mereu, 2012) and *Un delitto impossibile* (Antonello Grimaldi, 2000) portray the complex social reality found in Sardinian urban environments, from the sub-proletariat to the bourgeois upper-middle class. Through these films, contemporary

⁸ For a complete account on the development of the Sardinian language at the cinema cf. M. Mereu, *Cent'anni di "isolitudine": analisi della lingua del cinema in Sardegna dal 1916 al 2013*, in M. Gargiulo (a cura di), *Lingue e Linguaggi del Cinema in Italia* cit., pp. 265-294.

Sardinian cinema establishes a process of self-representation that detaches the cultural identity of the island from its from ancestral and mythical constructions, framing it instead with its modern character – its language, culture and lifestyles – capable of relating to the world with an identity of its own.

Antioco Floris

*Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Università degli Studi di Cagliari
Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari
E-mail: antioco.floris@unica.it*

Ivan Girina

*Department of Film and Television Studies
University of Warwick
Coventry CV4 7HS, United Kingdom
E-mail: I.Girina@warwick.ac.uk*

Inquadrare e filmare dopo Jean Rouch. Note su osservazione e partecipazione nel cinema etnografico alla fine del XX secolo

FELICE TIRAGALLO

La storia recente dell'antropologia visuale ha mostrato una crescente attenzione verso gli aspetti più strettamente cognitivi della pratica della visione. Ci si è interrogati sulle interazioni fra i processi fisiologici della visione e i suoi condizionamenti culturali, sugli eccessi e sulle trappole del visualismo come modello interpretativo del reale¹, sulle conseguenze della presenza nella vita di tutti di domini comunicativi integrali come le 'videosfere' e sulle relative conseguenze a livello interculturale²; ci si è interrogati infine anche sul rapporto fra apparenza e conoscenza. David MacDougall ha notato che la nostra percezione ordinaria dell'esistenza, del sé e dell'altro, passa attraverso la percezione di una immagine. Se noi vediamo una cosa, supponiamo che essa esista, perché estendiamo alla visione la stessa percezione del nostro esistere: «vedere non ci fa soltanto coscienti dell'apparenza delle cose, ma anche dell'esistere in sé»³. Il percepire l'esistenza, sia la nostra sia dell'altro, colloca la visione su di un piano di adesione alla vita, a un esserci-nel-mondo, che la qualifica come un'esperienza di partecipazione. Per l'etnocineasta e per molti altri titolari di una visione esperta⁴ filmare, a differenza dello scrivere, può essere interpretato dunque come un atto che precede il pensiero, in cui un'osservazione carica di un certo interesse, di una certa intenzione, lascia una traccia persistente. Quando osserviamo, sostiene MacDougall, facciamo qualcosa di più deliberato, di più intenzionale che il vedere e tuttavia di più avventato che il pensare; abbiamo messo noi stessi in uno stato 'sensoriale', che è contemporaneamente uno stato di vuoto e uno di elevata attenzione. Le nostre facoltà imitative precedono il giudizio e le categorizzazioni, preparandoci ad un diverso tipo di conoscenza. Impariamo ad *abitare* ciò che vediamo⁵.

Se le pratiche moderne dell'antropologia ci hanno insegnato a mettere in discussione il modello di visione incentrato sulla separazione rigorosa fra osservatore e osservato e se le correnti teoriche interpretative e decostruzioniste hanno posto il tema della riflessività e delle retoriche del testo al centro del dibattito disciplinare⁶,

¹ A. Marazzi, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci 2001, p. 74.

² R. Debray, *Vita e morte delle immagini. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Il Castoro (ed. or. 1992), pp. 170 sgg.

³ D. MacDougall, *The Corporeal Image. Film, ethnography, and the senses*, Princeton, Princeton University Press 2006, p. 1.

⁴ C. Goodwin, *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi, 2003; C. Grasseni (ed.), *Skilled Visions. Between Apprenticeship and Standards*, New York, Oxford, Bergahn Books 2007.

⁵ D. MacDougall, *The Corporeal Image* cit., p. 6.

⁶ J. Clifford, G. Marcus, (a cura di), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche nell'etnografia*, Roma, Meltemi 1998 (ed. or. 1986).

ciò è dovuto anche a un lavoro di lunga durata avviato da Jean Rouch⁷ a metà del secolo scorso per fare del film un terreno di incontro fra sguardi convergenti. Lavoro che peraltro non è stato pienamente riconosciuto nel suo valore di anticipazione da questi orientamenti, che dedicano poco interesse, in generale, alla fotografia e al film.

In questo testo si cercherà di mettere in luce la persistenza di questa traccia nel lavoro di diversi autori e ricercatori che hanno operato negli ultimi decenni. Lo si farà concentrando l'attenzione più che sugli aspetti teorici e metodologici generali, sull'aspetto situazionale di questa pratica di ricerca, cioè su ciò che concretamente avviene durante le riprese di un film etnografico, e in particolare sui fenomeni sociali e percettivi attivati dalla presenza in funzione della cinepresa. Spinge in questa direzione una notazione di Paul Stoller sulla fortuna che l'opera di Rouch riscuote nel mondo accademico⁸. L'autore di *Les maîtres fous* (1955) viene di frequente descritto come un innovatore nel linguaggio del cinema e come l'artefice di un salto di qualità nella tecnologia delle apparecchiature di ripresa portatili. Concetti come 'cinema diretto', 'camera-stylo' sono troppo noti perché sia necessario soffermarci⁹. Più singolare è il fatto che questi indubbi meriti abbiano messo in ombra, secondo Stoller, l'importanza delle posizioni di Rouch in merito all'etnologia e, in particolare, riguardo alla *pratica* etnografica. Il nome di Rouch è associato a parole ricorrenti: romanticismo europeo, surrealismo, sciamanesimo africano, umanesimo espansivo, individualismo audace, fine del colonialismo. Inquadrata in un certo scorcio della storia recente della Francia, in una certa temperie culturale europea del Novecento, con i suoi miti politici, artistici e letterari, la vicenda di Rouch e anche la sua tragica, coerente e a suo modo 'bella' morte per incidente stradale in Niger mentre si accingeva, ultraottantenne, a girare un nuovo film, appare esemplare, fortemente rappresentativa e capace di suscitare un'emulazione che travalica le opere e che si estende ai giorni del grande etnocineasta, alla sua vita. Del resto Stoller osserva che la ricostruzione dei suoi orientamenti teorici e metodologici va compiuta attraverso pochi saggi¹⁰ e interviste¹¹, a fronte, per contro, della sua monumentale filmografia. Ciò ha tenuto in ombra l'empirismo radicale della sua etnografia, la sua distanza da quel tipo di scrittura etnografica basata sullo 'stile chiaro', che non ammette l'uso di metafore, che usa rigorosamente solo la terza persona e che afferma il valore del distacco da ciò che viene descritto. Uno stile che, per Stoller, si riflette nel cinema di osservazione «che riduce la complessità del mondo in semplici

⁷ Jean Rouch (Parigi, 31 maggio 1917 - Birni N'Konni, Niger, 18 febbraio 2004), antropologo e cineasta.

⁸ P. Stoller, *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago & London, The University of Chicago Press 1992.

⁹ Vedi, fra l'altro C. Pennacini, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci 2005; M.H. Piault, *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan 2000.

¹⁰ Vedi J. Rouch, *The Camera and Man*, in Hockings P (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York, Mouton De Gruyter 1974, (2003 third edition); Id., *Etnografia e cinema*, «La Ricerca Folklorica», n. 3, aprile 1981; Id., *Il cinema del contatto*, a cura di R. Grisolia, Roma, Bulzoni 1988.

¹¹ R. Prédal, (dossier reuni par), *Jean Rouch, un griot gaulois*, «CinémaAction», n. 17, 1982.

strutture, principi, leggi, assiomi»¹². Il punto fondamentale è dunque per Stoller, che quella di Rouch è integralmente, prima di ogni cosa, una etnografia, una risposta in un linguaggio specifico al problema della rappresentazione della diversità culturale. In essa si trovano, come in altri epigoni che hanno lavorato al superamento dello 'stile chiaro' (non molto diverso dalle retoriche pseudo-scientifiche a sua volta individuate nella letteratura antropologica da Clifford Geertz¹³, elementi per costruzioni polifoniche, etero glosse e multigenere. Non a caso lo stile riflessivo poi affermatosi in antropologia includerà, come nei film di Rouch: 1) la voce dell'autore e le sue reazioni emotive; 2) la critica teorica umanistica più o meno implicita contro lo 'stile chiaro' nelle scienze umane; 3) le conversazioni, voci, attitudini, posture, gesti, facce, reazioni della vita quotidiana di gente che l'autore frequenta e che lentamente fanno emergere la 'trama' (*story-line*) di una narrazione; 4) le espansioni poetiche che si legano alla prosa; immagini, foto, disegni, in relazione profonda e non illustrativa rispetto al testo; 5) i raccordi fra parti analitiche, di finzione, poetiche, narrative e critiche. In conclusione queste opzioni tendono a «dare priorità filosofica al flusso dell'esperienza»¹⁴, a svalutare istanze di tipo metafisico nell'atteggiamento verso il reale e a diffidare verso il riduzionismo nelle costruzioni teoriche intellettuali.

L'importanza dell'esperienza di vita nell'opera di Rouch richiama dunque la centralità del film come momento di una condivisione, come luogo di un gioco che caratterizza fortemente il farsi delle immagini, in cui diventa decisivo il modo in cui la cinepresa agisce, in cui si muove e in cui esplora lo spazio, perché in questo lavoro si riflettono presenze e sguardi che possono condurre a una comprensione multi-situata e polifonica di quello che accade nel film.

Per esplorare le tracce di questo empirismo radicale si può partire da un esempio classico, cioè la sequenza centrale di *Tourou et Bitti. Le tambours d'avant*¹⁵. Il film è composto da due piani sequenza, uno introduttivo e uno narrativo. Il luogo è il villaggio Songhay di Simiri, nella regione dello Zermaganda, in Niger. Il film descrive una danza di possessione per chiedere ai geni della *brousse* la protezione del raccolto dalla invasione delle cavallette. Nella prima sequenza siamo in un campo che circonda il villaggio; l'inquadratura ad altezza d'uomo avanza mostrando implicitamente il camminare di Rouch fino ad arrivare allo steccato che delimita l'abitato. All'inizio della seconda sequenza la macchina da presa entra nel villaggio e incontra un primo personaggio, Doaouda Sido, l'uomo in bianco, che la precede lambendo a sinistra una piccola radura dove sostano, legate, le capre che saranno offerte in sacrificio agli spiriti della *brousse*. Poi la cinepresa incontra un'altra guida, l'anziano Sangou, che la conduce fino allo spazio circolare dove suona un'orchestra di percussioni e archi. In *Tourou et Bitti* notiamo un avvicinamento estremo dell'occhio della

¹² P. Stoller, *The Cinematic Griot* cit., p. 202.

¹³ C. Geertz, *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Bologna, Il Mulino 1990 (ed. or. 1988).

¹⁴ P. Stoller, *The Cinematic Griot* cit., p. 211.

¹⁵ J. Rouch, *Tourou et Bitti. Les tambours d'avant*, Les Films de la Pléiade, France, 12 m., 1972.

cinpresa all'occhio umano. L'occhio della cinpresa è l'occhio di Rouch, l'attenzione a cui è chiamato lo spettatore è quella di aderire con le sue facoltà sensoriali e sinestesiche all'esperienza di un incontro¹⁶. A questo proposito nulla è anticipato, gli accadimenti vengono pedinati nella dimensione del presente, accettando dunque ogni possibile esito dell'azione e l'esposizione del film a ogni perturbazione e a ogni imprevisto. Mentre esplora la dialettica che si sviluppa fra danzatori e orchestra la cinpresa, in virtù della sua prossimità, diventa un individuo che partecipa al rituale. Ancora di più: è proprio la cinpresa, che non cessa di filmare dopo l'interruzione della musica, che consente l'inizio della *transe*. Un danzatore diventa in breve posseduto e invoca 'della carne', un sacrificio per assecondare gli spiriti; poco dopo anche una donna anziana entra in *transe*. Poi il film termina. La ragione contingente è che la pellicola nello chassis è finita e bisognerebbe montare un nuovo rullo. Ma Rouch spiega nella voce-off che preferisce non intaccare l'unità di spazio e di tempo dell'azione cui ha partecipato, per dare modo di riflettere sulla ricchezza caotica dell'incontro che ha vissuto e ha, in parte, provocato. La voce di Rouch ha un ruolo importante nel pedinare questa *tranche* di realtà. Il suo 'je' tende a far rivivere il presente di un'esperienza e non a spiegare quale senso univoco dare a ciò che si vede. La coincidenza dell'occhio della cinpresa con l'occhio umano e la loro prossimità con l'azione è stata giustamente considerata una delle basi di espressione del radicalismo empirico di Rouch. Il superamento attraverso questa strada della paura per il caos del continuo fluire del sensibile, come nota Stoller, ha comportato l'accesso a una socialità estremamente ricca e articolata, quasi inestricabile, ma che restituisce in ricchezza quello che toglie sul piano del controllo e della individuazione. L'immagine animata fonda quindi una nuova forma di osservazione che ha per oggetto un ingombro o saturazione del sensibile (*encombrement du sensible*), cioè una pluralità sincronica e caotica di informazioni che viene colta e si propone simultaneamente all'attenzione del ricercatore¹⁷.

Il piano sequenza di Rouch è dunque uno strumento di accesso all'imprevedibilità dell'azione umana, un metodo per costruire il cinema dell'esperienza e dell'incontro, in cui il farsi, momento per momento dell'azione filmica, non è solo una possibilità fronteggiata dall'atteggiamento di Rouch, ma ne è il presupposto, il fondamento. Nel corso degli anni Ottanta e Novanta la grammatica del piano sequenza, nata con Rouch, con Leacock e con altri pionieri¹⁸, è stata sempre più utilizzata in etnografia visiva, pur secondo impostazioni talvolta diverse da quelle dell'empirismo visionario rouchiano. Alla scelta di un cinema che sollecita e che provoca incontri, come quello che ha dato *Jaguar*, *Moi, un noir*, *Chronique d'une été*, e *Tourou et*

¹⁶ L. Wibault, «Les Tambours d'avant» (*Tourou et Bitti*) de Jean Rouch (1972), 2009, <http://www.iletaitunefois.lecinema.com>.

¹⁷ Cfr. C. de France, *Cinéma et Anthropologie*, Paris, Maison des Sciences de L'Homme, 1989.

¹⁸ A. Grimshaw, *The Ethnographer's Eye*, Cambridge, Cambridge University Press 2001; M.H. Piauxt, *Anthropologie et Cinéma* cit.

Bitti, se ne sono affiancate altre che hanno trovato nel piano sequenza la migliore espressione visiva del metodo dello *shadowing*. Essere presenti e condividere la vita e la quotidianità dei propri protagonisti ha permesso di costruire un cinema documentario fortemente permeato dello spirito di 'terreno', di adesione ai risultati conseguiti nel campo, che costituisce uno dei tratti distintivi delle discipline antropologiche. Dopo aver sottoposto a una stringente critica l'opzione del cinema di osservazione, etnociineasti come MacDougall¹⁹ hanno trovato nella adesione della cinepresa al corpo, al suo essere nel modo più integrale occhio esterno incorporato, la risorsa principale attraverso cui costruire un cinema etnografico dialogico e riflessivo, fondato più che su una immersione radicale al fluire dell'esperienza, come in Rouch, sull'attenzione per le visioni del mondo e le relazioni umane stabilizzate degli attori sociali, colte attraverso il pedinamento della loro vita quotidiana.

Celso and Cora, un film di Gary Kildea girato nei primi anni Ottanta nei sobborghi di Manila²⁰, Filippine, è un esemplare esperimento di *shadowing* sulla vita stentata di una giovane coppia di sposi. Il centro del film di Kildea è l'intreccio di affettività, di solidarietà e di premure che lega un venditore abusivo di sigarette a sua moglie e alla loro bambina. La loro indigenza, il loro vivere in una zona estremamente povera della capitale, fatta di piccole baracche di legno attaccate l'una all'altra, senza sfoghi di luce e di aria, crea tensioni e un pena per i problemi della vita materiale che la cinepresa registra con partecipazione. Ma è questa partecipazione, questa contiguità a dimostrare la difficoltà per lo sguardo occidentale a giudicare la povertà di Celso e Cora senza passare prima per i loro sguardi e per le loro parole, in cui la miseria emerge priva degli attributi di degrado a cui normalmente viene associata. La familiarità che avvertiamo per i protagonisti influenza anche il nostro sguardo, ci rende disponibili a sondare una condizione umana che richiede proprie chiavi di interpretazione. Si veda, ad esempio, la scena del trasloco della famiglia da una abitazione all'altra del loro quartiere. Nel breve tempo del piano sequenza in *traveling*, Celso e Cora attraversano una stretta via affollata e fetida, intrattenendo e facendo giocare la loro figlia. Sfiorano l'intimità e gli spazi vitali di innumerevoli famiglie che si lavano, mangiano, parlano, si riposano a pochi centimetri da loro e arrivano nel nuovo spazio, angusto come il precedente, vagliato criticamente dal loro sguardo per capire come faranno a collocarvi i pochi mobili. Lo *shadowing* praticato da Kildea permette l'accesso a un ingombro del sensibile meno caotico di quello preconizzato da Claudine de France. In *Celso and Cora* sembra che sia l'alternanza fra piani sequenza in interno, dove emerge l'intimità domestica dei protagonisti, e i piani in esterno, dove si chiariscono le cause 'oggettive' delle loro condizioni di vita, a stabilire un ordine interpretativo al materiale del film.

¹⁹ D. MacDougall, *Beyond the Observational Cinema*, in P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York, Mouton De Gruyter, 1974 (2003 third edition); v. anche *Oltre il cinema di osservazione*, in Id., *Cinema transculturale*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico, 2015, pp. 129-143.

²⁰ G. Kildea, *Celso and Cora*, Australia, 109 m., 1983.

David MacDougall ha piegato la nozione di piano sequenza all'esigenza di fare del film il luogo di incontri umani cautamente dipanati, di sguardi reciproci e di pluralità di presenze, ivi inclusa quella dell'etnociasta. In *Tempus de baristas-Time of the barmen*²¹ la cinepresa esplora con larghe e lente volute in piano sequenza la vita quotidiana di un allevatore di capre di Urzulei (Nuoro), Franciscu, di suo figlio adolescente, Pietro, e di un loro amico, Miminu, scapolo e anch'esso allevatore. L'assunto del film è espresso implicitamente dallo stesso titolo: il mestiere di capraio nella Sardegna degli anni Novanta è un lavoro sempre più difficile ed emarginante, non solo economicamente ma anche socialmente. Meglio sarebbe, come dichiara Miminu, vendere tutto il bestiame e aprire un bar, un ennesimo bar, in una qualche spiaggia. Quest'orizzonte di significato è mantenuto in tutto il film; tuttavia al suo interno emergono segnali della compresenza di altri motivi, che sono catturati grazie alla fiducia che MacDougall ripone nella sua osservazione filmata. Uno di questi motivi è il rapporto tra Franciscu e suo figlio, dove sono gli sguardi, gli atteggiamenti e i toni di voce di Pietro e di suo padre a far entrare lo spettatore nel mondo delle loro relazioni intime, in cui si coglie, ad esempio, l'amore filiale, ma anche la difficoltà che Pietro ha di guardare a suo padre come ad un esempio per le sue scelte future.

In un brano del film si vede dapprima Miminu mentre governa il suo numeroso gregge di capre, conducendolo lungo una strada sterrata che procede a mezza costa e poi mentre porta il suo bestiame a superare un costone. La cinepresa tallona da lontano tutta l'azione e mette in risalto la destrezza del pastore, la sintonia dei suoi movimenti, ora al passo, ora di corsa, con quelli degli animali che conosce e che ama. Poi, come spesso accade nel cinema di MacDougall, avviene un incrocio di sguardi. Siamo all'interno di una capanna pastorale: un pastore amico di Miminu, in una pausa del lavoro, parla di lui, in sua assenza, al cineasta e alla cinepresa. Con voce grave, quasi parlando a sé stesso, ne tesse un elogio. Gran lavoratore. Onesto. Buono. Purtroppo non ancora sposato. L'elogio vira nel compatimento. Il tutto con grande economia di parole, con un certo pudore. Nella terza scena c'è un piccolo contrasto che nasce fra Franciscu e il figlio Pietro a proposito di dove collocare certi oggetti dentro l'ovile. I litiganti sembrano non fare caso alla presenza della cinepresa di MacDougall, e del resto il contrasto si consuma in breve. Questa scena, girata in sequenza, senza stacchi, non suggerisce una distanza, una volontà di oggettivare lo stato di certe relazioni sociali fra padre e figlio, ma piuttosto intende accompagnare lo spettatore dentro un delicato intreccio di relazioni e di affetti che si avverte presente dietro l'apparenza dell'alterco.

Gli esempi qui citati dai film di Rouch, di Kildea e di MacDougall possono aiutarci a intendere un'etnografia della visione in armonia con la centralità che il tema dell'incontro riveste in questa traccia di superamento del cinema osservazio-

²¹ D. MacDougall, *Tempus de Baristas. Time of the Barmen*, Istituto Superiore Regionale Etnografico, Fireldwork Films, Italia-Australia, 100 m., 1993.

nale²². Essi suggeriscono che si può fare della cinepresa lo strumento di una esperienza condivisa solo attraverso la paradossale via della sua incorporazione²³. L'attività del filmare implica movimenti intenzionali nello spazio, inquadrature di porzioni del visibile, e ricerca di emozioni estetiche²⁴. Tali azioni, come tutte quelle riconducibili ai saperi tecnici incorporati, nascono da una continuità di gesti esperti e di azioni efficaci sulla materia²⁵. Il gesto primario dell'etnografo-cineasta (l'inquadratura e l'avvio della macchina da presa) è l'applicazione di una presa sul sensibile che vive di equilibri estetici ed emozionali di tipo primario, controllati dall'addestramento dell'occhio alla protesi tecnica. Prolungare l'inquadratura, decidere di portare la registrazione del reale fino a un punto che non si può prevedere al momento della decisione, come ha fatto Rouch in *Tourou et Bitti*, trascende dalla capacità di giudizio, dalla formulazione di ipotesi, e lega il filmare agli stati di percezione di una logicità implicita che si affida al rischio di ciò che accade nel presente.

In conclusione, l'accesso all'apparenza consentito dalla visione è un tipo di conoscenza di diverso ordine, irriducibile a quello concettuale. MacDougall²⁶ ha proposto di definirlo come ordine di conoscenza 'perceptivo' (*perceptual*) e non 'concettuale' (*conceptual*), per sottolinearne gli aspetti legati al corpo e ai sensi dell'osservatore. In questi termini il filmare si presenta come il proposito di fare della visione più che un mezzo, un luogo della ricerca etnografica, cosa che non impedisce, ma anzi richiede con urgenza di accostare a questo percorso quello della riflessione concettuale sulla visione nelle culture. Questo ci sembra uno dei lasciti più importanti che le pratiche visive hanno dato alle discipline antropologiche, prima dell'inclusione, col nuovo secolo, di altri luoghi sociali di indagine, costruiti intorno alle tecniche digitali, alle strutture di comunicazione non lineari e al mondo del virtuale elettronico.

Felice Tiragallo

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: felice.tiragallo@unica.it

²² Sul cinema di osservazione, sui suoi presupposti teorici, sulla sua prassi e per una traccia di riflessione critica sul complesso di quest'esperienza vedi: C. Young, *Observational Cinema*, in Hockings P (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York, Mouton De Gruyter 1974, (2003 third edition); A. Grimshaw, A. Ravetz, *Observational Cinema. Anthropology, Film and the exploration of Social Life*, Bloomington, Indiana University Press 2009.

²³ F. Tiragallo, *The Embodiment of the Gaze: Vision, Planning and Weaving between Filmic Ethnography and Cultural Technology*, «Visual Anthropology», vol. 20, nn. 2-3, 2005; Id., *Visioni intenzionali. Sguardi esperti, materialità e immaginario in ricerche di etnografia visiva*, Roma, Carocci 2013.

²⁴ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi 1977, p. 318.

²⁵ T. Ingold, *Ecologia della cultura*, Roma, Meltemi 2001.

²⁶ D. MacDougall, *The Corporeal Image* cit., pp. 6 sgg.

TRA CONTEMPORANEITÀ
E INTERDISCIPLINARIETÀ

Tutto Dimenticato?

Ricerche sui crimini della Wehrmacht nella Grecia occupata 1941-1944

CHRISTOPH SCHMINCK-GUSTAVUS

L'inizio

Nei miei primi anni all'università di Brema ero impegnato nell'insegnamento rivolto alle matricole. Per il primo anno i corsi delle Facoltà di scienze sociali – e cioè di sociologia, giurisprudenza ed economia – erano stati unificati, perché la neofondata Università di Brema era impegnata a progettare nuovi percorsi per gli studi delle scienze sociali – venendo incontro a una delle richieste fondamentali del movimento studentesco di allora. La critica rivolta alle strutture sclerotizzate dell'Accademia tradizionale era radicale in quegli anni. 'Rivoluzionario' era anche l'intento della riforma di far entrare all'università giovani che per la loro provenienza sociale non avevano avuto la possibilità di frequentare le scuole superiori fino alla maturità, ma avevano esperienze professionali nei campi più diversi. Dopo almeno sei anni di prassi professionale, questi giovani potevano presentarsi a un esame di ammissione all'università. Se lo superavano, potevano frequentare con pari diritti rispetto agli studenti di estrazione sociale tradizionale.

Questa prassi di ammissione universitaria non mancò di provocare immediate e aspre critiche da parte di ambienti conservatori che etichettavano l'Università di Brema come «una fucina rossa di quadri politici». Ma intanto altre università seguivano l'esempio di Brema, che per parte sua – nonostante le pressioni dall'esterno – continuava a sperimentare i nuovi profili formativi dell'insegnamento in un clima assai impegnato. Io, allora appena chiamato in cattedra, mi trovavo spesso di fronte a studenti più anziani di me, i quali portavano come bagaglio le più diverse esperienze professionali: ex-infermieri, ex-automeccanici, ex-capitani navali che per anni avevano girato il mondo.

Ero impegnato in questi primi anni innanzitutto nell'insegnamento rivolto agli studenti stranieri. Avendo trascorso durante gli studi alcuni anni in Italia, conoscevo le difficoltà di orientamento in un paese straniero. In quel periodo feci la conoscenza di Jόrgos, uno studente greco che per motivi politici era fuggito dalla Grecia dei colonelli e che, per alcuni anni, aveva lavorato in Germania in una fabbrica tessile. Jόrgos era un sindacalista impegnato e aveva vinto una borsa di studio, conferitagli dal sindacato in cui militava. Così Jόrgos aveva deciso di svolgere i propri studi nella «fucina rossa dei quadri» per conseguire il diploma di sociologia. Per lui, ormai al terzo anno, era venuta l'ora di preparare la tesi di laurea per conseguire il diploma. Come argomento aveva scelto la storia dei sindacati in Grecia, ma aveva

difficoltà con la lingua tedesca: la grammatica, l'ortografia e la terminologia accademica nello scrivere gli erano rimaste piuttosto lontane.

Noi due ci eravamo conosciuti un anno prima fondando la lega Ξένος - Xenos. *Associazione per aiutare gli studenti stranieri in difficoltà*. La parola Ξένος in lingua greca significa 'straniero', ma nello stesso tempo significa anche 'ospite' – un esempio limpido riguardo alla mentalità e allo spirito di ospitalità nell'antichità greca. In questo lavoro eravamo diventati amici e s'intendeva da sé che lo avrei aiutato nella stesura della sua tesi di laurea. Mi interessava anche l'argomento del movimento sindacale in Grecia, perché le mie conoscenze al riguardo erano pressoché nulle.

Dopo alcune settimane di stesura della tesi e le mie correzioni, Jόrgos aveva raggiunto felicemente il diploma e mi voleva ringraziare per l'aiuto che gli avevo prestato. Perciò mi invitò a visitare il suo paese nelle vacanze estive. Conoscendo fino allora solo l'Italia – la Grecia dopo il colpo di Stato dei colonelli per tanti anni era stata esclusa come meta turistica – decisi di accettare l'invito e di viaggiare per la Grecia.

Così nell'estate del 1978 arrivai per la prima volta in Epiro. Raggiungere l'Epiro in macchina, coi suoi paesi sperduti vicini alla frontiera dell'Albania, non era facile. Le indicazioni stradali allora erano scritte solo in lettere greche – senza la trascrizione in lettere latine. Nel liceo classico avevo studiato il greco antico, e così riuscii alla fine ad arrivare a destinazione, passando per strade sterrate sopra burroni stesi sotto un solleone implacabile.

In paese eravamo attesi. Arrivati di sera, la madre di Jόrgos, vestita di nero, ci salutò con umile sollecitudine, portandoci una bacinella di acqua fresca per lavarci i piedi: modi antichi per rinfrescare l'ospite venuto da lontano – tempi fermi da secoli.



«Hai fatto un viaggio tanto lungo».

L'indomani Jόrgos mi accompagnò per una passeggiata nelle montagne circostanti e mi raccontò della guerra sul fronte dell'Albania, dove nell'inverno 1940 i greci avevano fermato l'attacco dell'Italia fascista. Io, in quel periodo, non sapevo nulla di questa guerra, ma nei giorni seguenti l'amico mi accompagnò in case di anziani che ci parlavano dei loro ricordi, mentre Jόrgos traduceva. Molti di questi racconti erano atroci e facevo fatica a crederci.

Finita la vacanza e rientrato in Germania, decisi di ritornare in Epiro per raccogliere quelle testimonianze, delle quali non potevo trovare traccia nei libri di storia della Seconda guerra mondiale.

Così il mio avvicinamento alla *storia orale* non è stato il risultato di riflessioni di carattere metodologico, quanto piuttosto di un approccio casuale, nato dal coinvolgimento emotivo che le testimonianze avevano suscitato dentro di me. Le persone che avevo ascoltato erano modeste e semplici, spesso anche analfabete, ma era impressionante il loro desiderio di non far dimenticare gli orrori della guerra e di educare figli e nipoti ai valori della pace.



«Che vuoi sapere, Χριστόφορε? Bruttissimi tempi quelli di allora!»

Ma come procedere senza conoscere la lingua? Mi rendevo conto che questo tipo di ricerca non funziona se viene mediata dagli interpreti. Dunque: se intendevo continuare, avrei dovuto necessariamente imparare il greco moderno. Intanto avevo utilizzato un congedo sabbatico di nove mesi in Italia, perché lì non avevo problemi di lingua. Ma mi successe esattamente quanto avevo sperimentato in precedenza in Epiro: a Bologna incontrai un ex militare italiano che era stato deportato in Germania e che mi raccontò le sue vicende di internato militare (IMI). Un particolare del suo racconto mi scosse in modo particolare. Egli era stato prigioniero proprio a Brema, la mia città, e mi raccontò delle cose impensabili e mai sentite: le sofferenze

dei «porci badogliani» deportati nella Germania nazista e collocati, assieme ai militari russi, sull'ultimo gradino dei prigionieri di guerra. Da quest'incontro è nata una lunga amicizia e il mio primo libro di *oral history*. Questo libro porta alla luce non solo i ricordi di un uomo di umili origini e di sua moglie sotto il terrore della guerra¹, ma anche la storia della mia città durante la guerra, rimossa sin dai tempi del 'miracolo economico' della Germania postbellica. Ne risultò un secondo libro, questa volta non tanto di storia orale, ma di fotografie e documenti sulla vita della popolazione civile, cioè dei 'tedeschi comuni' e dei prigionieri sotto le bombe².

Insegnando in una Facoltà di giurisprudenza e considerando la mia propria formazione giuridica sono stato sempre convinto che non si poteva parlare della Seconda guerra mondiale senza ricordare il ruolo svolto dai giuristi e dalla magistratura al servizio del regime nazista: dalla preparazione della guerra, fino al terrore che doveva garantire l'*Endsieg*, la vittoria finale della Germania. Con questo intento è nato anche il mio libro sulla tragica fine di un adolescente polacco, costretto al lavoro coatto in Germania e schiacciato negli ingranaggi della magistratura nazista, fino a essere decapitato per un 'delitto' che non era stato nemmeno commesso³.

Portati a termine questi primi libri, ho deciso di riprendere il mio progetto greco. Nel frattempo, avevo imparato a sufficienza la lingua: per alcuni anni avevo ascoltato ogni sera la trasmissione per i lavoratori greci in Germania. Se non avevo tempo la sera, la registravo per ascoltarla l'indomani. Intanto si avvicinava il mio prossimo semestre sabbatico e decisi di passarlo in Epiro. Mi rendevo conto sin dall'inizio che sei mesi erano troppo pochi per realizzare il mio progetto. Così chiesi alla mia Facoltà un congedo più lungo senza stipendio per portare avanti la ricerca.

Il mio progetto di ricerca portava il titolo: *Aspettando i barbari. Ricerche sull'occupazione italo-tedesca in Epiro*. La citazione della famosa poesia di Kostantinos Kaváfis (*Περιμένοντας τους βαρβάρους*), molto diffusa tra la Resistenza greca durante l'occupazione italo-tedesca, ha prodotto non poche perplessità e fronti corrugate da parte dei colleghi della Facoltà di giurisprudenza, ma alla fine mi fu concesso il congedo e potei mettermi in viaggio.

¹ Ch. Schminck-Gustavus, *L'attesa. Cronaca di una prigionia ai tempi dei lager 1943-1944*, Editori Riuniti, Roma 1980. In lingua tedesca: *Die schönsten Jahre. Chronik einer Liebe 1943-1944*, Dietz Verlag, Bonn 1993.

² Ch. Schminck-Gustavus, *Bremen kaputt. Bilder vom Krieg 1939-1945*, Brockkamp Verlag, Bremen 1983. Ne sono seguite numerose riedizioni da parte dell'editore Temmen, poiché in città il ricordo della guerra continuava a suscitare grande interesse.

³ Ch. Schminck-Gustavus, *Das Heimweh des Walerjan Wrobel*, Dietzverlag, Bonn 1984. Edizione italiana: *Mal di casa. Un ragazzo davanti ai giudici. 1941-42*, prefazione di Nuto Revelli, Bollati Boringhieri, Torino 1990. In lingua polacca: *Tęsknota Walerjana Wróbla. Chłopiec przed sądem 1941/1942*, Wydawnictwo "Stary Lubań-Altlauban" 2005. Il libro ha fornito il copione di diverse rappresentazioni teatrali e anche di un'opera cinematografica. In occasione della sua riedizione (Donat Verlag, Bremen 1993), invitati dal governo della città, sono giunti dalla Polonia la sorella, un compagno di prigionia e una delegazione del paesino natale di Walerjan per partecipare all'inaugurazione di una strada di Brema intitolata al suo nome.

Come far parlare gli anziani?

I miei primi passi in Grecia sono stati difficili. Come sede avevo scelto Joánnina, la città capitale dell'Epiro, per rintracciare altre testimonianze come quelle che avevo ascoltato anni prima. Ma eravamo d'inverno: la città era fredda, sporca, fangosa di neve sciolta e il mio albergo non era riscaldato. Mi ammalai subito e a letto con la febbre alta mi domandai se non dovessi ritornare in Germania. Ricomparso il sole, dopo pochi giorni riappariva lo splendore limpido della 'luce greca', illuminando il lago di Joánnina e le montagne del Pindo che lo circondano. Decisi, prima di partire e di rinunciare al progetto, di incontrare almeno un personaggio che mi era stato segnalato da amici greci: Jánni Vadalóúka, figlio di un medico di Joánnina che, come mi dissero, conosceva *tutti* in zona.



Il mio mediatore: Jánni fumando prepara un'intervista

Questo incontro è stato decisivo, non solo per il carattere straordinario del mio futuro mediatore Jánni, ma anche per le tante porte che mi ha aperto nella raccolta di testimonianze. Suo padre era molto conosciuto in zona. Come medico aveva raggiunto per molti anni i paesi più sperduti in montagna per visitare i suoi malati: strade in quei tempi non ne esistevano e perciò cavalcava un mulo per salire nei paesi. Ancora dopo tanti anni l'arrivo del *figlio del medico* apriva tutte le porte. Senza l'aiuto di Jánni non sarei mai riuscito a portare avanti le mie ricerche. Che alla fine ne sarebbero usciti cinque libri, prima in lingua greca, poi alcuni in tedesco e anche in italiano, allora non avrei mai osato sperare.

Per prima è uscita una ricerca, non ambientata in Epiro, ma a Cefalonia. Giorgio Rochat, che per il cinquantenario della tragedia della Divisione Acqui stava preparando un volume a più mani, mi aveva messo in contatto con Amos Pampaloni,

sopravvissuto al massacro del settembre 1943. Decisi di mettermi in cerca dei greci che all'epoca l'avevano salvato. Il libro che racconta la sua storia è uscito prima in Grecia, poi in Italia e alla fine anche in Germania⁴. Il libro segue un metodo – reiterato anche nelle ricerche successive – che ha le sue radici nella mia passata formazione giuridica ed è caratterizzato da una doverosa cautela dell'inquirente nei confronti della testimonianza orale.

L'attendibilità della testimonianza orale

Ho cercato di conseguenza di confrontare anzitutto le testimonianze raccolte col materiale archivistico di contesto che si riferisce agli eventi rievocati dai testimoni. Questo metodo è strettamente connesso all'esperienza del mio referendariato (perfezionamento giuridico dopo gli studi universitari) e a quanto non si stancavano di ripetere i magistrati di professione: «la prova meno sicura in qualsiasi procedimento processuale è il testimone – più sicura è la prova scritta, cioè un documento». Ci sarà del vero in quest'affermazione, perché il testimone molte volte segue impulsi e interessi propri che lo portano alla distorsione dei fatti e anche alla bugia.

Questa considerazione forse è stata anche uno dei motivi nascosti del rifiuto della *oral history* da parte della storiografia accademica ufficiale: il testimone spesso non è attendibile. D'altra parte, gli storici tradizionali hanno sempre preso in considerazione le testimonianze dei protagonisti della 'grande storia' – la loro diffidenza si è rivolta perlopiù contro le testimonianze degli umili, della 'gente comune': «Che ne sanno costoro della grande storia?»

In ogni caso, sin dall'inizio delle mie ricerche, mi rendevo conto di dover confrontare le testimonianze orali con prove documentali negli archivi. Tuttavia, nell'esame del materiale archivistico, mi accorgevo ben presto che le menzogne *ufficiali* sono assai più gravi delle inesattezze della memoria; anche se distorsioni della verità si trovano nelle testimonianze della gente comune. Il motivo è semplice: i documenti ufficiali delle unità combattenti che riferiscono il rendiconto delle attività militari vengono prodotti da ufficiali accorti che sono ben consapevoli di quanto debbono riferire e di quanto è meglio nascondere. Visto che il mio tema di ricerca erano i crimini di guerra commessi dalla Wehrmacht, risulta chiaro che non bisognava affidarsi ai rendiconti ufficiali.

Ma anche la consultazione in archivio degli atti giudiziari che riguardano istruttorie del dopoguerra per mettere sotto accusa i responsabili dei massacri spesso non portava a ricostruire la realtà della guerra – anzi, le meschine autodifese di coloro che avevano dato gli ordini erano deprimenti. Confessioni di colpa o di pentimen-

⁴ *Οι ηττημένοι της Κεφαλονιάς*, εκδ. Σμύλη, Αθήνα 1993. In edizione italiana: *I sommersi di Cefalonia*, ed. Il combattente, Firenze 1995 (2^a ed. Ed. Associate, Roma 2005). In lingua tedesca: *Kephallonia 1943-2003. Auf den Spuren eines Kriegsverbrechens*, Donat Verlag, Bremen 2004.

to non si trovano in questi atti: le istruttorie in genere finivano con l'archiviazione. Così le mie ricerche si concludevano spesso con un senso di amarezza e di impotenza.

Sogni e pentimenti mancati

Il mio libro sul massacro della divisione Acqui a Cefalonia finisce con un'immagine per metà reale e per metà inventata. Nell'epilogo descrivo la mia ricerca di un enigmatico anacoreta, le cui tracce avevo trovato su una collina di Cefalonia. Avevo sentito da gente del luogo di quello strano personaggio: un giorno era apparso in zona rifugiandosi subito su una collina isolata. Lì aveva vissuto all'aperto sotto sole, vento e pioggia – senza contatto con gli abitanti di quella località. Lo vedevano da lontano che pregava per delle ore in ginocchio. In paese lo si vedeva solo per comprare del pane o *comed beaf* in scatola.

Sono salito su quella collina, abbandonata da tempo dall'eremita e ho trovato il suo materasso con una coperta ammuffita; poi scatole di conserve arrugginite e un bibbia quasi sciolta dalla pioggia. Chi era costui? Che cosa faceva lassù? Qualcuno in paese mi disse che l'eremita dei capelli lunghi e la barba non curata era un tedesco. Ma chi era? Era un uomo uscito di mente? Un ex-militare? Uno che magari aveva partecipato alle fucilazioni dei tanti italiani della divisione Acqui? Un pentito che cercava perdono per le azioni tremende alle quali aveva partecipato? Queste domande non mi hanno lasciato – mi hanno accompagnato in tutte le ricerche che sarebbero seguite.

Da Ferramonti a Dachau

Il secondo libro di testimonianze orali l'ho dedicato alla storia di un allora sedicenne durante l'occupazione italiana dell'Epiro. Dimítrios Sotiriádis era stato catturato dai carabinieri del Regio esercito italiano perché di notte aveva scritto slogan contro l'occupante sui muri di Jóannina, la sua città: «Sciopero! Fame! Dateci da mangiare!»⁵.

Dimítrios allora andava ancora a scuola, ma fu processato dal Tribunale militare italiano e condannato al confino in Italia. Fu portato nel campo di internamento di Ferramonti vicino a Cosenza. Da lì, quando il fronte si avvicinava, era stato trasferito al confino in Toscana, a Bagni di Cascina. Lì, dopo l'8 settembre cadde nelle

⁵ Νταχάου. *φΕλληνες κρατούμενοι και ο Νίκος Ζαχαριάδης. Μαρτυρίες και τεκμήριωση*, εκδ. Φιλίστορ, Αθήνα 1995. In lingua tedesca: *Der blaue Mantel. Von Dachau nach Sibirien. Zeugnisse griechischer KZ-Häftlinge 1943-1993*, Donat Verlag, Bremen 2008; una traduzione italiana del libro non esiste ancora, nonostante – a parte gli incredibili retroscena della fine del capo del Partito comunista greco (PCG) Nikos Sachariádis – contenga anche la testimonianza impressionante di Giovanni Melodia, che ha vissuto la liberazione di Dachau e l'amara vicenda del rientro in Italia.

mani dei tedeschi che lo deportarono a Dachau, dove incontrò Níkos Sachariádis, segretario del Partito comunista greco. La mia ricerca a questo punto assunse risvolti completamente inaspettati: venni introdotto alle tragedie della lotta partigiana in Grecia e infine alla guerra civile che ha letteralmente dilaniato il paese nel 1944-49. Níkos Kasantsákis ha chiamato il suo famoso romanzo che descrive quel tremendo periodo della storia greca: *Οι Αδερφοφάδες* - *Gli assassini dei fratelli*.



«Che ti devo dire?» – Dimitrios Sotiriádis racconta di Dachau

Μνήμες Κατοχής*. La trilogia *Ricordi dell'occupazione

Sin dall'inizio era chiaro che, scaduti tre anni, non mi sarebbe stato possibile prolungare il mio congedo, se volevo mantenere la cattedra all'Università di Brema. Nonostante le tante amicizie strette in questo periodo mi parve poco consigliabile abbandonare l'università e rimanere in Grecia. D'altra parte, non ero neanche riuscito a finire il mio libro con tutto il materiale che avevo raccolto. In più, pochi mesi prima della fine del congedo, era accaduta una disgrazia. L'amico Jánni, figlio del medico e mio mediatore in Epiro, in un incidente stradale era rimasto gravemente ferito: era caduto senza casco in motocicletta e si era fratturato il cranio. Lo trovai in coma in una clinica di Atene, dove è morto senza riprendere conoscenza.

Dopo quella disgrazia avevo deciso di non tornare a Joánnina e sono rimasto ad Atene per portare a termine il mio lavoro. Fortunatamente trovai in Jórigo Argýri un altro amico che con infinita pazienza mi ha aiutato nella trascrizione delle cassette registrate in Epiro: i vecchi che avevo ascoltato spesso erano scdentati e parlavano in dialetto – quindi molte volte in quelle registrazioni per me era difficile capire cosa mi raccontavano. Intanto si avvicinava il giorno del ritorno definitivo in Germania, ma pronto per la stampa avevo solo il libro sulla tragedia di Cefalonia. La documentazione raccolta per le altre ricerche riempiva un manoscritto di oltre 700 pagine.

Tornato in Germania e parlando con i curatori delle case editrici che avevano pubblicato i miei libri precedenti, dovetti constatare prospettive poco incoraggianti. Mi vennero in mente i giorni di freddo e fango a Joánnina, quando avevo deciso di lasciar cadere il progetto di ricerca. Era impossibile trovare un editore in Germania. Mi dicevano: «Per un libro sulla guerra in Grecia non esiste un mercato in Germania. Non possiamo venderlo». Dopo vari tentativi senza risultato il mio manoscritto fu seppellito nell'ultimo cassetto della mia scrivania, dove è rimasto per alcuni anni. Il lavoro all'università e la nascita di tre figlie non mi lasciavano neanche il tempo di ripensarci.

Sarebbe stato Pános, il figlio del mio mediatore Jánni, a prendere in mano la situazione. L'avevo conosciuto quando era ancora ragazzino, ma ormai era un ventenne e aveva aperto a Joánnina una piccola casa editrice. Mi disse: «Impossibile non pubblicare il tuo libro. Ci tengo, perché è anche un ricordo di mio padre. Lo tagliamo in pezzi e ne facciamo una trilogia». Affinché potesse uscirne il primo volume, sono passati di nuovo alcuni anni, perché la traduzione del mio manoscritto tedesco in greco è stata faticosa.

Il primo volume⁶

In questo libro racconto le miserie e le tragedie di un paese dietro il fronte con l'Albania. Dopo il famoso *Όχι* di Metaxás del 28 ottobre 1940, in quest'area si scatenò l'aggressione dell'Italia fascista alla Grecia. Si tratta di testimonianze di civili greci che avevano abitato vicino al fronte dell'Albania – ad esempio: un'anziana che nei primi giorni della guerra scappa di notte dal suo paese per cercare al chiaro di luna il corpo di suo marito ucciso sul vicino campo di battaglia. Lo trova, tra tanti altri morti, dilaniato dalle pallottole.

Il libro passa poi a trattare il periodo successivo all'8 settembre 1943, la lotta partigiana contro l'occupazione della Wehrmacht e la distruzione completa del paese Asprángeli da parte dei militari tedeschi per 'rappresaglia'. È uno dei centinaia

⁶ *Μνήμες Κατοχής I. Τα παιδιά του δάσους των Ασπραγγέλων και ένας Ιταλός χαμένος στα Τσουμέρκα, Ιωάννινα 2007*; questo libro non è ancora stato tradotto in tedesco o italiano, ma alcune sue parti sono inserite nella versione tedesca del secondo volume.

di paesi che sono stati distrutti dagli *Gebirgsjäger* nel tentativo di soffocare le azioni della Resistenza. Le testimonianze raccontano delle famiglie fuggite nei boschi e sulla montagna e della loro sopravvivenza tra freddo e pioggia in capanne provvisorie oppure nelle rovine dei paesi distrutti.

Il libro si conclude col racconto di un soldato emiliano che dopo l'8 settembre sale in montagna e dopo tante avventure trova rifugio presso una famiglia greca. Anche i militari italiani, in precedenza occupanti, avevano perso tutto a seguito della rappresaglia tedesca e in molti si erano rifugiati sulla cima della montagna, facendo una vita di stenti e fame.



«Partisanenjagdkommando» (Commando di caccia ai partigiani) in Epiro, autunno 1943.

Il secondo volume⁷

Dopo aver trattato delle testimonianze dei civili greci e dei loro rapporti quotidiani con soldati e ufficiali tedeschi che si erano installati nelle loro case sequestrate, il libro si concentra sulla storia della comunità ebraica di Joánnina – dopo quella di Salonico, una delle più grandi comunità ebraiche in Grecia. Nella parte conclusiva il libro descrive la tragedia della deportazione degli ebrei la domenica del 25 marzo 1944, festa nazionale in Grecia. Raccogliere testimonianze dei pochissimi ebrei sopravvissuti alla Shoah è stato estremamente difficile. Delle 1725 anime deportate da Joánnina sono tornati da Auschwitz solo 92 persone. Un mio tentativo di parlare

⁷ *Μνήμες Κατοχής II. Ιταλοί και Γερμανοί στα Γιάννενα και η καταστροφή της εβραϊκής κοινότητας, Ιωάννινα 2008. In lingua tedesca: Winter in Griechenland. Krieg-Besatzung-Shoah. 1940-1944, Wallstein Verlag, Göttingen 2010. In edizione italiana: Inverno in Grecia. Guerra-occupazione-Shoah. 1940-1944, Golem Edizioni, Torino 2015.*

con un anziano ebreo è finito subito: tremando e sopraffatto dai suoi ricordi dell'orrore, mi ha chiesto di andarmene via quando ha sentito che ero tedesco. Così ho raccolto solo testimonianze di civili greci non ebrei che avevano assistito da lontano alla tragedia della deportazione.

Il secondo volume della trilogia si conclude con un esame dettagliato degli atti dell'istruttoria della Procura di Brema che dal 1964 fino all'archiviazione nel 1970 ha prodotto 35 volumi con deposizioni, documenti e argomentazioni giuridiche. La competenza della Procura di Brema si spiega con il fatto che uno dei responsabili della deportazione era Friedrich Linnemann, un ufficiale delle SS che prima aveva lavorato nella Gestapo di Brema alla deportazione degli ebrei che vivevano in quella stessa città. Finito questo suo lavoro e deportati tutti gli ebrei di Brema verso i campi di sterminio, Linnemann fu trasferito in Grecia per continuare la sua opera. Era riuscito a tornare in Germania negli ultimi mesi della guerra e si era nascosto a Brema. Dopo una frettolosa 'denazificazione', era stato reintegrato in un impiego pubblico. Negò nell'istruttoria di essere stato a conoscenza del destino che attendeva gli ebrei dopo la deportazione. Affermò che allora era convinto che all'est gli ebrei avrebbero trovato «nuove abitazioni» e «nuovi impieghi».



Caricati per ultimi: donne e bambini - ancora 12 giorni fino alle camere a gas

Rendendomi conto delle spesso malcelate complicità con gli inquisiti delle autorità inquirenti della Germania federale, ho concluso questo secondo volume con un sogno immaginario in cui le vittime fanno giustizia dei loro persecutori e assassini.

Il terzo volume⁸

Anche in questo libro vengono riprese le testimonianze di un sopravvissuto di uno dei tanti paesi-martiri nei Balcani. Fino a oggi non si conosce il numero esatto delle vittime di allora. Nel paese Lyngiádes avevo rintracciato nel 1989 i cinque sopravvissuti del massacro. Tutti gli altri abitanti del paese erano stati fucilati nelle cantine delle case perchè non erano riusciti a fuggire in tempo: donne, bambini e vecchi – il più piccolo non ancora battezzato, il più anziano di 101 anni. I cinque superstiti erano sopravvissuti tra i corpi dei fucilati nelle cantine delle case, perchè le pallottole non li avevano raggiunti. Finito il saccheggio del paese, i *Gebirgsjäger* si erano ritirati dopo aver incendiato l'intero paese – eccetto la chiesa. I sopravvissuti, non colpiti dalle mitragliatrici degli assassini, erano riusciti a trascinarsi fuori dalle cantine prima che le case crollassero.

Dei cinque sopravvissuti oggi è in vita uno solo: Panajótis Baboúsikas. Era stato trovato la notte del massacro da partigiani greci che erano scesi in paese per vedere se qualcuno era ancora vivo. Avevano sentito il pianto di un lattante nelle braccia di sua madre uccisa. Quando ho incontrato Baboúsikas nel 1989 mi disse: «Che ti devo dire? Non ricordo nulla! Ero un lattante...». Poi si è voltato, ha tirato su la camicia e mi ha fatto vedere un'enorme cicatrice sul dorso. Avevano cercato di uccidere con la baionetta anche quel lattante, ma non vi erano riusciti.

Anche questo libro si conclude con scene immaginarie che parlano di restituzione di giustizia e di condanna delle violenze della guerra. Il curatore della casa editrice mi ha sconsigliato di utilizzare immagini sognate di questo genere, ma ho insistito, perché penso che anche le motivazioni dello storico ricercatore debbano apparire nel suo lavoro.

Eppure le critiche della storiografia ufficiale non si sono fatte attendere. A qualcuno non è piaciuto il mio modo di raccontare le varie fasi della ricerca, che non è usuale nella storiografia accademica. Il motivo di questa scelta narrativa è semplice: i miei libri vogliono raggiungere lettori che non si smarriscono nella lettura di ricerche rinchiuse nella cerchia ristretta dei dibattiti tra esperti.

Qualcun altro, come il professore Jacobmeyer⁹, mi ha criticato per non aver rispettato il canone seguito da alcuni teorici della *oral history*, secondo cui bisognerebbe necessariamente predisporre un questionario preciso di domande da rivolgere ai testimoni. Ovviamente Jacobmeyer non ha mai provato a parlare con un anziano analfabeta sdentato che parla il dialetto di una lingua straniera, ma che è nondimeno una vittima degli orrori della guerra. Non ha neppure afferrato quali siano i destinatari dei miei libri. Essi non devono restare nel chiuso delle biblioteche universitarie, si propongono invece di essere anche leggibili da parte dei non cattedratici, dalla gente comune.

⁸ *Μνήμες Κατοχής III. Οι Λυγκιάδες στις φλόγες*, Ιωάννινα 2011. In edizione tedesca: *Feuertauch. Die Vernichtung des griechischen Dorfes Lyngiádes am 3. Oktober 1943*, Dietz Verlag, Bonn 2013.

⁹ Wolfgang Jacobmeyer, «Hellenika», Neue Folge 5, 2010, p. 169.

Un altro cattedratico, Heinz Richter, che si autodefinisce «massimo esperto di storia contemporanea della Grecia», ha sostenuto che le mie ricerche di storia orale starebbero a significare una storiografia *aus der Froschperspektive* (dalla prospettiva delle rane, cioè dal basso). Come che sia: chi si colloca in alto, non sente l'ammonimento delle *Metamorfosi* di Ovidio: «*Quamvis sint sub aqua, sub aqua, maledicere temptant...*»¹⁰.

Ripercussioni

Vi sono state, tuttavia, anche molte reazioni positive che ho potuto percepire nelle presentazioni dei miei libri in varie città greche, tedesche e italiane. Così nel 2014, poco dopo l'uscita del terzo volume della mia trilogia in lingua greca, ho ricevuto una telefonata dalla Grecia: Chrýsanthos Konstantinidis mi riferì che la sua famiglia è di Lyngiades e che i suoi nonni sono morti mitragliati in una delle cantine del paese. Adesso, il giovane regista aveva l'intenzione di girare un documentario sulla tragedia del paese con interviste di discendenti delle vittime della seconda e terza generazione. Mi chiese di mettergli a disposizione le mie cassette con le registrazioni degli anni '90 per poterle utilizzare per il suo documentario. Gli ho assicurato la disponibilità di tutti i miei materiali. Ci eravamo dati appuntamento a Chaidari, ex-campo di concentramento alle porte di Atene, dove ero stato invitato a parlare in occasione di una Giornata della memoria. Consegnate le cassette, Chrýsanthos mi propose di fare insieme ancora una visita-lampo a Lyngiádes, dove ci siamo recati immediatamente. Così a Lyngiádes Chrýsanthos e il suo *cameraman* hanno effettuato alcune prime riprese. Malgrado le mille difficoltà per il finanziamento, il regista è ormai riuscito a portare quasi a termine il suo documentario e lo presenterà al festival cinematografico di Salonico nella primavera del 2017¹¹.

Sempre nel febbraio del 2014, il libro sulla catastrofe di Lyngiádes ha avuto un'altra risonanza inaspettata. L'allora presidente della Grecia Károlus Papoúlias aveva invitato il presidente della Repubblica federale tedesca Joachim Gauck per una visita ufficiale. Nel programma di visita era apparso anche Lyngiádes, una loca-

¹⁰ Di recente, lo stesso Richter ha affermato pubblicamente che la Germania non sarebbe debitrice della Grecia per la restituzione del *Besatzungszwangskredit* (credito forzato, imposto nel 1943 per i costi dell'occupazione), ma al contrario che la Grecia sarebbe tuttora debitrice della Germania. Per provare questa sua tesi, Richter interpreta in modo unilaterale il materiale archivistico e si appoggia anche sulle affermazioni di un esponente del governo collaborazionista greco durante l'occupazione tedesca. Tutto ciò suona oggi sconcertante, di fronte a un paese che si trova economicamente sull'orlo dell'abisso. Per una critica più dettagliata nei confronti delle tesi di Richter, cfr. Hagen Fleischer, Karl-Heinz Roth e Christoph Schminck-Gustavus, *Die Opfer und nicht die Täter sollen in der Bringschuld sein? Zur Medienkampagne gegen die griechischen Reparationsansprüche aus dem Zweiten Weltkrieg*, in "Zeitschrift für Geschichtswissenschaft", 64 (2016) n. 4, pp. 379 e ss.

¹¹ Un trailer del film *Το μπαλκόνι* (*Il balcone* - allusione alla posizione del paese dal quale si guarda verso Joánnina come da un balcone) si trova in Google: Χρύσανθος Κωνσταντινίδης *ΤΟ ΒΑΛΚΟΝΙ. Memories of Occupation*, Promo Teaser, on Vimeo.

lità il cui nome era rimasto fino allora completamente sconosciuto in Germania. Il motivo di questa scelta risiedeva nel fatto che Papoúlias da sedicenne aveva visto bruciare il paese ed era diventato partigiano per lottare contro l'occupante germanico.

Così, appena pubblicato il programma della visita, il mio editore Dietz ha colto l'occasione di mandare il libro nell'Ufficio della presidenza a Berlino. Lì è stato anche letto e Gauck nel suo discorso sulla piazza di Lyngiades, citando una frase dell'insegnante Παππάς che avevo riportato nel volume, ha invitato i presenti alla lettura del mio libro, chiedendo perdono per i crimini della Wehrmacht.

Questo discorso di Gauck a Lyngiades ha costituito un fatto nuovo nella storia della Germania federale: fino ad allora nessun rappresentante ufficiale della Germania aveva chiesto pubblicamente perdono per i crimini dalla Wehrmacht in Grecia. Però non è da dimenticare che Gauck – per non suscitare in Grecia aspettative illusorie – il giorno prima, arrivando ad Atene, aveva già messo in chiaro che la questione delle riparazioni di guerra da parte della Germania sarebbe «giuridicamente finita».



*“Als Menschen geboren - vom Feuer verschlungen” (Nati come uomini, ma divorati dalle fiamme)
Superstiti di Lyngiades: l'insegnante del paese Παππάς con la moglie e il prete davanti alla chiesa,
risparmiata dagli Alpenjäger, prima della messa in ricordo dei morti, 3 ottobre 1989.*

All'opposto, la questione delle riparazioni di guerra non è affatto giuridicamente risolta. Nonostante le ripetute astuzie dei governi tedesco-federali, la questione è da ritenersi aperta¹². Alla conferenza di Londra del 1953 il governo della *Bundesrepublik* aveva affermato che la questione delle riparazioni non avrebbe potuto gravare

¹² Cfr. il nuovo libro di Karl Heinz Roth di prossima pubblicazione sulla questione delle riparazioni di guerra che uscirà presso la casa editrice Metropol Verlag: Karl Heinz Roth/Hartmut Rübner, *Schuld und Schulden. Hypotheken der deutschen Besatzungsherrschaft in Griechenland und Europa*.

solo sulla Germania federale, cioè la parte occidentale della Germania divisa. Con ciò il governo Adenauer era riuscito a rimandare la questione delle riparazioni di guerra al giorno che fosse firmato un *Friedensvertrag* (trattato di pace), agevolando in questo modo l'avvio del 'miracolo economico' della Germania federale.

Successivamente, 40 anni dopo, nel processo di riunificazione delle due Germanie siamo stati messi di fronte a una nuova astuzia del governo federale: Genscher e Kohl ebbero cura che il nuovo trattato non fosse chiamato *Friedensvertrag*, ma *2-plus-4-Vertrag* (trattato delle due Germanie con i quattro Stati contraenti)¹³ – sempre per evitare di doversi confrontare con la questione delle riparazioni di guerra.

Tutto dimenticato?

Nessuno dei miei testimoni, sentiti in Grecia, mi ha mai messo a confronto con la questione delle riparazioni di guerra. Il loro unico motivo era di non far cadere nell'oblio gli orrori della guerra. Questo messaggio è anche la motivazione dei miei libri, perché di nuovo viviamo in un periodo di crisi di valori che ci erano apparsi ormai sicuri e indiscutibili: pace e fratellanza tra i popoli. Le guerre in questi ultimi decenni ci insegnano altro. Hanno costretto milioni di uomini alla fuga e all'esilio e le guerre vengono condotte con armi sempre più sofisticate, che vengono esportate anche dalla Germania in tutto il mondo. A livello mondiale la Germania si trova ormai al terzo posto tra gli esportatori di armi, che arrivano – nessuno sa come – in zone di guerra.

Ma la guerra può trasformare le persone – fino a ieri gente normale – in macchine che commettono atrocità tremende. Il professore Moisis Elisáf, presidente della comunità ebraica di Joánnina, è figlio di un uomo ritornato dall'inferno di Auschwitz. Egli ha presentato molte volte in Grecia e in Italia il mio volume sulla Shoah, esprimendo i miei pensieri in maniera coinvolgente. Nel suo *Epilogo* al libro scrive¹⁴:

Tra l'allora e l'oggi si può sempre alzare un muro di inconscia amnesia oppure di voluta anestezizzazione. Così si stende una nebbia di interpretazioni soggettive sugli avvenimenti che in questa maniera si offuscano [...] Ci troviamo oggi al centro di una crisi mai vista. Se vogliamo riprendere speranza e uscire dal tunnel, dobbiamo ritrovarci tutti, senza eccezioni, in un modo di pensare socialmente responsabile che rifiuta posizioni e comportamenti che ci dividono per mostrare rapporti e valori che ci uniscono e diventano parte delle nostre convinzioni più profonde.

¹³ Cfr. Klaus Wiegand, *Die Furcht vor dem F-Wort. Kanzler Kohl trickste 1990, um den Griechen keine Reparationen zahlen zu müssen. Heute will die Regierung davon nichts wissen und weist alle Ansprüche zurück (La paura della parola 'F' (Frieden). Il cancelliere Kohl escogitava un trucco nel 1990 per non pagare riparazioni di guerra ai greci. Oggi il governo non ne vuole sapere e rifiuta tutte le richieste)*, in: «Der Spiegel», n. 9, 2015, pp. 26 sgg.

¹⁴ *L'uovo del serpente. Hybris e Nemesis*, in: *Inverno in Grecia*, cit., p. 499, 504.

Christoph Schminck-Gustavus
*Universität Bremen Fachbereich
Rechtswissenschaft Room: B 1050*
Universitätsallee, GW1 - 28359 Bremen
E-mail: schmgust@uni-bremen.de

SUMMARY

The essay examines the methodological questions of Oral History by point of view of Author's research work since the Eighties of XX Century up at today. It focuses the Italian and German occupation in Greece, the war against the civilian population, the deportation and genocide of the Jews, the memory, the personal perception, the contemporary evidence of the ordinary people.

Keywords: *Oral history, Greece Occupation, II World War.*

Cinema, televisione e culture “minoritarie”.

Esperienze in Sardegna*

ANTIOCO FLORIS

Questo testo propone una panoramica sull'importante ruolo svolto negli ultimi quarant'anni da televisione e cinema per il recupero della lingua locale e più in generale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale fortemente condizionato da forme di globalizzazione sempre più invadenti. Nel contempo, accenna ai rischi di condizionamento che il linguaggio audiovisivo, per sua natura globalizzato, può avere su un patrimonio culturale se cerca di salvaguardarlo senza opportuni accorgimenti. L'intervento considera alcuni casi che possiamo ritenere emblematici nel contesto di riferimento e di cui, certamente, si trovano esempi analoghi in altre realtà con caratteristiche socio-culturali simili.

Non dovrebbe essere necessario soffermarsi sulla collocazione geografica della Sardegna, tutti sanno che si trova al centro del Mediterraneo, più vicina all'Africa che all'Europa visto che dista circa 180 chilometri dalla Tunisia e 210 chilometri dall'Italia. Forse, però, è opportuno spendere poche parole sulla sua storia per capire il valore di alcune riflessioni. L'archeologia ci informa che l'isola era abitata già nel paleolitico, anche se le tracce cominciano a essere rilevanti a partire dal neolitico per consolidarsi nell'eneolitico e nell'età del bronzo quando nell'isola si diffonde in modo capillare la civiltà nuragica. È una civiltà che tocca l'intera Sardegna – tanto che gli studiosi sostengono siano stati realizzati circa 10.000 nuraghi di varie tipologie di cui oggi ne rimangono circa 7.000 – ed è retta principalmente su un'economia agro-pastorale e su un consistente sfruttamento delle risorse minerarie (in particolare rame e piombo). A partire, dunque, dal 2000 AC circa le tracce di una civiltà consolidata sono rilevanti e ritrovamenti recenti dimostrano che sin da allora i sardi intrattenevano rapporti di scambi commerciali con gli altri popoli del Mediterraneo. Una storia lunga, dunque, che nei secoli ha visto la Sardegna essere terra di conquista di popoli più potenti come anche capace di autogovernarsi autonomamente. In questi millenni nell'isola si sono sviluppate una cultura specifica e una lingua che contiene radici autoctone e influenze dei vari popoli che l'hanno abitata. Una lingua vera e propria, il sardo, classificata come lingua neolatina e con caratteristiche peculiari. Non un dialetto dell'italiano. D'altra parte nella sua lunga storia la Sardegna è stata per più tempo spagnola che italiana, ma è stata anche

* Questo saggio riprende e sviluppa l'intervento presentato al convegno internazionale *Nach innen stärken, nach aussen vermitteln: Museen für “mehr- und minderheiten”*, svoltosi il 23 e 24 giugno 2016, a cura del Landesmuseum Museum Ladin Ciastel de Tor, a St. Martin in Thurn, Südtirol (BZ).

fenicio-punica e annessa all'impero austro-ungarico prima di essere unita ai Savoia per dar vita al regno sardo-piemontese e quindi al regno d'Italia. Eppure, per quanto il sardo sia una lingua antica già consolidata nel basso medioevo, studiata in ambito accademico e ancora parlata da buona parte della popolazione dell'isola, solo negli anni recenti, dopo essere stata, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, oggetto di interventi volti a limitarne l'uso agli ambienti domestici del mondo rurale, viene riconosciuta a livello istituzionale e inserita in processi di tutela e rivalutazione¹.

A partire dagli anni Novanta la Sardegna vive una vita culturale molto ricca e vitale. La produzione letteraria, quella musicale e teatrale, il fumetto e il cinema attraversano un periodo di grande vitalità con rilevanti ricadute nel territorio². I fattori di maggior rilievo che hanno favorito, anche casualmente, questa condizione sono di natura politica e socio-culturale. Un ruolo importante è stato certamente giocato dall'indebolimento del potere centrale dello Stato in seguito alla cosiddetta 'fine della Prima Repubblica' che ha favorito, sull'onda del dissenso espresso dalla Lega di Umberto Bossi, la rivendicazione delle culture locali contrapposte a quelle nazionali. Per quanto attiene la realtà della Sardegna, ciò ha permesso da un lato l'emergere di istanze di riscatto dell'identità del popolo sardo che da tempo covavano latenti o espresse da gruppi minoritari e dall'altro di riconsiderare con orgoglio il proprio patrimonio culturale come una risorsa da recuperare e valorizzare secondo lo spirito che qualche anno dopo Franco Cassano ben delinea nel suo studio sul pensiero meridiano³.

Ugualmente molto importante è stato l'avvento di quella che Umberto Eco chiama 'neotelevisione', con il conseguente decentramento produttivo a vantaggio dei territori periferici. Alla fine degli anni Settanta si crea un'offerta televisiva parallela o concorrenziale alla televisione di Stato che progressivamente si afferma in ambito nazionale senza escludere le emittenti locali. Le televisioni aumentano la programmazione ben oltre gli orari canonici della Rai andando a coprire l'intero arco della giornata. Questa programmazione continua (di flusso) rende necessaria una grande produzione di programmi che i network nazionali in parte realizzano direttamente e in parte acquistano dall'estero, mentre le emittenti locali, contando su poche risorse economiche devono per forza attingere dal bacino in cui operano. Devono quindi dedicare la loro attenzione alle realtà locali costruendo il palinsesto con quelli che possiamo chiamare 'prodotti del territorio a chilometro zero'.

¹ Per un approfondimento sul dibattito connesso al riconoscimento e al valore della lingua sarda si vedano M. Argiolas, R. Serra (a cura di), *Limba, lingua, language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, CUEC, Cagliari 2001; G. Corongiu, *Il sardo una lingua "normale"*, Condaghes, Cagliari 2013.

² Goffredo Fofi definisce *nouvelle vague* sarda il felice momento che vive la Sardegna a cavallo del millennio, quando intellettuali e artisti di diversa provenienza danno vita a un fertile laboratorio culturale che coinvolge l'intera isola: G. Fofi, *Sardegna, che Nouvelle vague!*, «Panorama», 13 novembre 2003. Su questo fenomeno si veda anche il Dossier Sardegna in «Lo straniero», n. 74/75, agosto/settembre 2006, pp. 5-86.

³ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari-Roma 1996.

Già la Rai, dopo la nascita della terza rete aveva istituito dei centri di produzione decentrati (le sedi regionali) che cercavano di costruire una parte del proprio palinsesto a partire dal territorio in cui operavano. Ma si trattava di programmi per lo più legati alla cultura alta, a rilevanti fenomeni di costume, al limite ad aspetti del sociale⁴. E quando la cultura popolare trovava spazio, ciò avveniva di norma attraverso la mediazione di un intellettuale.

Interessante in tal senso l'esperienza del centro di produzione della sede regionale della Rai in Sardegna, dove, a partire dal 1979 e fino alla chiusura nel 1992, ha svolto un'intensa attività produttiva nonostante la posizione periferica rispetto alle sedi centrali la ponesse in condizioni complessivamente svantaggiate. Grazie all'esperienza maturata per lunghi anni con «Radio Sardegna»⁵, il centro di produzione regionale coinvolge un cospicuo nucleo di intellettuali e artisti e sfrutta i mezzi a disposizione per avvicinarsi alla cultura locale e riproporla al pubblico. Nasce così un numero consistente di programmi di varia tipologia dal rotocalco al varietà, dal talk show all'inchiesta, dai programmi contenitore agli approfondimenti su temi particolari che si aggiungono alla consueta informazione dei telegiornali e dei documentari e per una quindicina d'anni portano alla riscoperta, quando non alla conoscenza vera e propria, della vita culturale e sociale della Sardegna: *Memorie*, 5 puntate, approfondisce argomenti di interesse culturale e sociale che vanno dalla figura di Graziano Mesina alla genesi di *Banditi a Orgosolo* passando per il primo giro ciclistico della Sardegna; *Visti da fuori*, due serie di 15 e 6 puntate, racconta figure rilevanti del panorama culturale e sociale dell'isola osservate con gli occhi di chi viene 'da fuori'; *La Sardegna nella storia*, 18 puntate, ripercorre, con taglio didascalico e il sussidio di filmati, grafici, cartoni animati, vignette e abbondante uso di *chroma key*, tremila anni di storia dell'isola dal neolitico all'epoca contemporanea; *Anche questo è cinema*, 16 puntate, osserva la produzione amatoriale in Super 8 degli anni Sessanta e Settanta; *Rosa confetto*, 10 puntate, affronta tematiche femminili con ospite in studio; *Dettagli*, 21 puntate, con impostazione giornalistica propone uno spaccato della realtà storica e culturale della Sardegna in rapporto con quella italiana e mondiale; *Maestrale*, 10 puntate, è un programma contenitore con all'interno servizi giornalistici, inchieste, documentari, varietà; *Grazia, quasi Cosima*, 6 puntate, è un'immersione nell'universo di Grazia Deledda attraverso interviste a personalità varie e appunti della scrittrice premio Nobel. A questi si aggiungono tanti altri programmi

⁴ Non sono certo mancati esempi rilevanti di produzioni delle sedi regionali Rai curate di giovani autori e rivolte a fenomeni sociali emergenti. Esempio in tal senso il lavoro di Daniele Segre per la sede Rai piemontese, quando, dall'80 all'84 realizza un numero consistente di lavori dedicati alla cronaca quotidiana, dal lavoro al mercato alle band giovanili, dal consumo di droga allo sport, dalla programmazione delle vacanze alle proteste in fabbrica. Cfr. A. Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cucc, Cagliari 1997.

⁵ «Radio Sardegna» è la prima emittente che trasmette nell'Italia dopo la liberazione e negli anni diventa un rilevante centro di produzione culturale, oltre che di informazione. Su questa esperienza radiofonica si veda R. Cannas (a cura di), *Radio Brada*, Rai-Eri, Roma 2004.

che trattano di teatro, religione, politica, tradizioni popolari, storia offrendo uno spaccato ricco e articolato sulla Sardegna che agli occhi del telespettatore locale appare rivelatore di un mondo inaspettato, di cui non conosceva l'esistenza, parallelo a quello in cui viveva la quotidianità⁶.

Le televisioni private, invece, devono produrre senza grandi investimenti, non possono permettersi il contributo dell'esperto e quindi raccolgono di tutto senza un disegno preciso, ma anche senza poter contare su professionisti che garantiscano la cura degli aspetti tecnici. Sugli schermi appaiono così feste popolari e riti religiosi, resoconti di eventi, parodie di programmi noti, imitazioni casalinghe di trasmissioni nazionali, farsesche traduzioni in dialetto di scene di film, molta cronaca spicciola... Queste emittenti povere e improvvisate sono costrette a muoversi sul territorio alla ricerca di qualsiasi cosa possa minimamente attirare l'attenzione dello spettatore, ma anche a raccogliere quegli aspetti che la locale TV di Stato trascurava perché non ritenuti adeguati allo standard televisivo di riferimento impegnato. Si forma così una vera e propria fucina di sperimentazione che nella maggior parte dei casi non va oltre l'effimero istantaneo. Eppure per la prima volta si inizia a guardarsi intorno con attenzione e a capire che ciò che è legato alla realtà del territorio può diventare soggetto di rilievo per le trasmissioni televisive.

A posteriori possiamo riconoscere che questo modo di procedere disordinato, privo di un disegno preciso e di consapevolezza ha comunque svolto un ruolo importante perché negli anni ha legittimato e dato visibilità a una produzione culturale che altrimenti sarebbe rimasta nascosta e marginale, tanto più quando a inizi anni Novanta le politiche romane hanno portato alla chiusura del centro di produzione della Rai regionale.

È proprio in questo contesto che nasce in Sardegna un programma televisivo che nell'isola ha segnato in maniera indelebile – nel bene e nel male – il rapporto con la tradizione popolare locale, ossia *Sardegna canta*, una sorta di varietà diventato col tempo in parte un talk show. Il programma nasce nel 1978, quando una delle prime televisioni private sarde – Videolina – cerca di inventare nuovi programmi da proporre al pubblico isolano. Dalla nascita, questa trasmissione prosegue regolarmente a cadenza settimanale e senza interruzioni fino a oggi, ossia per quasi quarant'anni, trovando delle formule che la rinnovano senza però stravolgere mai lo spirito originario e stimolando molte imitazioni non dal medesimo successo.

Questa trasmissione raccoglie, anche dalle più piccole realtà del territorio, le varie espressioni della cultura popolare riconducibili al canto e alla musica, le inserisce in un contenitore e le colloca nel piccolo schermo creando una confezione con la strut-

⁶ La realtà del centro di produzione della sede regionale Rai per la Sardegna non è mai stata studiata in modo approfondito, per i dati qui riportati si fa riferimento al lavoro di M. Secchi, *La televisione di Maria Piera Mossa. Società e cultura attraverso i programmi della sede Rai della Sardegna*, tesi di laurea in Scienze dell'educazione e della formazione, Università degli Studi di Cagliari, anno accademico 2003-2004, relatore A. Floris.

tura ben precisa che ricalca i format dell'intrattenimento televisivo nazionale più apprezzati. Il successo non tarda a manifestarsi e nell'arco di pochi anni la partecipazione alla trasmissione è percepita, soprattutto fuori dai centri urbani, come una sorta di 'certificato di esistenza in vita': partecipare a *Sardegna canta* significa poter dire: «la nostra comunità esiste, ha una tradizione e una storia, una precisa identità». L'orgoglio locale, che progressivamente in questi anni si sta organizzando capillarmente sotto forma di folklore tramite associazioni culturali e pro loco, trova piena gratificazione.

Questo fenomeno ha due facce di segno opposto. Una positiva in quanto c'è un recupero delle tradizioni, un'attenzione verso la propria storia, una valorizzazione della propria identità. Momenti della vita comunitaria che andavano perdendosi ritrovano vigore: ritornano i balli tradizionali; i canti di cui la Sardegna ha una tradizione secolare, sia nel sacro che nel profano, si diffondono nuovamente; i vecchi strumenti musicali ritornano in auge ripresi anche nelle forme della musica moderna (jazz, world music); i vecchi costumi (nel senso di abbigliamento) destinati a essere sostituiti definitivamente da abiti moderni e più funzionali alla vita di ogni giorno ritrovano spazio nelle occasioni di festa. Insomma l'importanza nel processo di recupero della tradizione popolare, come già detto, è davvero notevole.

Nel contempo, la moda che segna questa trasmissione comporta, ben oltre lo studio televisivo, ciò che possiamo definire una reinvenzione della tradizione e del senso di identità⁷. Infatti da un lato l'esigenza di essere presenti con continuità impone la costruzione di qualcosa da portare sullo schermo che sia sempre diversa. Il che significa per quelle comunità che hanno perso certe tradizioni la necessità di ricostruirle se non proprio di reinventarle da zero. Ma soprattutto è necessario rielaborare la tradizione in funzione televisiva. Ossia, significa decontestualizzare e trasformare. Quanto nasceva come espressione di una piccola comunità in funzione di particolari dinamiche sociali (riti, tempo libero, socializzazione, economia, lavoro, sacro...) diventa spettacolo. Pensiamo ai canti sacri, a quelli in latino della tradizione cattolica, il *Miserere*, il *Libera me Domine*, che si cantavano a *cuncordu* durante i riti della Settimana santa. Essi escono dalle chiese, abbandonano le processioni e diventano occasione di socializzazione comunitaria e spettacolo musicale. Lo stesso il canto a *tenore* che i pastori cantavano (e cantano) nei momenti di vita comune viene riadattato nei tempi e nei modi. Cambia in tal senso di funzione e di segno. Ciò che si faceva per se stessi ora si fa per altri. La funzione non è più quella dell'esperienza diretta, ma quella dell'esposizione⁸. E se l'esposizione è riconosciuta di valore diventa

⁷ Su questi temi nell'isola il dibattito è tuttora molto acceso e per una riflessione si rimanda, solo a titolo esemplificativo, a G. Angioni, F. Bachis, B. Caltagirone, T. Cossu (a cura di), *Sardegna, seminario sull'identità*, Cuec, Cagliari 2007.

⁸ Proprio nel passaggio fra l'esecuzione di un canto sacro in un contesto religioso, e quindi culturale, a quello in un contesto di tempo libero e di spettacolo, e quindi espositivo, è possibile ritrovarsi nella riflessione di Walter Benjamin riguardo la fruizione dell'opera d'arte in epoca di riproducibilità tecnica. Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936-1939 (trad. it. Torino 1984, pp. 27-28 e 50-51).

anche occasione di successo e guadagno economico, come ben dimostra il percorso di alcuni cori diventati negli anni quasi delle star a livello nazionale e internazionale⁹.

C'è poi un altro aspetto fondamentale, ossia che la televisione ha un determinato linguaggio con cui organizza e codifica i suoi messaggi e pertanto il prodotto della cultura popolare locale per poter accedere agli studi televisivi viene trasformato e adattato su specifici modelli: viene ridotto a una durata di tre o quattro minuti, segue una coreografia e una messa in scena che permettano alle telecamere di riprendere con comodità, è eseguito da un numero di persone adeguato alla dimensione dello studio di registrazione, viene spiegato e commentato nel suo svolgersi. Lo standard di riferimento è quello dei programmi televisivi della tradizione nazionale, il varietà che si era affermato a partire dagli anni Sessanta. Un format consolidato che standardizza rendendo in fondo molto simili fra loro nella forma e nella struttura contenuti molto differenti.

Quanto è identitario, allora, un contenuto che assume una forma che possiamo chiamare, per semplicità, globalizzata e globalizzante? Un canto sacro originariamente cantato in chiesa continua a essere lo stesso se viene ricomposto nella durata e nella coreografia e svolto in un contesto profano? La questione è epocale e va ben oltre il caso di cui stiamo parlando. Ma il rischio concreto è che il recupero della tradizione possa trasformarsi in una deformazione della tradizione stessa e quindi nella distruzione inconsapevole di un patrimonio culturale. Non tanto, dunque, il rischio che vada perduta la componente identitaria che a quella precisa tradizione si vuole far risalire, in quanto l'identità è dinamica e si deforma e riforma nel tempo, ma piuttosto che si considerino salvaguardia della tradizione momenti che invece la tradizione la trasformano e la deformano.

Lasciamo la questione aperta, e in sintesi, pur con tutte le perplessità che suscita un tipo di programma come questo di cui abbiamo parlato, non possiamo non riconoscergli il merito di aver risvegliato a livello popolare una sorta di orgoglio regionale (o nazionale come vogliono le sempre più numerose componenti indipendentiste e nazionaliste attive nell'isola¹⁰) e di aver posto, probabilmente molto al di sopra delle intenzioni, l'esigenza del recupero e della valorizzazione del patrimonio culturale immateriale della Sardegna.

⁹ Citiamo, solo a titolo di esempio, i *tenores* di Bitti "Remunnu 'e Locu", che dopo aver per anni girato il mondo nei circoli degli emigrati sardi vengono "scoperti" da apprezzate pop star che li sponsorizzano arrivando, è il caso di Peter Gabriel, anche a produrre i loro dischi.

¹⁰ Di «lingua nazionale dell'isola» [il corsivo è nostro] parla Federico Francioni nel recensire il film *Su Re* (2012) di Giovanni Columbu e, dopo aver collocato la pellicola nel quadro della produzione legata alla Sardegna degli ultimi cinquant'anni, conclude il ricco articolo con un paragrafo intitolato «Verso una cinematografia nazionale sarda» scrivendo: «tale opera rappresenta una tappa imprescindibile nel lungo e difficile cammino che potrà condurre da una più o meno indistinta *nouvelle vague* sarda (com'è stata definita, forse indebitamente) [...] ad una cinematografia nazionale, in *su sentidu sardu de sa paràula* [nel senso sardo della parola], la quale non potrà che esprimersi nella lingua dell'isola». F. Francioni, *Da Giovanni Columbu a Fiorenzo Serra e ritorno*, «Fondazione Sardinia», 23 aprile 2013, <http://www.fondazioneSardinia.eu/ita/?p=5020> (consultato il 4 luglio 2016).

In un contesto sociale in cui le problematiche dell'identità e del patrimonio immateriale toccano sempre più l'intera comunità, la Regione Sardegna nel 1997 approva dopo un acceso dibattito durato diversi anni la legge n. 26 di *Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna* che «assume l'identità culturale del popolo sardo come bene primario da valorizzare e promuovere e individua nella sua evoluzione e nella sua crescita il presupposto fondamentale di ogni intervento volto ad attivare il progresso personale e sociale, i processi di sviluppo economico e di integrazione interna». Con tale legge la Regione riconosce «come beni fondamentali da valorizzare la lingua sarda – riconoscendole pari dignità rispetto alla lingua italiana – la storia, le tradizioni di vita e di lavoro, la produzione letteraria scritta e orale, l'espressione artistica e musicale, la ricerca tecnica e scientifica, il patrimonio culturale del popolo sardo nella sua specificità e originalità, nei suoi aspetti materiali e spirituali»¹¹.

La legge prevede diversi ambiti di intervento e la possibilità di sostenere finanziariamente progetti di soggetti pubblici e privati. Fra questi, per quanto riguarda l'oggetto di questo intervento, va ricordato (art. 13) il sostegno alla realizzazione di audiovisivi in lingua sarda (o comunque relativi alla cultura dell'isola) e (art. 14) il sostegno a progetti culturali attraverso l'uso dei mezzi di comunicazione di massa. Si apre in tal modo la possibilità di produrre e diffondere programmi radiofonici e televisivi in lingua sarda, cosa che accadrà per una quindicina d'anni, quando l'amministrazione regionale decide di depotenziare le politiche nel settore.

Arriviamo dunque a toccare il problema della lingua sarda, ossia della minoranza linguistica (che comunque almeno fino a tutti gli anni Sessanta era la lingua di riferimento al di fuori delle due città principali, la più usata e pertanto di maggioranza) dato che le trasmissioni di cui abbiamo parlato finora usano l'italiano anche quando gli ospiti in studio hanno palese difficoltà a parlarlo, ma possiamo affermare che ha comunque favorito la creazione di un contesto in cui, grazie anche alle spinte di piccoli gruppi di interesse, il recupero del sardo potesse attecchire in modo quasi naturale. Il passo successivo è stato dunque fatto da altri.

Rispetto al ruolo pionieristico sul recupero delle tradizioni popolari svolto dalla trasmissione *Sardegna canta*, a partire dal 1997 le televisioni locali iniziano la programmazione in modo sempre più diffuso di programmi in lingua sarda messi in onda anche in orario di grande ascolto. Telegiornali, talk show, approfondimenti sulle più varie tematiche portano il sardo nelle case dell'isola che ritrovano una lingua che ormai si andava perdendo sempre più al di fuori delle piccole comunità del centro Sardegna. Lentamente le sonorità ritornano familiari, il lessico è recuperato e si aggiorna e arricchisce in relazione alle nuove esigenze comunicative legate a una società moderna. Esemplari in tal senso le diverse trasmissioni dell'emittente «Sardegna 1» condotte dal giornalista Piersandro Pillonca fra il 2005 e il 2012 –

¹¹ L. R. 15 ottobre 1997, n. 26, artt. 1 e 2.

Zente, *S'Arrejonada*, *Visiones de Sardinia* — in cui i protagonisti della vita culturale, politica, scientifica, sportiva appaiono sullo schermo a parlare del proprio mondo professionale in sardo riportando così, per il tramite dell'autorevolezza e del richiamo dell'ospite, l'interesse per la lingua ma anche attualizzandola: non più solo lingua espressione di una cultura agro-pastorale, come i detrattori del sardo non si stancano di affermare, ma idioma adatto a parlare di calcio e di rock, di cinema e di informatica, di architettura e di economia, di diritti degli omosessuali e di sociologia. È così che sullo schermo televisivo accanto a insegnanti, amministratori, sindacalisti, docenti universitari appaiono, diventando di fatto sponsor della lingua sarda, i volti noti del giocatore di calcio Gianfranco Zola, del regista cinematografico Salvatore Mereu, dello scultore Pinuccio Sciola, della cantante Elena Ledda.

Non tutte le produzioni, ovviamente, raggiungono lo stesso livello di qualità, ma, sostenute dal finanziamento pubblico, pressoché tutte le emittenti locali grandi o piccole hanno una loro trasmissione in lingua sarda.

Il contributo del cinema, per il suo carattere extraregionale e internazionale, svolge la funzione di consolidamento di quanto fatto dalle televisioni. Chiaramente ci si riferisce al nuovo cinema, quello che nasce in Sardegna nella seconda metà degli anni Novanta e che si afferma in breve con importanti riconoscimenti in ambito italiano e internazionale¹².

Il contesto delineato favorisce nell'isola il rafforzamento della cultura cinematografica e, per quanto riguarda gli aspetti produttivi, l'emergere in pochi anni di una generazione di autori che, a differenza di quanto era successo fino a quel momento, ambienta in Sardegna le proprie storie raccontando un mondo rimasto fino a quel momento quasi del tutto escluso dalla rappresentazione cinematografica. È una generazione di registi nata e vissuta prevalentemente in Sardegna che racconta da un punto di vista interno il proprio mondo trasformando radicalmente i modi precedenti di rappresentazione dell'isola¹³. Infatti, se la televisione si è occupata principalmente della cronaca e del quotidiano, anche nella sua componente più effimera, e con l'avvento della neotelevisione è andata a cercare la storia e le tradizioni, il cinema di finzione aveva invece raccontato una Sardegna fuori dai processi storici, aliena alla modernità e ferma in un tempo mitico.

Le produzioni della nuova generazione contrappongono alla eterorappresentazione dell'isola caratteristica del cinema precedente, l'autorappresentazione che con-

¹² Sul nuovo cinema in Sardegna si veda M.B. Urban, *Sardinia on Screen: The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema*, Studia Imagologica 21, Rodopi, Amsterdam-New York 2013; A. Floris, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, «Bianco e Nero», n. 578/2014, pp. 47-54; A. Floris, I. Girina, *Il Linguaggio del Nuovo Cinema Sardo. Ipotesi di un'estetica del locale tra stili, temi e paradigmi di produzione*, in M. Gargiulo (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma 2015, pp. 229-257.

¹³ Cfr. A. Floris, I. Girina, *La Nuova Stagione del Cinema in Sardegna*, in D. Bruni, A. Floris, F. Pitassio (a cura di), *A scuola di cinema. La formazione nelle professioni dell'audiovisivo*, Forum, Udine 2012, pp. 257-270; A. Floris, I. Girina, *The Sardinia case: issues of identity in the cinematic representation of an island* nel presente volume.

duce a opere saldamente legate alla realtà locale¹⁴. Tale legame si manifesta in maniera chiara sia in relazione alle location in cui le vicende sono ambientate, sia in rapporto alle storie narrate, tutte calate nel territorio dell'isola. Ed emerge anche in riferimento all'uso della lingua del posto che occupa una posizione preminente come lingua veicolare dominante nel processo di comunicazione e come elemento capace di caratterizzare in senso realistico situazioni e personaggi. Al sardo, centrale soprattutto nei film ambientati nelle zone interne, si uniscono le forme dialettali che segnano di più la parlata cagliaritano dove le diverse varianti linguistiche locali si incontrano con elementi di provenienza straniera e moderna dando vita a una sorta di koinè. Questo aspetto è particolarmente evidente in *Bellas mariposas* (Salvatore Mereu, 2012), dove le diverse parlate si amalgamano in uno *slang* non riscontrabile tout court nella lingua reale, e in *Arcipelaghi* (Giovanni Columbu, 2001) o *La destinazione* (Piero Sanna, 2003) in cui all'interno di una comunità confluiscono diversi dialetti parlati da personaggi di varia provenienza geografica e culturale¹⁵. Particolare il caso di *Tajabone* (Salvatore Mereu, 2010) in cui nella periferia cagliaritano le lingue delle nuove emigrazioni africane e slave si intersecano con lo *slang* cittadino.

Se l'uso di location sarde è in qualche modo naturale per chi sceglie di ambientare le storie in Sardegna, l'uso della lingua assume un valore aggiuntivo e caratterizza la preoccupazione identitaria dei cineasti. Infatti nel recupero della lingua si instaura un rapporto ideale con la cultura di cui la lingua è espressione. Scegliere, dunque, di far parlare un personaggio in sardo e non in italiano è una precisa scelta di campo. A questo aspetto si aggiunge l'effetto che l'uso nel film di una particolare lingua ha nei processi di formazione culturale e di sedimentazione. Già il semplice fatto di parlare una lingua 'minoritaria' è di per sé un contributo alla sua sopravvivenza, a ciò si aggiunge il rilievo ulteriore dato dalla peculiarità del mezzo. Infatti, mezzi moderni e tecnologici come il cinema e la televisione in qualche modo collocano il sardo nell'attualità superando il sapore di passato e di obsoleto che si era cercato di dargli¹⁶.

Il cinema arriva in Sardegna già alla fine dell'Ottocento con gli operatori dei Fratelli Lumière ma per trovare al suo interno la lingua sarda bisogna aspettare quasi un secolo, quando nei primi anni Novanta il regista australiano David MacDougall su incarico dell'Istituto etnografico della Sardegna (Isre) gira nel Supramonte di Urzulei, in Barbagia, la zona montana nel centro dell'isola, un documentario, *Tem-*

¹⁴ Cfr. A. Floris, I. Girina, *The Sardinia case* cit.

¹⁵ Sull'uso della lingua parlata nel cinema di ambiente sardo si veda A. Floris, *La lingua e la cultura della Sardegna nella produzione cinematografica recente. Analisi della rappresentazione e prospettive di lavoro per l'insegnante e l'operatore culturale*, in G. Lanero, C. Vernaleone (a cura di), *Radici e ali. Contenuti della formazione fra cultura locale e cultura globale*, Cucc, Cagliari 2003, pp. 223-246; M. Mereu, *Cent'anni di "isolitudine". Analisi della lingua del cinema in Sardegna dal 1916 al 2013*, in M. Gargiulo (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia* cit., pp. 259-282; M. Gargiulo, *A Cinema in Search of a City. Urban and Linguistic Identity in Sardinian Films*, in A. Floris, I. Girina (eds.), *Local Cinema: Sardinia & European Periphery*, Mimesis International, in print.

¹⁶ Cfr. M. Argiolas, R. Serra (a cura di), *Limba, lingua, language* cit.

pus de Baristas (1993), interamente parlato in sardo e distribuito solo con i sottotitoli in inglese. Il film non ha una distribuzione capillare, e nell'isola viene visto per lo più in ambienti ristretti o fra gli addetti ai lavori, ma è sicuramente conosciuto da alcuni dei registi della nuova generazione che non possono non considerarlo illuminante sulle potenzialità comunicative della lingua sarda. Con questo film risulta ormai evidente che non si può più, come accadeva prima, parlare della Sardegna prescindendo dalla sua lingua.

Prima di questo film, infatti, le tracce del sardo si trovano raramente: nella fiction c'è qualche battuta grottesca (per esempio in *Una questione d'onore*, Luigi Zampa, 1966) o una presenza marginale per caratterizzare ceti sociali che parlano in modo diverso da quello dominante nella comunità (*Il disertore*, Giuliana Berlinguer, 1983); nel documentario è sostituita dal doppiaggio o coperta dalla voce del narratore, lasciando intravedere le specifiche sonorità solo in sottofondo ma rendendo le parole incomprensibili. Lo stesso Vittorio De Seta, in un film dal tono quasi antropologico, fortemente centrato sulla realtà locale e sull'universo dei pastori/banditi di cui narra le vicende, aveva optato per il doppiaggio in lingua italiana, eliminando ogni traccia di sardo e attirando su di sé grosse critiche, secondo cui l'uso di quell'italiano pulito non è giustificabile «in bocca agli autentici pastori interpreti del film»¹⁷. Nonostante il realismo che caratterizza la pellicola, in *Banditi a Orgosolo* si crea un «certo distacco tra l'autore e l'oggetto rappresentato», una sorta di «diaframma tra lui [lo spettatore] e i fatti che si svolgono sullo schermo, ed è un diaframma che quasi si materializza nella patina un po' anonima del doppiaggio»¹⁸. La questione doppiaggio/lingua all'uscita del film è centrale e cattura l'attenzione della stampa nazionale. Lo sottolinea Cavallaro sulle pagine di «L'avvenire d'Italia»¹⁹ subito dopo la proiezione al Festival di Venezia nel 1961, il quale scrive che «Nei racconti di ambiente contadino» se si vuole dare una tinta di realismo e di autenticità, non si può prescindere dalla lingua o dal dialetto dei personaggi, tanto più se la narrazione è affidata a interpreti presi dalla vita reale. In una vicenda «priva di grandi fatti (e così anche ne *La terra trema*)», sulle azioni prevalgono le voci, i dialoghi. Le parole, quindi, devono diventare «sentimenti, fatti, rivelazioni» e costituire l'anima del racconto. A De Seta, secondo Cavallaro, è mancato il «coraggio» di andare sino in fondo» e «ha avuto paura della parlata sarda», scegliendo di sostituirla con «una lingua comune, ovvia e scolorita che assume un tono ufficiale e didascalico». Ed è proprio «quell'aria didascalica che raffredda la narrazione», che pure aveva il merito di essere condotta con taglio documentaristico. Tale presunta mancanza di coraggio è rilevata anche da Pietro Bianchi²⁰ su «Il giorno», il quale rimprovera a De Seta di non

¹⁷ Anonimo in «Il Nuovo Spettatore Cinematografico», n. XX, Agosto-Settembre 1961, ora in F.M. De Sanctis, *Banditi a Orgosolo*, estratto de «La cultura popolare», n. 1, Febbraio, 1969, p. 29.

¹⁸ G. Campus, *Banditi ad Orgosolo*, «Ichnusa», n. 42/1961, p. 27.

¹⁹ G.B. Cavallaro, «L'avvenire d'Italia», 25 Agosto 1961, ora in «Ichnusa» cit., p. 39

²⁰ P. Bianchi, «Il giorno», ora in «Ichnusa» cit., p. 40.

essere stato coerente sino in fondo al «realismo assoluto» di cui sembrava avesse scelto la strada: «la strada della verità». Per essere più credibile *Banditi a Orgosolo* «andava parlato nel dialetto locale». Lo esigevano quel mondo pastorale e quegli interpreti tolti da quella specifica realtà. Dello stesso avviso è Paolo Valmarana²¹ su «Il popolo» che, pur riconoscendo al regista il merito di avere realizzato il suo lavoro con «vocazione documentaria», non ha però saputo completare la costruzione narrativa attraverso «un attendibile rapporto con la realtà». La recitazione e i dialoghi infatti – osserva il critico – sono proposti in un italiano «per quanto scarno, perfetto e letteralmente impeccabile». Tale difetto si poteva evitare e Visconti ne *La terra trema* l'aveva dimostrato. Perciò la parte 'documentaria' del film – conclude Valmarana – poteva essere arricchita sacrificando magari l'azione e restituendo agli interpreti il loro «linguaggio originale».

Su «La stampa», Leo Pestelli²² colloca il doppiaggio fra le «sgarrature» del film e si domanda perché De Seta abbia fatto parlare i pastori sardi in lingua italiana. E se è vero – spiega – che «il dialetto sardo non l'avrebbero capito che i sardi», è altrettanto vero che si sarebbe potuto trovare un compromesso, facendo parlare i pastori «in un italiano che sapesse un pochino di sardo». Si sarebbe evitato così un «certo squallore accademico».

Il dibattito sull'uso della lingua in *Banditi a Orgosolo* è certamente interessante nella prospettiva di questo scritto in quanto evidenzia come il problema dell'uso della lingua sarda, o più in generale della lingua locale, fosse sentito dalla critica già oltre cinquant'anni fa, ma evidentemente non risultasse rilevante per i cineasti.

Sulle orme di MacDougall, che recupera quanto sulla lingua non era riuscito a fare De Seta, la nuova generazione di cineasti cambia prospettiva e il sardo è usato normalmente anche nei film che vanno in programmazione nelle sale della Sardegna e fuori dall'isola, che arrivano nei festival internazionali e nelle rassegne in tutto il mondo.

In questo quadro è interessante il caso del documentario di lungometraggio *Capo e croce. Le ragioni dei pastori* (Marco Antonio Pani e Paolo Carboni, 2013), in cui i rapporti con la società, la cultura, l'economia e con la lingua si declinano come un vero e proprio inno alla resistenza contro uno Stato centrale opprimente e repressivo e contro un sistema economico globalizzato che accentra e standardizza annullando ogni possibilità di espressione del locale in campo agropastorale come culturale²³. I protagonisti del film sono i pastori, quelli organizzati nel Movimento pastori sardi che negli ultimi quindici anni ha promosso importanti e dolorose battaglie per la tutela della categoria molto spesso sfociate in disordini con dure cariche della polizia sia in Sardegna che nel continente d'Italia. Per la prima volta la

²¹ P. Valmarana, «Il popolo», ora in «Ichnusa» cit., p. 31.

²² L. Pestelli, «La Stampa», ora in «Ichnusa» cit., p. 38.

²³ Sulla pellicola si veda M. Pitzalis, *A Visual Ethnography: Symbolic Violence, Power and Identities. The Case of "Capo a Croce"*, in A. Floris, I. Girina (eds.), *Local Cinema*, cit.

più caratteristica forza lavoro dell'isola viene presentata come una vera classe sociale organizzata contro le angherie dello Stato che tartassa i cittadini reprimendo con la violenza ogni possibile dissenso. Sullo schermo i momenti conviviali negli ovili, espressione di tradizioni secolari, si alternano a scene di manifestazioni con violente cariche della polizia e struggenti sgomberi di abitazioni pignorate dalle banche, mentre le voci dei protagonisti raccontano storie di crisi economiche, investimenti falliti, malattie non potute curare senza però scadere mai nel patetico. Il film, presentato in concorso all'ottava edizione del Festival internazionale del film di Roma nel 2013, è distribuito nei principali cinema della Sardegna dove rimane in programmazione per alcune settimane prima di essere protagonista di una distribuzione militante che lo porta, grazie a iniziative organizzate da associazioni culturali e amministrazioni locali, in un tour con proiezioni affollate nei diversi comuni dell'isola a dimostrazione dell'apprezzamento da parte della comunità locale anche al di fuori del contesto più specificamente cinematografico.

Nella filmografia di ambiente sardo degli ultimi vent'anni si possono evidenziare, sinteticamente, due tipologie fondamentali rispetto al ruolo che vi assume la lingua 'minoritaria'. La prima, alla quale appartiene la maggior parte dei film in lingua sarda, comprende pellicole in cui l'uso del sardo ha la funzione di connotare in senso realistico ambienti e personaggi. I rapporti che i personaggi intrattengono con la lingua servono a tratteggiarne le caratteristiche culturali e morali e gli stati d'animo. Talvolta la lingua sostiene la drammaturgia filmica incaricandosi di segnalare condizioni di vita e scelte cruciali che costituiscono il tema stesso del film. Una seconda tipologia, di cui fanno parte principalmente film documentari, comprende invece quei film in cui la lingua sarda non è soltanto usata a connotare realisticamente ambienti e persone ma è tematizzata, cioè inclusa nell'azione drammatica come problema (il film ha dunque un carattere metalinguistico). Detto in altro modo, essa non è soltanto oggetto ma soggetto, e necessariamente chiama in causa la questione dell'identità in maniera esplicita o implicita.

Nell'arco di vent'anni si delinea, dunque, una produzione cinematografica consistente che ha una buona distribuzione nel territorio e che, grazie ai riconoscimenti della stampa esterna e dei festival nazionali e internazionali, non viene recepita come 'domestica'. Assume quindi una certa autorevolezza che, per quanto attiene la lingua, ne rafforza l'importanza.

Cinema e televisione riescono così a riproporre il problema della lingua minoritaria con forza ed efficacia. È sufficiente questo per poter affermare che il pericolo della morte del sardo sia scongiurato?

Antioco Floris

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: antioco.floris@unica.it

SUMMARY

This essay frames the role played by cinema and television in Sardinia, over the past forty years, in the preservation of the local language and its larger immaterial cultural heritage, increasingly threatened by forms of globalisation. To this end, the work offers the analysis of some emblematic case study from recent years. On the other hand, the essay also points to the potential ambiguity present in other linguistic forms, such as the uncritical use of audiovisual codes, which are inherently global, to preserve other cultural heritage.

Keywords: *Sardinian cinema, Sardinian television, Linguistic minorities, Popular culture.*

Nemo propheta in patria.

I film neorealisti nel circuito dei festival del cinema fra *brand* internazionale di successo e ambiguità nazionali (1946-1952)

STEFANO PISU

Nel 2010 il documentario italiano d'inchiesta *Draquila, l'Italia che trema* di Sabina Guzzanti è stato selezionato per partecipare fuori concorso al festival di Cannes. Il film è una denuncia dell'inefficienza e del malaffare con cui il IV governo presieduto da Silvio Berlusconi ha affrontato l'emergenza e la ricostruzione della città dell'Aquila dopo il terremoto che ha distrutto il capoluogo abruzzese nel 2009. Per protesta l'allora ministro italiano dei Beni culturali Sandro Bondi decise di non essere presente a Cannes, esprimendo «rincredimento e sconcerto per la partecipazione di una pellicola di propaganda, *Draquila*, che offende la verità e l'intero popolo italiano»¹. Il caso di *Draquila* mostra come ancora nel XXI secolo i festival internazionali del cinema possano diventare un terreno di scontro sull'immagine della nazione fra testi artistico-culturali e il potere politico che da quell'immagine può trarre o no una sua legittimazione, nonostante il cinema abbia perso da qualche decennio il primato fra i media audiovisivi quanto a fruizione e sia diminuita, di conseguenza, la percezione del suo ruolo di agente sociale, come teorizzava negli anni Settanta Marc Ferro².

È quindi interessante porre in una prospettiva storica queste dinamiche di conflitto o consonanza d'immagini fra le produzioni dell'industria culturale e discorsi nazionali nei periodi in cui il cinema ed i festival del cinema avevano un peso maggiore all'interno delle società. La portata potenziale di consenso e di critica determinata dalla presentazione della produzione filmica nazionale ai festival internazionali del cinema, e quindi l'interesse dei circoli politici verso queste manifestazioni, toccò il suo apice fra la metà degli anni Trenta e gli anni Sessanta. In particolare dall'immediato secondo dopoguerra i festival internazionali del cinema si affermarono e moltiplicarono, dall'Europa, in tutto il mondo. Vi si intrecciavano il desiderio di riaffermazione nazionale post bellica dei paesi attraverso il cinema e l'interesse a costruire spazi transnazionali di scambio culturale e commerciale, in una dinamica di cooperazione e competizione con Hollywood³. Inoltre fu proprio quello il perio-

¹ Bondi non va al festival di Cannes: "Draquila offende l'Italia", «Corriere della Sera», 8 maggio 2010.

² M. Ferro, *Cinéma et Histoire. Le cinéma agent et source de l'histoire*, éd. Denoël, Paris 1977.

³ Per una ricostruzione storica del circuito dei principali festival internazionali del cinema nel Novecento e delle complesse logiche sottostanti ci permettiamo di rimandare a S. Pisu, *Il XX secolo sul redcarpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, FrancoAngeli, Milano 2016. Specificamente sulla moltiplicazione dei festival nel secondo dopoguerra vedi Caroline Moine fra cui *Les festivals internationaux de cinéma, lieux de rencontre et de confrontation dans l'Europe de la guerre froide*, in A. Dulphy, R. Frank, M.-A. Matard-Bonucci, P. Ory (dir.), *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Peter Lang, Bruxelles 2010, pp. 299-306.

do di maggiore espansione del cinema come principale media audiovisivo di massa, prima che la sua crisi endogena, la diversificazione dei consumi e l'avvento della televisione gli facessero perdere il primato⁴. In questa prospettiva il presente articolo si propone di indagare specificamente se e in che misura la Mostra di Venezia dall'immediato dopoguerra all'inizio del decennio successivo sia stata un luogo di promozione del cinema nazionale neorealista, in relazione anche al successo di quella tendenza nel più vasto circuito internazionale dei festival e dei premi. Si indagherà l'apparente contraddizione fra l'orgoglio per le numerose vittorie di un cinema nazionale presentato come completamente nuovo e l'immagine prevalente che quella produzione forniva di un Paese in condizione di miseria sociale e economica; in questa prospettiva si farà riferimento anche ai giudizi delle commissioni governative di revisione circa quei film, ora resi parzialmente accessibili on line grazie alle banche dati realizzate nell'ambito dei progetti ministeriali «Italia Taglia» e «Cine Censura»⁵.

Il riconoscimento internazionale è un aspetto fondamentale nello studio dell'affermazione della galassia neorealista. Nel 1946 il capostipite del neorealismo cinematografico post bellico, *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), inaugurò la stagione dei premi al cinema italiano con l'ottenimento del Gran Premio della Giuria alla prima edizione del festival di Cannes, sebbene insieme ad altri dieci film, in sintonia con le logiche diplomatiche delle primissime edizioni dei festival del dopoguerra⁶. Al momento della presentazione a Cannes (settembre - ottobre 1946), il pubblico e la critica degli Stati Uniti avevano comunque già decretato il successo del film, che aveva avuto la sua prima newyorkese nel febbraio al World Theater, rappresentando un caso eccezionale di film straniero capace al contempo di impressionare la critica e guadagnare ai botteghini⁷.

Il successo dei film neorealisti ai festival e nei premi internazionali fra la seconda metà degli anni Quaranta ed i primi anni Cinquanta permise la creazione di un «brand of cinematic realism»⁸: per quanto, tranne in alcuni casi eccezionali, si fosse aperta una forbice fra la capacità del neorealismo di creare un immaginario dell'Italia post bellica pervasivo e il parziale successo negli incassi, in Italia e all'estero⁹, il

⁴ Cfr. P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 2001, pp. 158-166, 177.

⁵ Cfr. www.italiataglia.it e www.cinecensura.com.

⁶ Cfr. L. Latil, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Nouveau Monde Éditions, Paris 2006, pp. 151-156, 275.

⁷ Nello stesso anno il film conquistò il premio dell'American National Board of Review (NBR) per il miglior film straniero. Sui diversi motivi alla base del successo neorealista negli Stati Uniti cfr. N. Brennan, *Marketing Meaning, Branding Neorealism. Advertising and Promoting Italian Cinema in Postwar America*, in S. Giovacchini, R. Sklar (eds.), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson, 2012, pp. 87-100; C. Bioni, *Il cinema italiano oltre confine*, in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VII, 1945-1948*, Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Roma-Venezia 2003, p. 151; G. Fink, *Vincitori e vinti: il neorealismo cinematografico in America*, «Paragone», n. 334 (1977), pp. 3-19.

⁸ N. Brennan, *Marketing Meaning, Branding Neorealism* cit.

⁹ Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 41-43.

brand neorealista fu capace di trainare l'esportazione di una produzione maggiormente commerciale e di consumo¹⁰. Alla creazione di questo marchio contribuì non poco anche la diplomazia cinematografica italiana, che seppe ricostruire e diffondere all'estero un'idea nuova della storia cinematografica nazionale, funzionale agli interessi politici del Paese: un'idea che legava orgogliosamente il cinema italiano del dopoguerra alla secolare tradizione artistica del Paese e che prendeva nettamente le distanze dall'esperienza fascista¹¹, riprendendo per altre vie l'interpretazione crociana del fascismo come 'malattia morale' temporanea della società italiana e quindi come 'parentesi' rispetto alla continuità storica di più lungo periodo fra l'Italia monarchico liberale e quella repubblicana democratica¹². Il neorealismo era quindi visto come «un bene prezioso da salvaguardare, per consentire un'identificazione della 'buona' cultura nazionale di là dai suoi confini: una parte della nazione non implicata con i crimini del fascismo, capace pertanto di riscattarla simbolicamente agli occhi dell'Europa e dell'America»¹³. Una delle principali preoccupazioni del potere politico nell'Italia post bellica fu infatti fornire un'immagine positiva del Paese nell'ottica della sua nuova collocazione internazionale, attraverso una «nuova 'politica di potenza artistico-culturale'»¹⁴.

Per capire l'importanza che rivestiva allora la circolazione all'estero di una buona immagine nazionale, bisogna tener presente la posizione internazionale dell'Italia repubblicana post fascista. Il governo italiano alla conferenza di pace di Parigi del 1946 e nel successivo trattato di pace del 1947 ebbe il ruolo di nazione sconfitta¹⁵ per cui era diventato opportuno sfruttare qualsiasi occasione per recuperare il prestigio perso con l'esperienza totalitaria e soprattutto la guerra al fianco dei tede-

¹⁰ Cfr. C. Wagstaff, *Il cinema italiano nel mercato internazionale*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, p. 160.

¹¹ Fu importante in questo senso l'attività della «Unitalia Film», l'ente parastatale che si occupava dell'esportazione dei film italiani all'estero. Cfr. N. Brennan, *Marketing Meaning, Branding Neorealism* cit., pp. 96-100. Sulle radici del fenomeno neorealista già nella cinematografia italiana degli anni Venti e Trenta cfr. V. Zagarrò, *Schizofrenie del modello fascista*, in O. Caldiron (a cura di.), *Storia del cinema italiano, vol. V, 1934-1939*, Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Roma-Venezia 2006, pp. 37-38. Sullo stesso argomento ma dalla prospettiva di uno storico non di formazione cinematografica si veda E. Di Nolfo, *Le origini del "neorealismo" cinematografico italiano nel ventennio fascista*, «Nuova Antologia», n. 2250 (aprile-giugno 2009), pp. 126-145. Studi ancora più recenti hanno evidenziato le radici internazionali del neorealismo italiano. Cfr. M. Salazkina, *Soviet-Italian Cinematic Exchanges, 1920s-1950s. From Early Soviet Film Theory to Neorealism* e L. Caminati, *The Role of Documentary in the Formation of the Neorealist Cineman* S. Giovacchini, R. Sklar (eds.), *Global Neorealism* cit., pp. 37-51, 52-70.

¹² Non a caso Croce espone la sua interpretazione rivolgendosi innanzitutto alla platea americana immediatamente dopo l'armistizio. Cfr. B. Croce, *Il fascismo come pericolo mondiale*, «New York Times», 14 ottobre 1943.

¹³ P. Noto, F. Pitassio, *Il cinema neorealista*, Archetipolibri, Padova 2010, p. 15.

¹⁴ G.P. Brunetta, *La ricerca dell'identità nel cinema italiano del dopoguerra*, in Id. (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico* cit., p. 16.

¹⁵ S. Lorenzini, *L'Italia e il trattato di pace del 1947*, Il Mulino, Bologna 2007.

schì¹⁶. Solo due anni dopo, nella primavera del 1949, l'Italia fu ammessa al Patto Atlantico, ratificando in questo modo la sua posizione filooccidentale e la sua piena riabilitazione fra le principali nazioni europee; ciò le permise peraltro di porsi come uno dei principali attori nel processo d'integrazione europea negli anni Cinquanta¹⁷.

Il prestigio ottenuto con il successo dei film italiani ai festival internazionali ed i premi ricevuti costringeva il governo – che dal maggio 1947 non ebbe più al suo interno i socialcomunisti perché esclusi dal presidente del Consiglio dei ministri, nonché segretario della Democrazia Cristiana (DC) Alcide De Gasperi – a tollerare quelle immagini di miseria economica e sociale che i film neorealisti fornivano del Paese. E fu ancora più difficile per il governo quando gran parte dei cineasti neorealisti sottoscrisse il 22 febbraio 1948 un manifesto per la difesa del cinema nazionale che fu pubblicato sul quotidiano del Partito Comunista Italiano, il quale dopo l'esclusione dal governo faceva una forte opposizione politica e si preparava alle elezioni dell'aprile 1948. La difficoltà era dovuta a due aspetti. Da un lato il documento era pubblicato nel pieno della campagna elettorale, e sancì per il futuro l'egemonia della sinistra dal punto di vista dell'intelligenza cinematografica del Paese. Dall'altro l'incipit del documento citava il successo internazionale del cinema italiano e quindi complicava le eventuali critiche a quel tipo di cinema che potevano giungere dalla DC:

Milioni di spettatori da New York a Mosca, da Londra a Buenos Aires, da Parigi a Tokio hanno applaudito per mesi e mesi *Roma città aperta*, *Sciuscìà*, *Vivere in pace*, *Paisà*, *Il bandito*, *Il sole sorge ancora*, *Un giorno nella vita*, *Caccia tragica* e molti altri film italiani¹⁸.

E, infatti, il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, il democristiano Giulio Andreotti, figura chiave del controllo statale sulla cinematografia italiana nel dopoguerra¹⁹ riconobbe, qualche mese dopo, il valore di quel movimento:

Non si può ignorare [...] il sorgere di una scuola che si chiama del "neorealismo cinematografico" che [...] ha portato il nostro Paese in questo campo ad affermarsi con una formula e con una caratteristica che sono veramente oggi, nel campo della cinematografia internazionale, valutate anche dagli ambienti che da un punto di vista tecnico ed artistico sono di più difficile gusto. [...] Debbo aggiungere che questa produzione italiana nella manifestazione internazionale di Venezia, che ha avuto una grandissima portata mondiale, ha veramente ben figurato²⁰.

¹⁶ Sul processo di deresponsabilizzazione dell'Italia nel dopoguerra cfr. F. Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 2013. Sull'uso dei canoni neorealisti nel documentario in Italia per ricostruire un'identità (inter)nazionale sulla base di una memoria selettiva e vittimaria rispetto alla guerra vedi F. Pitassio, *Assenze ricorrenti. Umanitarismo internazionale, trauma culturale e documentario postbellico italiano*, in S. Pisu, P. Sorlin (a cura di), *La storia internazionale e il cinema. Reti, scambi e transfer nel '900*, numero monografico di «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 99-114.

¹⁷ A. Varsori, *L'Italia nelle relazioni internazionali dal 1943 al 1992*, Laterza, Roma-Bari 1998.

¹⁸ Tra i firmatari del manifesto vi erano Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani e Cesare Zavattini. Cfr. *Difendiamo il nostro cinema*, «L'Unità», 22 febbraio 1948.

¹⁹ G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano* cit., pp. 47-127.

²⁰ G. Andreotti, *I film italiani nella polemica parlamentare*, «Bianco e nero», n. 10 (dicembre 1948).

Andreotti citava direttamente la Mostra di Venezia ed il successo ottenutovi dai film italiani. Tuttavia, se si focalizza l'attenzione verso i film italiani presentati in quegli anni alla Mostra – di cui il governo aveva riconosciuto l'importanza strategica dall'immediato dopoguerra²¹– si intravede come il ruolo della manifestazione lagunare nel promuovere il cinema nazionale sia stato ambiguo e spesso le pellicole neorealiste abbiano ricevuto premi più prestigiosi in altre sedi internazionali.

Nel 1946, essendo stati aboliti i premi e la giuria per favorire il lancio della prima edizione del festival di Cannes, una commissione internazionale di giornalisti segnalò i migliori film, il cui numero fu alto anche per ragioni diplomatiche. *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) si trovò solamente in quinta posizione nella lista ufficiale delle segnalazioni (e si aggiudicò anche la coppa dell'ANICA, l'Associazione Nazionale Industria Cinematografica e Affini, riservato ai film italiani) e precedette di due posizioni *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946). Quest'ultimo, prodotto dall'ANPI, l'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia, vinse anche il premio del Centro Sperimentale di Cinematografia²²: il film aveva evitato la revisione preventiva della sceneggiatura da parte della commissione governativa di revisione cinematografica giacché l'istanza era stata presentata a film quasi ultimato. L'organo governativo di censura 'tuttavia' pur segnalando «una certa pregevole fattura nel film medesimo che gli ha valso da parte dell'apposita commissione l'ammissione alla Mostra cinematografica di Venezia», indicava la necessità di correggere diversi aspetti per ottenere il nulla osta alla proiezione pubblica nelle sale, fra cui: «l'eccessivo verismo di talune scene [...], le allusioni a pervertimenti sessuali [...], la presenza di battute offensive per l'esercito italiano»²³; particolarmente interessante l'ultima annotazione in cui – rivelando apertamente le preoccupazioni circa l'immagine del Paese offerta all'estero – si affermava

come di uno sporco collaborazionismo e di una egoistica concezione di vita siano investiti troppi italiani per non fare sì che questo film possa ripercuotersi sfavorevolmente presso un pubblico straniero, confermando il giudizio negativo nei nostri confronti²⁴.

D'altra parte sorprende l'assenza di un film come *Sciuscìà* (Vittorio De Sica, 1946), che poi avrebbe conquistato il premio Oscar. Nel 1947 ancora un film prodot-

²¹ Va ricordato innanzitutto come fosse stato lo stesso Andreotti, conscio del suo valore diplomatico, a riportare sotto l'egida governativa la Mostra, quando, al termine della guerra, si era prospettata l'ipotesi di un'amministrazione veneziana, quindi locale, della manifestazione. Sul dualismo veneziano-romano per l'organizzazione della Mostra nel dopoguerra ci permettiamo di rimandare a S. Pisu, *Stalin a Venezia: l'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 125-131.

²² I primi quattro film segnalati furono in ordine: *L'Uomo del Sud* (Jean Renoir), *Anche i boia muoiono* (Fritz Lang), *Enrico V* (Laurence Olivier) e *Gli indomiti* (Marl Donskoj). Cfr. AAVV, *Vent'anni di cinema a Venezia*, Ateneo, Roma 1952, pp. 531-536; F. Paulon (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia*, Ateneo, Roma 1956.

²³ Servizi della cinematografia, *Appunto per il Sottosegretario di Stato*, Roma, 7 settembre 1946, digitalizzato in <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1946/05/Il-sole-sorge-ancora-Fascicolo.pdf>.

²⁴ *Ibidem*.

to dall'ANPI – *Caccia tragica* (Giuseppe De Santis, 1947) – si aggiudicò il Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri per il miglior film italiano mentre la commedia *L'onorevole Angelina* (Luigi Zampa, 1947) confermò la grandezza interpretativa di Anna Magnani, che ricevette il premio internazionale per la migliore attrice, in sintonia con il giudizio della revisione cinematografica definitiva: l'organo governativo di censura, dopo aver richiesto e ottenuto la modifica della sceneggiatura per mitigare «quei motivi di sfiducia nella forza pubblica, e quei toni canzonatori e ridicoli» nei confronti dell'agente di P.S. Pasquale, marito di Angelina²⁵, riconobbe come il successo del film sarebbe dipeso proprio dallo «spiccato verismo» della protagonista femminile²⁶. Nel 1948, ossia l'anno della dichiarazione di Andreotti riportata precedentemente, uno dei pilastri del neorealismo – *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) – non ricevette alla Mostra nessuno dei principali riconoscimenti pur essendo passato indenne fra le maglie della censura preventiva, ma solo un premio internazionale istituito ad hoc «per i suoi valori stilistici e corali», inaugurando così il complicato rapporto con la Mostra del cineasta milanese dalle nobili origini sociali e di appartenenza politica comunista. *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1948) aveva ottenuto nello stesso anno il Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri per il miglior film italiano ed il Premio della Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica (Fi.pres.ci.) per il miglior film. Dal 1949, con la nomina a direttore del cattolico Antonio Petrucci, la Mostra del cinema divenne chiaramente una manifestazione condizionata dal governo democristiano²⁷. Particolarmente significativo appare il successo veneziano nello stesso anno di *Cielo sulla palude* (Augusto Genina, 1949), che ricostruisce la reale vicenda di Maria Goretti (1890-1902), una ragazzina uccisa per essersi opposta a una violenza sessuale e in seguito proclamata santa.

La pellicola racconta una storia di purezza e martirio religioso con alcuni dei codici espressivi del neorealismo (utilizzo di attori non professionisti, riprese in esterno di ambienti poveri, focalizzazione sulle classi più umili) ed è emblematica del difficile equilibrio della manifestazione nel decennio fra il dopoguerra e la seconda metà degli anni Cinquanta: l'equilibrio cioè fra le forze politiche e clericali che ne influenzarono l'organizzazione e lo svolgimento, da un lato, e la difficoltà a oscurare completamente l'esistenza dello stile neorealista e delle tendenze del cinema italiano più all'avanguardia e portatrici di successi internazionali dall'altro. Il film di Genina vinse il premio della Presidenza del Consiglio dei ministri per il miglior film italiano ed il Premio internazionale per la regia.

In questo contesto di compromesso precario non è un caso che un film come *Ladri di Biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) abbia ottenuto riconoscimenti in tutto il

²⁵ Revisione cinematografica preventiva, *Appunto per il Sottosegretario di Stato*, Roma, 13 giugno 1947, digitalizzato in <http://cincensura.com/wp-content/uploads/1947/05/Lonorevole-Angelina-Materiale-dellArchivio-Centrale-dello-Stato.pdf>.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano* cit., pp. 62-63.

mondo, tra cui l'Oscar nel 1950, ma non sia stato presentato a Venezia²⁸. Tale paradosso si ritrova anche nei commenti della commissione governativa di censura: questa, pur dichiarando che si era di fronte a un film «di classe internazionale, tale da richiamare su di esso l'attenzione cinematografica mondiale»²⁹, invitava De Sica a rivedere sostanzialmente tre punti 'scomodi' della sceneggiatura (la rappresentazione dell'«anziano pervertito», del «postribolo», e le parole di un comizio capaci di provocare «l'erronea impressione, specialmente all'estero, che il lavoro abbia intenti sovvertitori»³⁰). I due termini di questo paradosso – l'importanza internazionale del film e i suoi contenuti anche scabrosi dal punto di vista governativo – si ritrovano nel successo proprio all'estero del film: alla fine del 1949 un commento inviato dall'ambasciatore italiano a Washington Alberto Tarchiani al Ministero degli Esteri aveva citato infatti il film di De Sica per spiegare come la proiezione dei film neorealisti «malgrado certo nostro insistere in alcuni aspetti della vita italiana contemporanea assai lontana dall'esperienza e dalle condizioni di questa gente», suscitasse «sincera e viva simpatia [...] al popolo italiano, alle sue umane miserie e alla sua antichissima e fondamentale dirittura»³¹. Il vantaggio per il credito di prestigio del cinema neorealista, specialmente in America, ribadito dalla conquista dei primi Oscar³², superava nella pratica le preoccupazioni, che comunque restavano, sul contenuto delle pellicole stesse che fornivano dell'Italia l'immagine di un Paese con grosse difficoltà socioeconomiche, giacché proprio quelle difficoltà esaltavano l'idea di dignità e lo sforzo della nazione per superarle, materialmente ed esteticamente, attraverso quei film. In quel caso sarebbe stato difficile ed impopolare per la DC o per il suo alleato americano prendere apertamente posizione contro un film quale quello di De Sica, in un momento in cui peraltro il cinema statunitense era fortemente sotto accusa in Italia³³.

²⁸ Il film vinse: il Gran Premio della Giuria e il Premio Saint Michel, rispettivamente al Festival di Locarno e a quello di Bruxelles; negli Stati Uniti si aggiudicò l'American Golden Globe, l'NBR l'American National Board of Review (NBR) per il miglior film straniero ed il premio del NYFCC (New York Film Critics Circle) per il miglior film ed il miglior regista; in Gran Bretagna il premio della British Film Academy (BAFTA); in Spagna il Premio CEC (Spanish Cinema Writers Award) e in Giappone il Premio Japanese Kinema Jumpo per il miglior film straniero.

²⁹ Revisione cinematografica preventiva, *Appunto per il Direttore generale dello Spettacolo*, Roma, 14 maggio 1948, riprodotto in <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1948/05/Ladri-di-biciclette-Fascicolo.pdf>.

³⁰ *Ibidem* (sottolineato nel documento originale).

³¹ A. Tarchiani, *Film "Ladri di biciclette", di De Sica*, Ambasciata d'Italia, Telespresso n. 11164/5311 al Ministero degli Affari Esteri, Roma, Washington, 23 dicembre 1949, riprodotto in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VII, 1945-1948 cit., p. 554.

³² Si vedano a proposito i servizi del cinegiornale INCOM sulla cerimonia italiana di consegna dei premi ai film di Vittorio De Sica *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*. "Nel mondo del cinema: il premio Oscar", (*La Settimana Incom* 00157, 26/05/1948); "Notizie da tutto il mondo", (*La Settimana Incom* 00446, 25/05/1950), in www.archivio.luce.com/archivio.

³³ Il 20 febbraio 1949 si era svolta peraltro una grande manifestazione dei lavoratori del cinema a favore dell'industria nazionale e contro l'invasione dei film di Hollywood, che aveva trovato subito appoggio nelle forze politiche di sinistra e nei sindacati. Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano* cit., pp. 136-137.

D'altra parte non va sottovalutato il ruolo della Chiesa cattolica la quale, meno interessata ai crediti che i riconoscimenti dei film neorealisti potevano portare all'Italia, scatenò una dura offensiva contro quei film, per la loro rappresentazione della guerra e di una realtà contemporanea vista con uno sguardo critico³⁴. Non venivano risparmiati nemmeno i cineasti cattolici, come nel caso di Roberto Rossellini e del suo *Paisà* che, nonostante fosse stato segnalato dalla Commissione internazionale di giornalisti, fu duramente criticato alla Mostra del cinema di Venezia del 1946 dalla principale rivista specializzata di ispirazione cattolica:

Nel pomeriggio ho visto Paisà. È molto brutto. Brutto bilancio della produzione nazionale. Di male in peggio. Paisà è una pellicola slegata, composta di sei episodi falsi, pieni di retorica e cattivo gusto [...] che vorrebbero raccontare storie della lotta di liberazione³⁵.

Malgrado questa critica la commissione di censura approvò in via definitiva la successiva uscita nelle sale del film in quanto «film intelligente ed originale che sintetizza e interpreta, oltre che il valore ed il martirio del nostro popolo, anche le diverse sensibilità degli altri popoli inquadrati negli eserciti alleati»³⁶.

Il quotidiano del Vaticano espresse il proprio dissenso per *Caccia tragica*, in occasione della sua presentazione alla Mostra del 1947³⁷, ma poi il film conquistò il Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri come il miglior film italiano e l'anno successivo la menzione speciale al festival cecoslovacco di Karlovy Vary³⁸.

I primissimi anni Cinquanta videro confermata, se non rafforzata, la tendenza del cinema italiano – che vedeva i principali autori neorealisti intraprendere percorsi sempre più autonomi – a non essere 'profeta in patria', almeno dal punto di vista festivaliero. Nel 1950 la giuria di Venezia assegnò il Premio internazionale a *Prima Comunione* (Alessandro Blasetti, 1950), realizzato dalla casa di produzione cattolica Universalialia, mentre il fortunato, quanto controverso³⁹, *Riso Amaro* (Giuseppe De Santis, 1949) non fu nemmeno selezionato per il concorso, bensì solo nella sezione della 'Mostra Mercato'. All'estero nel 1951 ci furono da un lato la conquista del Gran prix a Cannes per *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951) e la Menzione speciale a Karlovy Vary per *Non c'è pace tra gli ulivi* (Giuseppe De Santis, 1950); dall'altro film lontani da quel mondo come *Domani è troppo tardi* (Leonide Moguy, 1950), in coproduzione con la Francia, e *Il Cristo proibito* (Curzio Malaparte, 1951)⁴⁰

³⁴ G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano* cit., pp. 102-127.

³⁵ M. Vazio, *Venezia ogni giorno*, «La Rivista del cinematografo», n. 3 (giugno 1946).

³⁶ Revisione cinematografica definitiva, *Appunto per il Sottosegretario di Stato*, Roma, 11 dicembre 1946, riprodotti in <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1946/05/Pais%C3%A0-Fascicolo.pdf>.

³⁷ Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano* cit., p. 110.

³⁸ Sul successo e la ricezione culturale dei film neorealisti in Cecoslovacchia cfr. F. Pitassio, *Italian Neorealism Goes East: Authorship, Realism, Socialism*, «Illuminace», 26, n. 3 (2014), pp. 7-19.

³⁹ Sulle discussioni suscitate dal film all'interno della sinistra italiana per le eccessive influenze del cinema americano e l'allontanamento dal canone neorealista cfr. S. Gundle, *Il PCI e la campagna contro Hollywood*, in D.E. Ellwood, G.P. Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La casa Usher, Firenze 1991, pp. 121-122.

⁴⁰ Il film in patria fu un fallimento anche perché portava sul grande schermo un tema tabù: gli strascichi

vinsero rispettivamente il Gran Premio del festival di Punta del Este in Uruguay e l'orso d'argento alla prima edizione del festival di Berlino.

Nel 1952 *Il cammino della speranza* (Pietro Germi, 1950) vinse l'orso d'argento a Berlino. Il film racconta le vicissitudini di un gruppo di siciliani che emigrano verso il nord alla ricerca di lavoro, con un tono melodrammatico in cui traspare però la critica sociale per un fenomeno – quello dell'emigrazione – che meno di dieci anni dopo avrebbe fatto da spunto per il capolavoro *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960). Non è un caso che il film di Germi, nonostante il riconoscimento internazionale, abbia subito da più parti attacchi della censura governativa: sia a monte, con l'eliminazione dalla sceneggiatura di una sequenza in cui si voleva mostrare l'inefficienza della burocrazia italiana, sia a valle con un forte ritardo sui tempi di concessione dei contributi statali calcolati sugli incassi ottenuti⁴¹. Sempre nel 1952 *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952) conquistò a Cannes il Gran Prix ex aequo con *Othello* (Orson Welles, 1952). *Due soldi di speranza* è stato etichettato come il modello di declinazione commerciale e disimpegnata del neorealismo, definito *neorealismo rosa*, di cui Castellani è considerato il principale esponente⁴².

Il caso più eclatante dei primi anni Cinquanta è certamente quello di *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), considerato l'ultimo capolavoro del neorealismo ma anche uno dei suoi più grandi insuccessi in termini di incassi. Il film, com'è noto, narra le vicende di un timido pensionato ridotto alla povertà ma che per amore del suo cagnolino – suo unico compagno – resiste alla tentazione del suicidio. La pellicola fu apertamente criticata dal sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Andreotti per il tipo di immagine della nazione che offriva all'estero:

Se è vero che il male si può combattere anche mettendone duramente a nudo gli aspetti più crudi, è pur vero che nel mondo si sarà indotti – erroneamente – a ritenere che quella di *Umberto D.* è l'Italia della metà del secolo ventesimo. De Sica avrà reso un pessimo servizio alla patria⁴³.

La posizione pubblica di Andreotti era stata preceduta il mese precedente dal parere favorevole circa l'uscita del film espresso dalla commissione governativa di revisione cinematografica di secondo grado: la condizione imposta fu però la riduzione della scena della preghiera nella corsia di ospedale in cui, durante la recitazione del rosario, uno dei malati, vicino al letto del protagonista, «recita la preghiera senza la dovuta riverenza»⁴⁴; ciò testimoniava come a fianco delle preoccupu-

d'odio e di violenza lasciati dalla guerra civile che investì l'Italia del Nord dal 1943 al 1945 fra i partigiani e i fascisti della Repubblica di Salò. Cfr. A. Costa, *Il Cristo proibito*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, volume VIII, 1949-1953*, Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 136-137.

⁴¹ F. Vigni, *Censura a largo spettro*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII, 1949-1953* cit., pp. 71, 75.

⁴² Cfr. A. Farassino, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII, 1949-1953* cit., pp. 203-221.

⁴³ G. Andreotti, «Libertas», 28 febbraio 1952, p. 220.

⁴⁴ Commissione di revisione cinematografica di secondo grado, Roma, 22 gennaio 1952, digitalizzato in <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1951/04/Umberto-D-1%5E-Edizione.pdf>.

pazioni sull'immagine internazionale del Paese permanessero quelle legate alla morale religiosa.

In questo caso non solo il film non fu preso in considerazione per la Mostra di Venezia, ma le pressioni ufficiali esercitate dal Governo italiano impedirono al film addirittura di essere premiato a Cannes⁴⁵. *Umberto D.* vinse tuttavia il primo premio al festival di Punta del Este in Uruguay. Recentemente è emersa dagli archivi una lettera di risposta di De Sica ad Andreotti in cui il regista scrive con indignazione come Vittorio Sala, critico cinematografico del quotidiano ufficiale della DC «Il Popolo» e membro della giuria del festival in Uruguay, si fosse espresso contro la premiazione del film italiano⁴⁶. Il caso di *Umberto D.* è emblematico della lotta per le immagini interna all'Italia che si trasferiva nel contesto internazionale, che si trattasse di Venezia o degli altri festival: il prestigio che il Paese avrebbe potuto trarre dal riconoscimento internazionale – nonché il ritorno economico dalla distribuzione all'estero che un film premiato poteva avere – era messo talvolta in secondo piano dalle preoccupazioni politiche interne di censurare una visione problematica della società, in cui aveva un peso fondamentale la questione della morale religiosa, come visto nell'unico taglio ottenuto dalla commissione di censura, e da quella sessuale, come dimostrato dalla soppressione richiesta dalla prima commissione di censura circa la battuta della servetta Maria incerta sulla paternità del figlio che porta in grembo. Questo tipo di visione era stata accettata e sfruttata nella seconda metà degli anni Quaranta, durante la ricostruzione del Paese, per mostrare le difficoltà dell'immediato dopoguerra, la forza di volontà degli italiani nel creare una nuova società ed il loro ingegno artistico; nel 1952, dopo gli aiuti del piano Marshall e cinque anni di governo centrista democristiano, una tale criticità diventava ormai inaccettabile⁴⁷. Ciò spiega anche l'assenza nelle selezioni italiane per Venezia dei primissimi anni Cinquanta di film potenzialmente 'scomodi'.

D'altra parte non si può nemmeno trascurare il contributo del Governo e dello stesso Andreotti che, se da un lato aveva criticato apertamente *Umberto D.*, dall'altro nel 1948 aveva anche incoraggiato

una produzione sana, moralissima, e nello stesso tempo attraente, che può degnamente iscriversi nella corrente che ho prima ricordato, della nuova scuola italiana, che fa onore alla nostra cinematografia e che all'estero ci viene invidiata⁴⁸.

Gli esiti della politica cinematografica del governo democristiano, di cui le selezioni per la Mostra di Venezia e le commissioni di revisione preventiva e definitiva

⁴⁵ D. Bruni, *Vittorio De Sica. Sciuscià*, Lindau, Torino 2007, p. 18.

⁴⁶ De Sica poi rifiutò poi l'invito a partecipare a una giuria per selezionare i film italiani per i Festival internazionali per non rischiare di stare assieme al critico democristiano Vittorio Sala. Cfr. *Vittorio De Sica: "Caro Andreotti, racconto la realtà"*, «La Repubblica», 3 febbraio 2013.

⁴⁷ Per questi motivi il film ricevette dei contributi finanziari da parte del Ministero estremamente bassi. Cfr. F. Vigni, *Censura a largo spettro* cit., p. 71.

⁴⁸ G. Andreotti, *I film italiani nella polemica parlamentare*, «Bianco e nero», n. 10 (dicembre 1948).

erano componenti rilevanti, quindi vanno visti non solo nella loro azione censoria e repressiva, il cui peso fu indiscutibile e che non era consona ad un Paese da poco tornato democratico e pluralista dopo vent'anni di dittatura. Sarebbe forse più equilibrato parlare di un'oscillazione fra l'ammissione dell'importanza commerciale, culturale e diplomatica dei numerosi premi conquistati, anche se con film che si focalizzavano su un'Italia in ginocchio, e il dichiarato fastidio, con conseguenti azioni di controllo, censura – o meglio 'revisione' –, per la circolazione di un'immagine del Paese dalle condizioni ritenute eccessivamente negative. Un controllo che aveva deviato da Venezia la presentazione delle principali opere neorealiste, premiate soprattutto all'estero. Quella stessa politica cinematografica ebbe, infatti, anche la funzione di «proiezione del cinema italiano sugli scenari internazionali negli anni successivi» e di attrazione «di investimenti ingenti in patria», con il risultato «di diffondere con minore intensità, ma ben maggiore ricaduta finanziaria, l'identità nazionale nel mondo»⁴⁹.

Stefano Pisu

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1-09123 Cagliari

E-Mail: stefanopisu@yandex.ru

SUMMARY

This article intends to investigate to what extent the Venice International Film Festival was a showcase for promoting Italian cinematic neorealism in the second postwar period, also in comparison to its huge success in the transnational film festival and awards circuit. In postwar years there was a conflict between the national prestige for several successes – mostly abroad – and the image of socio-economic poverty that those films built. The most powerful politician in the Italian cinematic industry at that time, the Christian Democratic Giulio Andreotti, alternated between acknowledgement of the commercial, cultural and diplomatic value of those successes, and the explicit annoyance for their screening and the consequent attempts to censor those, both at home and abroad.

Keywords: *Film Festivals, Neorealism, National prestige.*

⁴⁹ P. Noto, F. Pitassio, *Il cinema neorealista* cit., p. 21.

Il museo come spazio fantasmatico: le immagini in movimento al Museo Laboratorio della Mente di Roma

ELISA MANDELLI

Proiezioni a parete o su schermi, a grande scala o di dimensioni ridotte, piatte o tridimensionali, isolate in apposite salette o in continuità con l'allestimento. Monitor di grandezze variabili, separati o integrati al resto del *display*, *touch* o per sola visione. Loop di immagini fisse o in movimento, materiali d'archivio o filmati appositamente girati. Suoni sommessi o invadenti, ambientali o diffusi con cuffie. Illuminazione soffusa o luce del giorno, ambienti cupi o dall'intensa luminosità. Spettatori seduti o in piedi, fermi o in movimento, chiamati a interagire o tenuti a distanza, distratti o assorti, coinvolti in un percorso che li costringe a immobilizzarsi o ne modula arresti e ripartenze. La presenza delle immagini in movimento negli allestimenti museali non è oggi soltanto del tutto comune, ma si manifesta anche in forme disparate, molteplici e complesse.

Questo contributo intende indagare un aspetto specifico di tale scenario. Un'indagine a tutto campo degli allestimenti dei musei contemporanei, con particolare attenzione a quelli di tipo storico, svolta in altra sede¹, ha infatti rivelato come essi utilizzino con una significativa ricorrenza soluzioni che tendono a rendere ambiguo e incerto lo statuto di presenza delle immagini in movimento: schermi trasparenti, giochi di riflessi e strategie illusionistiche contribuiscono a delineare un'atmosfera fantasmatica e sfuggente, in bilico tra effetti suggestivi e ammiccamenti ludici. La proposta è dunque quella di utilizzare la metafora del 'fantasma' come strumento concettuale privilegiato a partire dal quale indagare le esposizioni, i significati e le proposte di senso di cui si fanno portatrici, sollevando questioni relative alle forme di trasmissione della memoria messe in atto, al coinvolgimento emotivo e sensoriale dei visitatori, al riemergere dal passato di figure e situazioni occultate o rimosse, e alla loro capacità di agire sul presente.

A partire dagli anni Novanta, le discipline umanistiche e sociali sono state attraversate dalla cosiddetta 'svolta spettrale' (*spectral turn*)²: come ha spiegato Federico Boni, lo spettro «è divenuto la metafora concettuale ritenuta più adatta per l'osservazione, l'analisi, la comprensione e l'interpretazione di fenomeni sociali dimenticati o rimossi»³. Individui, popoli, etnie, gruppi sociali che, nel passato ma anche nel presente, restano invisibili e inascoltati: sono loro, nello statuto incerto e marginale che i siste-

¹ E. Mandelli, *Esporre la memoria. Le immagini in movimento nel museo contemporaneo*, Forum, Udine 2017 (in corso di pubblicazione).

² Cfr. R. Luckhurst, *The Contemporary London Gothic and the Limits of the 'Spectral Turn'*, «Textual Practice», vol. 13, n. 3, 2002, pp. 527-546.

³ F. Boni, *La svolta spettrale. Case possedute e immaginazione sociologica*, «Studi culturali», n. 2, 2014, p. 196.

mi di potere gli assegnano, a farsi portatori di una serie di tratti propri dei fantasmi, come il loro essere sospesi tra vita e morte, materiale e immateriale, reale e immaginario, presenza e assenza⁴. Caratteristiche che a loro volta «sono divenute strumenti concettuali (teorici e [...] metodologici) con cui gli studi culturali hanno cominciato ad analizzare una notevole varietà di questioni sociali, etiche, politiche e culturali»⁵.

Posta in gioco è la messa in discussione – in una vera e propria ‘politica delle spettralità’⁶ – dei sistemi consolidati di sapere e potere, così come la rilettura dei rapporti tra passato e presente per individuare quanto era precedentemente rimasto in ombra, rimosso o deliberatamente occultato⁷. Ma soprattutto, sottolinea Boni, questo approccio invita a riconoscere la capacità di azione del fantasma, che non rimane vittima passiva ma è in grado di influenzare attivamente quanto accade nel ‘mondo dei vivi’⁸. L’attenzione rivolta alla capacità di azione del *revenant*⁹ rappresenta per Boni il tratto specifico lo specifico di tale approccio – ciò che lo caratterizza come ‘svolta’: «lo spettro non solo parla [...], ma agisce e muove all’azione»¹⁰. Esso si colloca dunque all’opposto della figura della vittima, contraddistinta proprio dall’impossibilità di agire¹¹. Il fantasma invece non si limita a essere una presenza inquietante che turba i presunti equilibri della società, ma si caratterizza come figura attiva, che interviene direttamente a scuotere e mettere in discussione le convinzioni e i ruoli acquisiti, in una vera e propria «eccedenza’ di *agency*»¹². Quest’ultima implica il fatto che anche chi è ‘minacciato’ o ‘perseguitato’ dal fantasma sia a sua volta spinto all’azione.

È Boni stesso ad accennare alla relazione del concetto di *agency* con le proposte teoriche sviluppate da Madeleine Akrich e Bruno Latour nel quadro dell’*actor-network-theory*. Attingendo a concetti propri della semiotica¹³, i due studiosi descrivono i

Nell’impossibilità di esaurire la vastissima bibliografia in materia, rimandiamo almeno a J. Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Duke University Press, Durham-London 2000; C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard (a cura di), *Spettri del potere. Ideologia identitaria / traduzione negli studi culturali*, Meltemi, Roma 2002; A.F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, seconda edizione, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008; M. del Pilar Blanco, E. Peeren (eds.), *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*, Continuum, New York-London 2010.

⁴ Cfr. M. del Pilar Blanco, E. Peeren (eds.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury, New York-London 2013, p. 2.

⁵ F. Boni, *La svolta spettrale* cit., p. 196.

⁶ M. del Pilar Blanco, E. Peeren (eds.), *The Spectralities Reader* cit., p. 19.

⁷ Cfr. F. Boni, *La svolta spettrale* cit., p. 197.

⁸ *Ivi*, p. 202.

⁹ Cfr. F. Boni, *La svolta spettrale* cit.; E. Peeren, *The Spectral Metaphor. Living Ghosts and the Agency of Invisibility*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2014.

¹⁰ F. Boni, *La svolta spettrale* cit., p. 201.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Si pensi ad esempio alla relazione del concetto di *script*, che svilupperemo a breve, con la nozione greimasiana di ‘programma narrativo’ (sulla quale cfr. almeno A.J. Greimas, *Del senso*, Bompiani, Milano 1974 (ed. orig. Paris 1970); Id., J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007 (ed. orig. Paris 1979).

dispositivi come «concatenamenti di attanti umani e non umani, su cui le competenze e le performance sono distribuite»¹⁴. Scopo delle loro analisi «è la stesura del testo di ciò che i vari attori presenti nel *dispositivo* si stanno facendo, l'un l'altro»¹⁵. Essa è una *de-scrittione*, in quanto costituisce il movimento opposto a quello di *iscrizione* effettuato dal progettista, che inserisce un 'programma d'azione' all'interno di un determinato oggetto. Infatti, come scrive Akrich,

la configurazione stessa dell'oggetto tecnico impone, o no, un certo numero di vincoli sulle relazioni che gli attanti stabiliscono tra loro e con l'oggetto in questione, e, reciprocamente, come la natura di questi attanti e i legami che esistono tra loro possano (ri)dare forma all'oggetto e ai suoi usi¹⁶.

Ciascun oggetto è dunque dotato di uno *script* che prevede un determinato modo d'uso: «esattamente come una sceneggiatura cinematografica, l'oggetto tecnico definisce la cornice d'azione, cioè i personaggi e lo spazio all'interno del quale essi devono agire»¹⁷. Individuare lo *script* sotteso all'esposizione permette di sottolineare come essa implichi nella sua stessa configurazione una serie di strategie di attraversamento che sono insieme fisiche, cognitive ed emotive, ma che chiamano in causa anche la costruzione di rapporti sociali e di potere (le relazioni tra gli attanti, appunto).

Proprio questo aspetto si rivela fondamentale nell'analizzare gli allestimenti museali in cui le figure spettrali intervengono a orientare il comportamento dei visitatori. Tramite quell'insieme di «prescrizioni, proscrizioni, affordance, permessi»¹⁸ che l'*actor-network-theory* riconosce in grado di delineare un programma d'azione per il soggetto, gli spettri disegnano per il fruitore le linee di una vera e propria performance, insieme fisica, cognitiva ed emotiva, da cui deriva una relazionalità tramite cui si attuano i processi di trasmissione della memoria. Se è su questi aspetti che ci concentreremo nelle prossime pagine, non bisogna dimenticare che, dall'altra parte, Akrich precisa come gli attori abbiano un margine di manovra per ri-scrivere e re-inventare l'oggetto tecnico, aprendo una crisi tra le 'prescrizioni' che esso implica e le proprie 'sottoscrizioni'¹⁹.

Una ricognizione delle strategie espositive dei musei di storia contemporanea rivela come essi risultino attraversati da una forte tendenza alla 'spetttralizzazione'. Immagini evanescenti, figure che appaiono e svaniscono di fronte agli occhi dei visitatori, ambienti calati nel buio e attraversati da effetti visivi ora seduttivi ora

¹⁴ M. Akrich, B. Latour, *Vocabolario di semiotica dei concatenamenti di umani e non-umani*, in A. Mattozzi (a cura di), *Il senso degli oggetti tecnici*, Meltemi, Roma 2006, p. 407 (ed. orig. *A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies*, in W.E. Bijker, J. Law (eds.), *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1992, pp. 258-264).

¹⁵ *Ivi*, p. 408.

¹⁶ M. Akrich, *La de-scrittione degli oggetti tecnici*, in A. Mattozzi (a cura di), *Il senso degli oggetti tecnici* cit., p. 55 (ed. orig. *Comment décrire les objets techniques?*, «Technique et culture», n. 9, 1987, pp. 49-64).

¹⁷ *Ivi*, p. 58.

¹⁸ M. Akrich, B. Latour, *Vocabolario di semiotica dei concatenamenti di umani e non-umani* cit., p. 410.

¹⁹ Cfr. M. Akrich, *La de-scrittione degli oggetti tecnici* cit., pp. 63-74.

minacciosi, ombre che rimettono in scena situazioni del passato: sono solo alcuni degli espedienti che oggi i musei privilegiano per mettere in forma e presentare ai fruitori il proprio discorso sulla memoria²⁰.

In questa prospettiva, indagare la natura fantasmatica delle immagini in movimento non implica solo un interesse per una soluzione ricorrente di museografia e di design, ma offre un punto di vista privilegiato per interrogare il rapporto con il passato e le forme di trasmissione della memoria così come si danno nelle istituzioni museali contemporanee. Esse si rivelano così segnate da un'insistenza sull'urgenza della trasmissione di quanto è stato tramite un coinvolgimento diretto del visitatore, ma al contempo dalla consapevolezza delle incertezze, delle falle e delle possibili lacune che questo processo implica.

Riscrivere lo spazio: il Museo Laboratorio della Mente di Roma

L'allestimento del Museo Laboratorio della Mente è emblematico delle spinte descritte nel paragrafo precedente, e la metafora del fantasma si rivela uno strumento critico particolarmente efficace per indagarlo. Allestito con un progetto del collettivo milanese Studio Azzurro in un padiglione dell'ex Ospedale Psichiatrico Santa Maria della Pietà a Roma, il Museo Laboratorio della Mente affronta il tema del disagio mentale e della disumanizzazione che le strutture psichiatriche operavano sui pazienti, fino ad aprire uno spiraglio sul cambiamento che ruotò attorno alla figura di Franco Basaglia e si concretizzò nella chiusura dei manicomi in seguito alla legge 180 del 1978.

Le figure che popolano il museo rappresentano dunque per eccellenza ciò che è rimosso a livello sociale: il soggetto con disturbi psichici, rinchiuso nel manicomio, escluso dal resto della società nella pretesa di regolamentare i confini di ciò che è normale e accettabile. Inoltre, i meccanismi di trasmissione della memoria messi in atto dal museo si fondano proprio sulla capacità di queste figure di non rimanere inermi oggetti dello sguardo, ma al contrario di agire, e con ciò sollecitare l'azione dello spettatore.

Il percorso del visitatore si apre con una serie di occhi che lo osservano: una videoproiezione all'ingresso mostra gli sguardi dei pazienti, che sfumano l'uno nell'altro in una lenta dissolvenza. Posizionati poco più in alto del volto dello spettatore, essi lo fissano senza dargli possibilità di scampo, scandendo il suo accesso a un universo in cui le coordinate della presunta normalità vengono ribaltate, così come viene capovolto fin dall'inizio il rapporto tra chi osserva (i pazienti) e chi è osservato (il visitatore che si presume sano)²¹. Le fotografie in bianco e nero restituiscono frammenti prelevati dagli archivi, riassembleati e liberati nello spazio: da un lato esse

²⁰ Cfr. E. Mandelli, *Esporre la memoria* cit.; Ead., *Spectacular Attractions: Museums, Audio-Visuals and the Ghosts Of Memory*, «Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies», n. 11, 2015, pp. 77-92.

²¹ Cfr. Studio Azzurro, *Progettare musei, liberare menti*, in UOS Centro Studi e Ricerche ASL Roma, Studio Azzurro (a cura di), *Museo Laboratorio della Mente*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, p. 22.

mantengono una concretezza materica, che rimane come invischiata nella grana delle immagini, dall'altro si svincolano da ogni corporeità, presentandosi in forma quasi spettrale nel loro continuo dissolversi e riapparire.

L'ambivalenza tra l'evanescenza fantasmatica di soggetti che, come gli internati, sono diventati man mano invisibili – un vero e proprio rimosso – per la società, e la tenace resistenza della loro fisicità è ribadita dalla seconda installazione del museo. Di fronte al visitatore, a poca distanza da lui, un muro trasparente è reso percepibile dai sordi tonfi di corpi che vi sbattono, violenti e disperati, senza possibilità di attraversarlo (fig. 1). All'ineludibile fisicità di figure che si rifrangono su una parete che non gli è possibile attraversare, fanno da contrappunto i loro contorni indefiniti, sfumati, di un bluastro quasi sovranaturale, che disegnano spettri che abitano uno spazio-tempo irrimediabilmente altro da quello del mondo esterno all'ospedale psichiatrico.

Su questo filo si dipana l'intero percorso di visita, che si innesta sugli spazi dell'ex manicomio mantenendone la conformazione e lasciandone intravedere l'originale destinazione d'uso, ma al contempo riscrivendole dall'interno. Agenti di tale risemantizzazione sono proprio le figure dei pazienti, che ispirano la configurazione di un allestimento impegnato a rovesciare i punti di riferimento dati per acquisiti, mettendo i visitatori nella posizione scomoda di chi era costretto a vivere in quei luoghi. I fruitori attraversano quattro sale che ridisegnando la loro percezione prospettica (con le illusioni ottiche create dalla Stanza di Ames²²), gli fanno esperire la confusione generata dal sovrapporsi della propria voce (registrata nella sala *Parlare*) con le altre voci – vere o immaginarie – che si affollano attorno a loro (sala *Ascoltare*), o ancora alterano la loro stessa immagine disallineandola rispetto al normale scorrere del tempo (sala *Vedere*). In questo percorso di «progressiva messa in soggettiva dello spettatore dentro la condizione della malattia mentale»²³, la presenza degli internati è fatta di sguardi, di voci, di volti che si danno solo tramite occhi altrui (i ritratti di un medico-pittore, le foto di schedatura), di immagini in movimento dall'aria rarefatta, ma soprattutto di percezioni e 'modi del sentire', com'è intitolata la sezione appena descritta, che si sovrappongono a quelli dei visitatori, accompagnandoli ad assumere un approccio nei confronti del mondo simile a quello di chi era etichettato come 'matto'.

Le presenze fantasmatiche del Museo Laboratorio della Mente agiscono dunque stravolgendo fin dall'ingresso le coordinate spaziali e fisiche (occhi ingigantiti, muri invisibili ma invalicabili), ma anche le relazioni tra osservatore e osservato, e con esse, appunto, tra dentro e fuori (*Entrare fuori e uscire dentro* è non a caso il titolo della prima sezione). Ciò che il museo propone al fruitore è di esperire l'impossibilità stessa di capire ogni cosa, l'alterità che nonostante tutto lo separa da quelle figure con cui lungo l'intero percorso cerca di entrare in contatto.

²² Realizzata dall'oftalmologo americano Adelbert Ames nel 1946, a partire da un'idea di Hermann Helmholtz, la stanza, apparentemente a forma di parallelepipedo, è in realtà distorta in modo da creare effetti di sproporzione nelle dimensioni di ciò che si trova al suo interno.

²³ Studio Azzurro, *Progettare musei, liberare menti* cit., p. 30.

Il gesto e il “fantasma”

Come già accennato, l'ambiente in cui si sviluppa il percorso espositivo è il medesimo in cui prima vivevano gli internati: le sale dell'area intitolata *L'istituzione chiusa* mostrano, rielaborati da alcuni interventi allestitivi, il deposito degli averi dei ricoverati, lo studio medico e la camera di contenzione. I primi due sono scrutabili da dietro un vetro, il terzo percorribile con lo sguardo da un piccolo foro, ma nessuno di essi è abitato o abitabile da figure umane. L'organizzazione stessa degli spazi orienta l'esistenza degli ex pazienti e ne presuppone dunque intrinsecamente la presenza, che rimane tuttavia implicita, invisibile ma nondimeno percepibile: fantasmatica, nel senso descritto finora. Una soluzione che accentua la stratificazione dello spazio, delle sue destinazioni d'uso e dei suoi significati: se esso è diventato, con l'allestimento del museo, terreno di liberazione e incontro, non può tuttavia spogliarsi fino in fondo, anche per la sua stessa conformazione (le celle, i corridoi, gli spazi comuni), della sua natura di struttura disciplinare, luogo di coercizione e di esercizio del potere²⁴.

Le sale del padiglione dell'ex Ospedale Psichiatrico portano inscritte in sé un vero e proprio set di istruzioni legate alla loro funzione manicomiale, che le figure fantasmatiche che li popolano spesso confondono e riscrivono. Lo *script* dell'esposizione determina un programma di azione per il visitatore proprio nella tensione tra lo spazio, le 'presenze' che lo abitano²⁵ e il ruolo che queste ultime lo invitano a occupare. Al centro della sala *Parlare* è posizionato un microfono, chiaro invito ai fruitori a dire qualcosa, a 'parlare da soli a voce alta'²⁶, con un atteggiamento tipico dei presunti 'matti'. Di fronte ad esso, l'immagine di un'enorme bocca senza corpo circondata da una cornice, con tutta la sua portata spettrale e perfino mostruosa (dove *monstrum*, figura fuori dal comune e minacciosa, è a lungo stato considerato proprio chi soffre di disturbi psichici), contraddice le indicazioni fornite dalla presenza del microfono stesso: se il fruitore inizia a parlare, anch'essa inizia a muoversi e sovrapporre la propria voce alla sua. Diventa dunque impossibile fare un discorso dotato di senso e al contempo ascoltare quanto l'altro ha da dire. L'immagine in movimento della bocca *agisce* sul visitatore, confondendo la presunta razionalità del suo discorso, e nello stesso tempo lo *fa agire*: l'inesausto e mai appagato sforzo interpretativo – il tentativo di ascoltare mentre si parla – lo mette nella posizione dell'internato proprio per il fatto stesso di ripetere i suoi comportamenti, e di dividerne l'impossibilità di avere accesso a una piena comprensione.

Man mano che si procede lungo il percorso espositivo, «la condizione di visitatori si trasforma lentamente in un'inconsapevole interpretazione degli stadi della follia,

²⁴ Cfr. M. Foucault, *Nascita della clinica: una archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino 1998 (ed. orig. Paris 1963).

²⁵ Sull'«abitare», e sui concetti ad esso connessi di 'design' e 'arredo', rimandiamo a M. De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, postmedia books, Milano 2013, pp. 52-59.

²⁶ Studio Azzurro, *Progettare musei, liberare menti* cit., p. 24.

delle sue posture, dei suoi ossessivi comportamenti»²⁷. Fotografati e schedati come avveniva per i pazienti all'ingresso dell'istituzione, i visitatori proseguono poi verso un tavolo dove, appoggiando i gomiti in due avvallamenti del piano e portando le mani alle orecchie, possono ascoltare frammenti di narrazioni sugli uditori di voci (fig. 2)²⁸.

Nell'installazione successiva, il movimento del corpo avanti e indietro, da cui prende il nome la sala (che si chiama appunto *Dondolo*) attiva il movimento di immagini disposte su una lavagna, fotografie che raffigurano i pazienti ma anche altri visitatori che si sono lasciati fotografare in precedenza. Se lo spostamento fisico di avvicinamento al tavolo permette di mettere a fuoco i ritratti e di ascoltare brani della storia degli internati, l'allestimento mette i fruitori nella posizione di replicare le posture di coloro che sono affetti da disturbi mentali, rendendo labile, nella percezione delle altre persone presenti nella stanza, la distinzione tra i due tipi di soggetto.

Sulla stessa linea, alcuni tavoli interattivi, collocati verso la conclusione del percorso, funzionano attraverso il tocco di una serie di oggetti quotidiani usati nel manicomio. Una volta che il visitatore, replicando il gesto degli internati, vi posa la mano, si attivano brevi filmati in cui malati e infermieri raccontano a distanza di anni la vita che si svolgeva nel manicomio. Questi dispositivi coniugano la centralità affidata alle storie individuali e alla rievocazione testimoniale del passato con l'importanza del contatto come presupposto del vedere e dell'ascoltare, mettendo, come nel resto dell'esposizione, il pubblico nella condizione di dover *agire* per comprendere appieno la proposta di senso del museo.

Come scrive Studio Azzurro, «entrare in un museo e poter toccare e sperimentare cambia innanzitutto l'attitudine del visitatore nei confronti del museo e di conseguenza la sua relazione con l'istituzione»²⁹. Al Museo Laboratorio della Mente l'«istituzione» può essere intesa in un duplice senso, sia museale che manicomiale, e più in generale come tutto ciò che continua a voler regolamentare ciò che si presume esuli dalla normalità. La partecipazione attiva del fruitore, sul piano fisico, emotivo ma soprattutto cognitivo, comporta infatti la sua disponibilità a identificare i percorsi della marginalizzazione e dell'esclusione sociale ancora in atto, e a ripensare il proprio approccio quotidiano nei confronti della diversità³⁰.

Gli ex internati 'abitano' ancora gli spazi come fantasmi che chiamano i visitatori a ripetere i loro gesti, li sollecitano all'azione come unico modo per comprendere il senso profondo dell'esistenza nel manicomio. In questo processo, quasi paradossalmente i pazienti-spettri recuperano un'*agency* che era loro negata dall'istituzione. Come racconta un infermiere la cui testimonianza è presentata in uno dei tavoli interattivi:

²⁷ *Ivi*, p. 19.

²⁸ *Ivi*, p. 30.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ P. Martelli, *Introduzione*, in UOS Centro Studi e Ricerche ASL Roma, Studio Azzurro (a cura di), *Museo Laboratorio della Mente* cit., p. 15.

e i pazienti che facevano? Niente! Non facevano niente! Venivano svegliati alle sei di mattina e mandati scalzi e nudi nella sorveglianza, perché gli infermieri dovevano rifare i letti e lasciare tutto pulito per il cambio turno. E i pazienti stavano lì, tutto il giorno nella sorveglianza, così: non facevano niente; non potevano neppure fare niente perché gli era proibito tutto!³¹

La ‘negazione del fare’ è agente primo della disumanizzazione dei pazienti, lasciati in un limbo in cui il tempo scorre indistinto, dove ogni ora diventa uguale a tutte le altre. Così la metafora concettuale dello spettro si fa strumento analitico e interpretativo che implica la possibilità di «far riemergere quei rimossi che le pratiche discorsive e i ‘regimi di verità’ hanno celato o reso invisibili»³², ma anche di «ridisegnare i tracciati di un agire del soggetto marginalizzato nel mondo»³³, restituendo ad esso la capacità di *agency*. Le figure del Museo Laboratorio della Mente, nella loro natura di *revenants*, recuperano la capacità di agire e di far agire. E proprio nell’azione trovano la possibilità di farsi finalmente comprendere in quanto soggetti – senza per questo essere riassorbiti in una presunta normalità.

Le immagini in movimento nel museo contemporaneo diventano allora un mezzo per rimettere in scena – con la loro carica performativa – una storia che si genera dai luoghi stessi. Nel loro *agire su* e *far agire* i visitatori, esse appaiono dotate della capacità di scavare direttamente nelle pieghe del passato per riportarne a galla momenti traumatici, dimenticati o rimossi. Esse assumono dunque un ruolo strategico nei processi di negoziazione del rapporto con il passato e la memoria, caratterizzandosi come agenti in grado di porre al museo questioni e sfide sempre nuove.

Elisa Mandelli

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: mandelli@unica.it

SUMMARY

The essay examines the methodological questions of Oral History by point of view of Author’s research work since the Eighties of XX Century up at today. It focuses the Italian and German occupation in Greece, the war against the civilian population, the deportation and genocide of the Jews, the memory, the personal perception, the contemporary evidence of the ordinary people.

Keywords: *Oral history, Greece Occupation, II World War.*

³¹ V. Boatta, cit. in C. Demichelis, *I regolamenti, le voci e i vissuti dell’istituzione chiusa*, in UOS Centro Studi e Ricerche ASL Roma, Studio Azzurro (a cura di), *Museo Laboratorio della Mente* cit., p. 97.

³² F. Boni, *La svolta spettrale* cit., p. 197.

³³ *Ivi*, p. 201.



Fig. 1



Fig. 2

«Tattica di scomparsa» Fattori di continuità e instabilità nel contesto dei *free party*

DELIA DATTILO

Premessa

Le pagine seguenti derivano dalla prima parte di un lavoro più ampio di carattere analitico-musicologico basato su una serie di ricerche sul campo condotte sui *free party* svolte nei mesi di luglio e agosto del 2015 e 2016, in Calabria¹. Nel complesso il mio lavoro vuole offrire una interpretazione dell'organizzazione dei gruppi *rave* e dei ruoli individuabili al loro interno, con una fondamentale distinzione fra chi compone la musica e chi semplicemente partecipa ai *rave* o concorre alla loro organizzazione. Nel contempo ho potuto individuare e studiare il ricorrere di elementi strutturali della musica legati agli specifici contesti in cui ha luogo, andando al di là di quanto finora si trova comunemente nella letteratura sulla cosiddetta *rave culture* e ho avuto modo di determinare lo spazio prossemico delle performance nell'ambito di una festa. Le riflessioni che scaturiscono da una analisi dei *free party* sono molteplici poiché tali sono i sensi attribuiti alla musica *tekno* e alla festa, da parte di chi partecipa ai raduni, di chi assembla e compone le musiche – ma anche di chi su esse scrive.

In questa sede vorrei esporre alcuni elementi basilari utili ad una contestualizzazione generale del fenomeno *rave-culture*. In particolare traccio una parabola che riconnette le teorie *situazioniste* (cfr. 1.) alle principali esperienze della controcultura euroamericana (cfr. 2. e 3.) a quelle più recenti legate proprio al contesto della *rave culture*. La globalità di questo fenomeno rende complesso: (a) definire chiaramente quali siano i generi e i sottogeneri musicali che connotino la *free party*; (b) capire esattamente fino a che punto il *raver* tenti, attraverso il *free party*, di isolarsi rispetto al mondo o se il *party* stesso sia la rappresentazione di una sospensione temporanea della coscienza individuale, o, al contrario, se i *free party* e la musica *tekno* siano essi stessi la rappresentazione di una struttura sociale che riflette l'idea di 'rete' (*net, network*), quindi la virtualità stessa; (c) decifrare quanto della cultura dominante e/o locale sia determinante nella formazione di una coscienza collettiva e di un senso di 'nuova comunità'. Dall'indagine sul campo ho potuto rilevare l'emersione di attitudini e comportamenti *particolari*, ovvero legati al contesto di appartenenza – nel mio caso specifico, l'entroterra calabrese. Ho desunto, perciò, due fatti diversi e, tuttavia, consustanziali: (a) sebbene l'ideologia alla base della *rave culture* si contradd-

¹ Estratto dalla mia tesi *Voci e suoni dalle casse. Tekno music composition e performance nei free party illegali*, Master di I livello in Analisi e Teoria Musicale, Università degli Studi della Calabria, a.a. 2014/2015, Relatore: Prof. Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari).

distingua in teoria per il suo essere portatrice di nuovi valori e di nuove forme di collettività, a un livello locale, nei fatti, il gruppo ripropone in parte alcuni *modus operandi* tipici della cultura di provenienza; (b) le strategie di trasmissione musicale sono di tipo misto, ossia orali e virtuali, e messe in atto da singoli individui in gruppi entro cui talora si ripropone una struttura gerarchica di tipo verticale, (c) la struttura ‘circolare’ della musica e la danza, con la funzione di destrutturare il tempo ‘lineare’, sono rappresentazioni di una «tattica di scomparsa» del corpo fisico.

I *free party* (comunemente detti *rave*) sono un fenomeno musicale, coreutico e di aggregazione sociale emerso intorno alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso e sviluppatosi come ultimo lascito dei grandi movimenti contro-culturali nelle società occidentali e in via di occidentalizzazione. La storia dei *free party*, e della comunità di *raver*² – che formalmente ha inizio col raduno del 1992 a Castlemorton (UK)³ – rappresenta un particolare processo di sovversione dei valori (culturali, economici, sociali) consolidatisi nel Capitalismo. La musica *tekno*, pur sfuggendo all’analisi formale per via della sua estrema variabilità, è tuttavia pensata in funzione della festa, il cui fenomeno è stato indagato in ambito sociologico, psicologico, filosofico e antropologico⁴ e, solo in parte, musicologico⁵. In questo scritto, nel ripercorrere la genesi dei *free party*, indago il tipo di sviluppo delle pratiche connesse alla festa, non senza essermi prima interrogata su come quest’ultima potesse rappresentare un modo possibile per ridefinire lo spazio, con la danza, e il tempo, in opposizione alla sua forma lineare, con la pratica di un *continuum* ritmico e sonoro da cui i suoni emergono per poi inabissarsi *ad libitum* ricreando di continuo nuovi pattern e situazioni entro cui i partecipanti si mettono in contatto diretto con il corpo del/i suono/i, sintonizzando il proprio con i *bpm*⁶.

1. Psicogeografia: lo spazio ricreativo nelle ‘*derive*’ contemporanee

Guy Debord definiva la *deriva* come «la pratica di spaesamento passionale attraverso il cambiamento repentino di ambienti, ma allo stesso tempo anche un mezzo di studio della psicogeografia e della psicologia situazionista»⁷. Affidandole il compito

² Sostantivo (dal verbo inglese *to rave*: delirare, entusiasinarsi): colui che partecipa ai *rave*.

³ Cfr. G. McKay, *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance Since the Sixties*, Verso, London, New York 1996; S. Reynolds, *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*, Routledge, New York 1999.

⁴ Cfr. G. Lapassade, *Dallo sciamano al raver. Saggi sulla trance*, Apogeo, Milano 2008; B.L. Ott, B.D. Herman, *Mixed Messages: Resistance and Reappropriation in Rave Culture*, «Western Journal of Communication», 67, 3 (2003), pp. 249-270; G. St John, *Rave Culture and Religion*, Routledge, London and New York 2004; S. Thornton, *Dai club ai rave: musica, media e capitale sottoculturale* [1995], Feltrinelli, Milano 1998.

⁵ P. Tagg, *From Refrain to Rave. The Decline of Figure and the Rise of Ground*, «Popular Music», 1994, 13/2, pp. 209-222, *Popular music: da Kojak al rave: analisi e interpretazioni* (a cura di Roberto Agostini e Luca Marconi), CLUEB, Bologna 1994; S. Reynolds, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, Soft Skull Press, Berkeley 2012.

⁶ Acronimo di *beat per minute*.

⁷ G. Debord, *Theorie de la dérive*, «Les lèvres nues», n. 9 (1956), pp. 19-23.

di provocare un senso di smarrimento mostrando al contempo il *network* storico-emotivo, sensoriale e affettivo entro cui erano imbrigliate le metropoli

i situazionisti [...] non si limitano alla critica, ma esplorano e ideano nuovi spazi alternativi. Nella “*deriva*” del dopoguerra, la città viene immaginata come uno spazio nomade, mobile, autorganizzante, la “Nuova Babilonia” anticipa la rete dell’era globale: una pratica contemporanea alla *deriva* o forse della *cyber-deriva* è, infatti, il vagare nella rete satellitare, perdendosi tra le strade di Google Map.⁸

Nel reinterpretare la deambulazione dadaista⁹ in chiave anti-politica, i situazionisti fecero della *deriva* uno strumento per punzecchiare il sistema economico capitalistico; la *situazione costruita* è l’autodeterminarsi di un comportamento, un gioco di avvenimenti, messi in atto tramite «l’organizzazione collettiva di un ambiente unitario¹⁰». L’autodeterminazione si definisce in termini sovversivi col superamento dell’idea di arte (e di arte dello spettacolo, cfr. Debord) e con la volontà di instaurare una nuova società consapevole del proprio spazio (architettonico e urbanistico) entro cui concretizzare *situazioni*. Lo spirito ludico e gli archetipi di *network* e ciber-spazio contenuti in Debord¹¹ migrano nell’*immediatismo* di Hakim Bey¹² il quale fonde i concetti di *deriva*, *psicogeografia* e *situazionismo*, cercando di superare la critica del sistema dell’arte e della comunicazione di fine millennio. L’idea per cui «una ovvia matrice [del movimento] è la *festa*»¹³ si deve realizzare segretamente in modo da schivare l’influenza dei canali ufficiali della comunicazione:

Ufficialmente continueremo il nostro lavoro di pubblicare, di fare attività radiofoniche, di stampare, di fare musica etc. Ma privatamente noi creeremo qualcosa di altro, qualche cosa che possa essere liberamente condivisa e mai passivamente consumata. Qualcosa che possa essere discussa apertamente ma mai compresa dagli agenti della alienazione. Qualcosa senza vero potenziale commerciale ma di valore senza prezzo, qualcosa di occulto ma completamente intrecciato nel tessuto delle nostre vite quotidiane¹⁴.

Celebranti e officiatori coincidono e sono elusi gli strumenti della mediazione (fotografia, stampa, registrazione sonora e video): per realizzare l’*immediatismo* (lat. *in media*) sono indispensabili la presenza fisica – quindi i sensi – e la comunicazione diretta fra i partecipanti/esecutori¹⁵. È vero che negli ultimi cinquanta anni, e ancor più nel presente, si assiste a un processo di maggiorazione di feste e ‘ritualizzazioni’

⁸ M. Schmidt di Friedberg, *La città – un infinito limitato*, «Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales», Barcelona, XII/270, 61 (2008), <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-61.htm>.

⁹ Derivata, a sua volta, dalla *flâneurie* baudelairiana.

¹⁰ «Internazionale situazionista», n. 1, juin 1958.

¹¹ Espresi con le mappe grafiche in *The Naked City*.

¹² Al secolo Peter Lamborn Wilson, filosofo anarchico e saggista.

¹³ H. Bey, *Immediatismo!*, Ripostes, Roma 1995, p. 39.

¹⁴ Ivi, p. 38, x.

¹⁵ Ivi, p. 39, xii.

Gli studi sul rituale e la formulazione della teoria delle 'religioni civili' hanno di conseguenza abbracciato tematiche disparate – il "rituale" dell'aperitivo, il cambio della guardia, l'incoronazione di un principe, le regole dell'etichetta, le *performances* ecc. Come ha detto C. Bell «l'ampia varietà di attività che hanno finito per essere analizzate quali modelli di comportamento ritualizzato è testimonianza delle tendenze promiscue di questa corrente di studi: aggressione e combattimento, canzone, giochi, sports, fidanzamento, corteggiamento, dramma, danza, umorismo, arte e persino lo stesso pensiero. [...] Il rito – che in altra cornice storico-culturale divenne una complessa matrice dalla quale germogliarono e si staccarono la danza, la musica, il teatro ecc. – nella modernità si concentra, specializzandosi in una ierofania fragile e diffusa: la costruzione e riproduzione di molteplici identità che scongiurando il caos istituiscano un cosmo significativo che ne consacrì il senso – anche se ormai profano; in sintesi, il rito mira alla creazione di fiducia e sicurezza ontologiche¹⁶.

I *free party*, in questo contesto, emergono da un credo tendenzialmente apolitico, nomade, che fiorisce dalla crisi delle società occidentali (o occidentalizzate)¹⁷, da cui ci si affranca, se è vero che un luogo è un insieme di relazioni, storia e identità¹⁸. Il consumo di stupefacenti – mai denunciato come un fattore d'allarme nelle culture tradizionali, – è oggi pensato nell'ottica della perdita di riferimenti a simbolismi religiosi¹⁹. Però, nell'ambito dello svolgimento dei *free party*, assume pure un carattere rituale quando è associato alla temporanea reinterpretazione dello spazio e riscrittura degli spazi abbandonati della (e dalla) economia capitalistica, o dei luoghi rurali, disconnessi dalle attività culturali offerte nell'area urbana.

2. Nomadismo contemporaneo

I più importanti raduni statunitensi²⁰, furono celebri per la concentrazione massiva di gruppi per un arco di tempo che superava le ventiquattro ore; «il passaggio dal jazz al rock 'n' roll fu accompagnato dall'abbandono delle sale chiuse a favore dei mega raduni»²¹ dove si agita il senso di rottura con la struttura sociale di tipo patriarcale, e si favorisce la ricostituzione di nuove forme sociali ispirate al tribalismo e alla *glocalization*. La controcultura alla fine degli anni Sessanta abbraccia la tematica del viaggio scaturita nel Dopoguerra con la *beat generation*:

¹⁶ L.M. Lombardi Satriani, *L'utopia di Dioniso: festa fra tradizione e modernità*, [1996], Meltemi Editore, Roma 1997, pp. 10-11.

¹⁷ Mi riallaccio alla riflessione secondo cui «il termine "occidentale", pur essendo molto abusato – o forse proprio per questo – è estremamente vago ed ambiguo: senza dubbio trova le sue radici in una collocazione geografica, ma presto essa si allarga travalicando gli oceani, invadendo regioni considerate dal nostro punto di vista orientali; e diviene poi un modo di produzione, uno stile di vita, un livello di reddito.», cfr. M. Callari Galli *Cultura occidentale e affettività: una lettura antropologica*, in *Nel conflitto delle emozioni. Prospettive pedagogiche*, a cura di Franco Cambi, Armando Editore, Roma 2000, p. 15.

¹⁸ M. Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, [1992] trad. di John Howe, Verso, London, New York 1995, p. 77.

¹⁹ V. Lanternari, *Religione, magia e droga: studi antropologici*, Manni Editori, San Cesario di Lecce 2006, p. 164.

²⁰ Mi riferisco in particolare ai seguenti: Newport Jazz Festival (1954), Newport Folk Festival (1959), Monterey Pop Festival (1967), Atlantic City Pop Music Festival (1969) e Woodstock (1969)

²¹ E. Beltrami, *Hippie.com. La new economy e la controcultura californiana*, Vita e Pensiero, Milano 2005, p. 82.

C'è un tormento dell'anima che si cura solo spostandosi. [...] Non sappiamo dove, eppure dobbiamo andare. [...] Da Jack London a Jack Kerouac è una continua festa mobile, con le conseguenze sgradevoli che si rischiano nelle celebrazioni improvvisate²².

Il motivo delle «celebrazioni improvvisate», del vivere *sulla strada* – le *highways* – trova il suo senso nelle grandi distanze statunitensi, da attraversare, appunto, sull'autostrada. L'individuo, nel tracciare la propria mappa, ridefinisce la propria individualità²³: «decisi di dare una forma circolare al mio viaggio», spiega Kerouac in *On the Road*; dal Colorado alla California, da New York a San Francisco. Nomadi erano pure (inizialmente in Inghilterra e in Germania) i *punk* che, adolescenti o poco più, abbandonavano la propria casa in periferia e il proprio nucleo familiare della *working class* per errare da un appartamento all'altro della città. Nel lustro del *punk*²⁴ «all that phoney Beatlemania has bitten the dust»; la metropoli si trasforma nel *locus terribilis* – «London calling to the faraway towns/London is calling upon the zombies of death/London is calling to the underworld»²⁵ – in cui si sviluppano le rivendicazioni dei primi *squatters*, espressione dello scontento di una generazione di giovani senza prospettive lavorative e del dissenso nei riguardi del *mainstream*, talvolta al punto da includere gruppi inneggianti al fascismo²⁶.

There was a disdain for the commercialisation of protest. Contempt was aimed at the '60s counterculture that had become integrated into the existing systems of oppression. [...] "The system wears hippie". In response to the institutionalisation of rebellion, punk's dynamism led to the endorsement of do-it-yourself (DiY) principles. [...] The types of autonomous politics associated with punk could involve finding personal solutions to larger socio-political problems.²⁷

Franks suggerisce di osservare il fenomeno del *punk*, perlomeno nei suoi successivi sviluppi, come l'espressione di una volontà di autonomia più orientata verso forme di liberazione di tipo individuale che collettiva. In tutti i casi, il *nomadismo* ebbe modo di esprimersi nell'alveo di questi movimenti (*hippie* e *punk*), sin dalle prime comuni formate dagli *squatting movement* al confine fra Londra e l'Essex, nell'inverno del 1968-69. Gli *squatters* sono definiti come occupanti abusivi di pubblici edifici abbandonati (Garzanti), persone che vivono, senza permessi, in edifici vuoti (Cambridge Dictionaries), individui che occupano illegalmente un edificio abbandonato o un appezzamento di terra inutilizzato (Oxford Dictionaries). Hans Pruijt riporta una serie di interpretazioni del termine *squatting*: (a) un modo di plasmare la vita e l'ambiente in rottura con le norme e le leggi imposte; (b) un esempio della controcultura della classe media; (c) una manifestazione della cultura

²² E. Bevilacqua, *Guida alla beat generation: Kerouac e il rinascimento interrotto* [1994], Cooper, Roma 2007, p. 28.

²³ Ivi, p. 75.

²⁴ Che convenzionalmente va dal 1972 al 1977.

²⁵ Da *London Calling*, dell'omonimo album dei Clash, Epic Records 1979.

²⁶ Cfr. D. Clark, *The Death and Life of Punk. The Last Subculture*, in *Post-Subcultures Reader*, a cura di David Muggleton e Rupert Weinzierl, Oxford, Berg 2003, p. 225.

²⁷ B. Franks, *Rebel Alliances. The means and ends of contemporary British anarchisms*, AK Press and Dark Star, Edinburgh, Scotland; Oakland, USA 2006, p. 72.

do it yourself (DiY); (d) un aspetto importante della lotta alla redistribuzione economica delle risorse secondo un modello più equo ed efficiente; (e) una lotta utopica; (f) un'opportunità per uno stile di vita estremo; (g) una reazione giovanile alla crisi economica, da parte di chi ha fatto solo esperienza della prosperità²⁸. Le motivazioni che spinsero gli *squatters* a occupare gli stabili abbandonati s'intersecarono con i movimenti volti alla creazione di centri sociali definiti 'occupati e autogestiti' (in Italia l'acronimo utilizzato è CSOA), così come a TAZ (Zone Temporaneamente Autonome), PAZ (Zone Permanentemente Autonome) e ZTL (Zone Temporaneamente Liberate). Negli anni Sessanta, i giovani della controcultura sperimentavano «la condivisione delle risorse materiali ed economiche in zone rurali in aperta alternativa alla proprietà privata di impianti industriali posti in agglomerati urbani, l'impiego di energia alternativa invece che il petrolio e l'energia elettrica»²⁹; negli anni Settanta, al contrario, il *punk* ritorna a vivere gli spazi delle metropoli rigettando l'idea di una società utopica e proponendo una visione al limite del cinismo («When there's no future / How can there be sin / We're the flowers in the dustbin / We're the poison in your human machine³⁰») senza implicazioni di tipo ideologico («Don't know what I want / But I know how to get it / I wanna destroy the passer by / 'Cos I wanna be anarchy³¹»). Negli anni Ottanta, si assiste a una graduale obsolescenza del concetto di *rivoluzione* e all'emersione della più volatile e temporanea idea di *sovversione* che si innesta ai fenomeni dei raduni (*festival*) intesi come estensione del *nomadismo* e dello *squatting* e come tensione all'occupazione abusiva di suolo pubblico o privato. Le TAZ (Zone Temporaneamente Autonome) concepite da Hakim Bey si oppongono all'onnipresenza e all'onnipotenza dello Stato e dello Spettacolo: «il concetto della TAZ nasce per prima cosa da una critica della Rivoluzione e un apprezzamento dell'Insurrezione. La prima etichetta la seconda come un fallimento»³². L'autore di *Cyberia*, Douglas Rushkoff, scrive così riguardo l'emergente *cyberspace*:

Our growing dependence on computers and electronic media for information, money, and communication has made us easy targets, if unwilling subjects, in one of the most bizarre social experiments of the century. We are being asked to spend an increasing amount of our time on a very new sort of turf - the territory of digital information. [...] this region is very different from the reality we have grown to know and love. It is a boundless universe in which people can interact regardless of time and location³³.

La reazione evasiva rispetto alle forme di controllo sovrastatali si è manifestata, perciò, negli ultimi cinquant'anni, nell'ottica di una continua ricerca di zone non sempre governabili dall'apparato coercitivo dello stato, lontane dalla vigilanza e

²⁸ H. Pruijt, *Squatting in Europe* [versione inglese di *Okupar en Europa*] in *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*, a cura di Miguel Martínez Lopes e Ramón Adell, La Catarata, Madrid 2004, p. 35.

²⁹ E. Beltramini, *Hippie.com. La new economy e la controcultura californiana*, Vita e Pensiero, Milano 2005, p. 84.

³⁰ Cfr. *God Save the Queen*, in *Never Mind the Bollocks*, Sex Pistols, 1977.

³¹ Cfr. *Anarchy in the UK*, *ibidem*.

³² H. Bey, T.A.Z., Shake Edizioni, Milano 1995, pp. 16-17.

³³ D. Rushkoff, *Cyberia: Life in the Trenches of Hyperspace* [1994], Clinamen Press 2002, p. 2.

dalla supervisione degli organi di controllo al fine di ritagliare degli spazi temporanei – «boundless territories» – in cui esprimersi in opposizione alle condizioni imposte dalla cultura egemonica: «Cyberia is [...] the place an “acid house” dancer goes when experiencing the bliss of a techno-acid trance.»³⁴. Si delinea, proprio alla fine del secondo millennio, il Villaggio Globale identificato con l'iconografia del *frattale* nella misura in cui un messaggio sovversivo, lanciato nell'iperspazio di internet, ha la capacità di diffondersi ovunque anche se proviene da un luogo remoto³⁵; l'idea di famiglia nucleare si dissolve in favore di una nuova struttura parentelare:

La famiglia è chiusa dalla genetica, dal possesso maschile delle donne e dei bambini, dalla totalità gerarchica della società agricola/industriale, la banda è aperta – non a chiunque, naturalmente, ma al gruppo di affinità, gli iniziati legati da un patto d'amore. La banda non è parte di una gerarchia più ampia, ma parte di un modello orizzontale di costume, parentela estesa [...] La famiglia nucleare diventa sempre più ovviamente una trappola [...] e l'ovvia contro-strategia emerge spontaneamente nella riscoperta quasi inconscia della possibilità più arcaica eppure più post-industriale della banda³⁶.

Crew (comitiva, compagnia, squadra), infatti, è definito un gruppo o collettivo di artisti e performer nel circuito dell'*hip hop* africano americano, ma anche in altri contesti musicali³⁷: tali formazioni eterogenee procedono attraverso una «tattica di scomparsa»³⁸ tipica delle azioni sovversive, 'invisibili', di *hacking* informatico che preoccupano le istituzioni governative.

3. “Luogo liberato”/”non luogo”: i Centri Sociali Occupati Autogestiti nelle periferie d'Europa

In Italia, i centri sociali rappresentarono lo spazio di 'networking' della controcultura entro cui si sviluppano alcuni fra i più influenti generi musicali definiti 'alternativi', di provenienza angloamericana e giamaicana: *punk*, *ska*, *reggae*, *raggamuffin*, *hip hop*, *hardcore*, *metal* – fra gli anni Ottanta e gli anni Novanta – e *folk rock* (in particolare il *combat folk*), *tekno*, *electronic music*, e *drum 'n' bass* – prevalentemente a cavallo fra gli anni Novanta e i primi anni del Duemila. Con la produzione di eventi, manifestazioni e attività editoriali di varia natura, si sperimentano le *geografie autonome*³⁹ attraverso collettivi che agiscono secondo principi di responsabilità reciproca e di resistenza all'economia capitalista. In sintesi:

³⁴ Ivi, p. 4.

³⁵ Ivi, p. 37.

³⁶ H. Bey, T.A.Z. cit., p. 19.

³⁷ A esempio, Mutoid Waste Company e Luther Blissett.

³⁸ Ivi, p. 46.

³⁹ *Autonomous geographies*, ovvero «those spaces where people desire to constitute non-capitalist, egalitarian and solidaristic forms of political, social, and economic organization through a combination of resistance and creation», in A. Chatterton, J. Pickerill, *Notes towards autonomous geographies: creation, resistance and self-management as survival tactics*, «Progress in Human Geography», 20/6 (2006), p. 1.

I centri sociali compaiono nelle aree cittadine dove si trovano comunità radicali e tradizioni politiche e culturali visibili rinforzando questi luoghi e trasformandoli gradualmente in fulcri che catalizzano attivisti e simpatizzanti perché qui trovano opportunità e infrastrutture che sostengono i loro interessi e ideali. Se negli anni '80 i primi centri sociali hanno un carattere resistenziale, negli anni '90, quando ci fu l'esplosione del fenomeno, escono dal ghetto diventando un fenomeno di massa in gran parte grazie al successo della musica Posse, ma anche grazie al clamore suscitato da sgomberi e trattative pubbliche come quella del Leoncavallo. Gli anni 2000 invece coincidono con l'incontro con il movimento no global e successivamente con una fase di crisi e riflusso per alcuni e istituzionalizzazione per altri. Allora, come adesso, i centri sociali rappresentano un modo per ottenere ciò che viene negato. L'occupazione di questi edifici libera spazi altrimenti in disuso trasformandoli in concrete alternative di solidarietà, in risorsa per la comunità⁴⁰.

Nell'esperienza dei centri sociali italiani, la gioventù attualizza le lotte sociali dei primi anni Settanta⁴¹, assumendone il lessico e talvolta gli atteggiamenti. Ancora una volta, il rifiuto dei valori espressi dalla politica neo-liberista degli anni Ottanta, si riversa nelle attività giovanili attraverso cui si tenta di ricostituire e rivalutare il senso del *do-it-yourself* emerso una decade prima e la politica attuata negli 'spazi liberati'⁴². Negli anni della comunicazione clandestina fra gli atenei e nell'ambito delle occupazioni, si sviluppa il "rap militante" degli Onda Rossa, un collettivo (*posse*) fondato da Militant A e Castro X, conduttori di Radio Onda Rossa, che, sullo slogan «Non credere nei media⁴³», si fecero portavoce, in ambito musicale, delle rivendicazioni e degli obiettivi dei movimenti studenteschi romani. Lo sviluppo dell'*anti-muzak*, dell'*industrial*, di *acid house*, *drum 'n' bass*, *hardcore*, *jungle*, *liquid funk* a

⁴⁰ V. Pecorelli, *Spazi liberati in città: i centri sociali. Una storia di resistenza costruttiva tra autonomia e solidarietà*, «ACME: An International E-Journal for Critical Geographies», 2015, pp. 287-288.

⁴¹ L'occupazione di via Ripamonti a Milano, da parte dei redattori della rivista alternativa «Mondo Beat», è stata ispiratrice delle occupazioni del centro sociale *Leoncavallo*; in questo senso, si può dire con Simon Reynold (2011) che dagli anni Ottanta in poi si manifesta con più evidenza e maggiore diffusione una forma di «retromania» ovvero una «ossessione per il passato» che secondo il giornalista britannico «esemplifica l'impulso di correggere la Storia» e si manifesta come «un'esigenza di *espandere* in qualche modo l'età dell'oro perduta, di prolungarne la durata» [Reynolds 2011: 223]. Si legga pure, a proposito di revival, T.E. Livingstone, *Music Revivals: Towards a General Theory*, «Ethnomusicology», 43/1 (1999), pp. 66-85, pp. 66-68.

⁴² Non è stata casuale nemmeno la scelta di nominare Pantera – a rievocazione delle Black Panthers americane – il movimento studentesco de 'La Sapienza' che nel gennaio del 1990 occupò l'ateneo romano sulla scorta dei movimenti scoppiati in quello palermitano, alcune settimane prima: «Nel 1989 l'allora ministro dell'Università, il socialista Antonio Ruberti, propose una riforma dell'università che, di fatto, introduceva l'autonomia degli atenei da una parte, ma faceva entrare i privati nel pubblico dall'altra. Così partirono le occupazioni in mezza Italia. Primo ministro era Giulio Andreotti, al suo ultimo mandato; il ministro dell'Istruzione era Antonio Ruberti, socialista, craxiano. [...] Il primo aspetto segnava la fine dell'idea stessa di Università di massa, con la creazione di una gerarchia tra gli atenei, divisi tra atenei di eccellenza e atenei di seconda fila. La legge prevedeva poi la possibilità per le aziende di contribuire al finanziamento dei corsi di studio, in base alla necessità dei loro piani industriali, alleviando [...] l'onere contributivo dello Stato nella ricerca. [...] Gli studenti rivendicavano un sapere slegato dal processo produttivo e una formazione culturale non necessariamente collegata alla sua spendibilità nel mondo del lavoro.», in A. De Lisa, *Storia dei movimenti studenteschi – "La Pantera siamo noi" (1989-1990)*, 2012, <https://storiografia.me/2012/12/02/storia-dei-movimenti-studenteschi-la-pantera-siamo-noi-1990/>.

⁴³ Da *Categorie a rischio*, in *Batti il tuo tempo*, Onda Rossa, 1990.

loro volta combinati a *soul*, *funk*, *house music*, iniziano a delineare la *tekno music* e i suoi spazi, così come i suoi attori: dai centri sociali e dai *club*, alle ex fabbriche e alle aree rurali lontane decine di chilometri dai centri abitati, occupazioni abusive:

Quando i rave determinarono lo spostamento dei club fuori dai locali da ballo tradizionali in nuovi siti come capannoni industriali dismessi, gli hangar degli aerei, le piscine comunali e i campi delle tenute agricole, in parte fu per andare alla ricerca di un senso del luogo proibito e imprevedibile. [...] I rave esplorano dei nuovi territori, mentre i club sono sempre gli stessi prevedibili posti⁴⁴.

La ricerca di Sarah Thornton, che risale a quasi venti anni fa, mette in luce delle opposizioni: al *mainstream*, ovvero alle tendenze dominanti, si oppone la cultura 'alternativa', all'omologazione l'esclusività, alla conformità la ribellione, all'universalità stilistica musicale (la *pop music*) le sue particolarità, e, cosa più interessante, all'accessibilità delle informazioni (sulla musica, sui luoghi di aggregazione, sugli organizzatori) si oppone la «conoscenza da adepti» di chi partecipa ai *free party*⁴⁵. Il modello di TAZ, o di «nomadismo psichico»⁴⁶, permea non soltanto il processo di mutamento dei luoghi deputati al ballo, all'ascolto di musica e all'interazione fra più individui, ma pure il tempo che separa quel processo, avviatosi quasi venti anni prima, dal presente: dalla libera circolazione e il libero soggiorno delle persone all'interno dei paesi dell'Unione Europea – stabilita con il trattato di Maastrich (1992) e resa effettiva con la graduale abolizione delle frontiere nazionali in seguito agli accordi di Schengen –, alla libera circolazione della conoscenza garantita dalla progressiva diffusione a livello globale del servizio di *world wide web* per l'interconnessione tra le reti informatiche (internet).

4. «Free party is not a crime»: le *Tribes* britanniche e la coercizione del *Criminal Justice Act*

Fra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, la disoccupazione e la crisi economica degli stati occidentali coinvolgono ampi strati della popolazione. I fenomeni della privatizzazione, del decentramento e della separazione fra politica e amministrazione hanno mutato la geopolitica europea, inoltre, l'ammodernamento delle strutture industriali ha provocato un'eccedenza della forza lavoro impiegata, alla quale ha fatto seguito un aumento della disoccupazione negli anni Novanta, nonché una riduzione delle misure statali a sostegno del reddito e della creazione di posti di lavoro cui era contrapposta una tendenza generale a favorire interventi sociali di tipo formativo in modo da accogliere giovani diplomati nel mercato del

⁴⁴ S. Thornton, *Dai club ai rave: musica, media e capitale sottoculturale* [1995], Feltrinelli, Milano 1998, p. 34.

⁴⁵ Ivi, p. 150.

⁴⁶ H. Bey, T.A.Z. cit., p. 22.

lavoro⁴⁷. La grande rivolta dei minatori britannici (1984-1985) fu una delle massime espressioni rivoluzionarie nella storia contemporanea del Regno Unito. Alla repressione si aggiunse la maggiorazione delle pene previste dal Criminal Justice Bill, che favorì la criminalizzazione di quasi tutti i gruppi sociali di natura politica e culturale⁴⁸. I *rave* si diffusero negli Stati Uniti e nell'Europa occidentale anche sull'onda delle contestazioni scaturite da questo stato sociale, cosicché nella *rave culture* si concretizzarono movimenti sociali antagonisti e si originarono le prime *tribe*⁴⁹; sulla scia dei primi *free party* della fine degli anni Ottanta (cfr. Raindance, 1989; Sunrise/Back to the Future, 1989), sorse il Castlemorton Common Festival (dal 22 al 29 maggio 1992), il più vasto e popolato dei raduni musicali organizzati sin dai tempi dello Stonehenge Free Festival (attivo dal 1974 al 1984) che contò oltre due decine di migliaia di persone⁵⁰, e la presenza di numerose *tribe* (Spiral Tribe, Bedlam, DiY, Adrenalin, Circus Warp) e *sound system*. Le implicazioni sociali derivate dalla affermazione di questi raduni ebbero un effetto coercitivo immediato da parte delle forze governative, che diedero dimostrazione della loro autorità con la rapida sottoscrizione di un capitolo del Criminal Justice and Public Order Act, a sanzione della violazione di proprietà privata e demanio pubblico (CJA, V), nonché con un paragrafo esplicitamente dedicato alle limitazioni imposte ai *ravers* (CJA, V, 63-66) in cui è chiaramente lasciato intendere l'intervento delle forze di polizia a prescindere dalla reale violazione territoriale da parte dei partecipanti⁵¹. Un fattore scatenante della coercizione è stato legato all'uso e abuso di droghe nel contesto di feste e raduni. Il binomio musica/droga lentamente ha generato un processo di 'normalizzazione' dell'utilizzo di stupefacenti⁵².

⁴⁷ Cfr. S. Capogna, *La traduzione locale di un sistema formativo integrato. Il ruolo delle strutture intermedie*, FrancoAngeli, Milano 2006, p. 33.

⁴⁸ T. Macri, *Politics/Poetics*, Postmedia, Milano 2014, p. 120.

⁴⁹ Cfr. G. McKay, *Senseless Acts of Beauty* cit., p. 22.

⁵⁰ Il numero di partecipanti varierebbe da 20.000 a 40.000. Secondo la scrittrice Sheryl Garratt, autrice di *Adventures in Wonderland*, si trattava di 25.000 unità (cfr. <https://freepartypeople.wordpress.com/category/castlemorton/>).

⁵¹ «This section applies to a gathering on land in the open air of 100 or more persons (whether or not trespassers) at which amplified music is played during the night (with or without intermissions) and is such as, by reason of its loudness and duration and the time at which it is played, is likely to cause serious distress to the inhabitants of the locality» (CJA, V, 63, 1). Inoltre, è discrezionale al pubblico ufficiale intuire o meno se due o più persone stiano effettivamente preparando un raduno: «if, as respects any land in the open air, a police officer of at least the rank of superintendent reasonably believes that - (a) two or more persons are making preparations for the holding there of a gathering to which this section applies» nel caso in cui l'ufficiale ritenga che ciò stia avvenendo, può dare ordine di evacuare la zona (CJA, V, 63, 2) e, in ultima istanza, intervenire con l'arresto e la carcerazione, in caso di recidività dei partecipanti: «if a person knowing that a direction has been given which applies to him (a) fails to leave the land [...] (b) having left again enters the land within the period of 7 days [...] he commits an offence and is liable on summary conviction to imprisonment [...]» (CJA, V, 63, 6).

⁵² H. Parker, *The Normalization of 'Sensible' Recreational Drug Use: Further Evidence from the North West England Longitudinal Study*, «Sociology», 36/4 (2002), p. 942.

5. Gli spazi dei *free-party*: nulla si inventa, tutto si deforma

I centri sociali convertirono *non-luoghi* in spazi della comunità; in risposta alle logiche di mercato e profitto, i collettivi misero in atto una serie di strategie di solidarietà cercando di affrancarsi dalle forme gerarchiche precostituite, contrastando le autorità. A fine millennio, anche grazie alla diffusione di internet, si schiusero a una serie di reti e relazioni con altri progetti autosufficienti⁵³. La graduale apertura delle frontiere europee incentivò l'esplorazione di aree prima soggette a embargo o blocco doganale (ad esempio i paesi dell'est Europa). In questo contesto, il desiderio di allontanarsi dallo spazio della città – non più percepito come spazio dei rapporti umani, ma come rete esclusiva di rapporti economici e politici, deve essere indagato in relazione ai modelli offerti dalla virtualità: la 'navigazione in rete', la creazione di nuove mappe e reti:

In Cyberia, the computer serves as a metaphor as much as a tool; to hack through one system to another and yet another is to discover the secret rooms and passageways where no one has ever traveled before. The web of interconnected computer networks provides the ultimate electronic neural extension for the growing mind. To reckon with this technological frontier of human consciousness means to reevaluate the very nature of information, creativity, property and human relations⁵⁴.

'Navigando' in internet, mi sono imbattuta nel commento di un utente: «esistono solo 10 tipi di persone: quelle che conoscono il codice binario e quelle che non lo conoscono»: i seguaci della *ciber* (o *cyber*) *cultura*, e il resto delle persone che, o per l'età o per la mancata esperienza, vivono separate da tutte le sue implicazioni. Il termine è fuorviante e congloba una serie di riferimenti e sfumature tali da non consentire una sua definizione universalmente valida⁵⁵. Tralasciando, per problemi di spazio, le questioni sulla stratificazione di senso connessa al tipo di trasmissione culturale virtuale, è interessante però riflettere su: il rapporto che si instaura a fine millennio fra la *rave culture* e il *cyber space*; con l'acquisizione degli strumenti (*tools*) impiegati in ambito espressivo (ad esempio, il *sampling*); la frequenza di raduni estatici (*rave*), attraverso cui veicolare la messa in discussione di qualsiasi tipo di istituzione (identità culturale, famiglia, identità di genere, scuola, religione di appartenenza). La *tekno music* non è una musica che si propone come forma di ascolto individuale, ma è creata per soddisfare un tipo di ascolto collettivo principalmente attraverso la danza. Le azioni coreutiche non prevedono formazioni in coppie o

⁵³ P. Chatterton, J. Pickerill, *Notes towards autonomous geographies*, «Progress in Human Geography» 20/6, dec 2006, p. 3.

⁵⁴ D. Rushkoff, *Cyberia* cit., p. 11.

⁵⁵ Una possibile definizione: «Cyberspace is a system of systems, but by this very fact, it is also a chaotic system [...] I refer to this universality without any centralized meaning, this system of disorder and labyrinthine transparency, as the universal without totality. It constitutes the paradoxical essence of cyberculture.», in P. Lévy, *Cyberculture* [1997], University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, pp. 91-92.

gruppi, ma uno svolgimento individuale. Precedenti di questo tipo si ritrovano sin dagli anni Sessanta e si possono individuare con maggior precisione nel *pogo*, durante i concerti *punk*⁵⁶. La *rave culture* cerca spazi marginali, all'interno dei quali il gruppo si ridefinisce pur nell'ambito della provvisorietà della festa:

Oggi qui, domani chissà. La prerogativa del free party è il suo *fluttuare*⁵⁷. Sparire prima della reazione di autorità e media. [...] Rave illegale come tattica di scomparsa, capacità di non farsi assorbire. I raver come guerrieri dell'assenza. [...] A cosa serve il rave? Come molte pratiche antagoniste, non è «costitutiva». Non costituisce qualcosa di stabile, non fonda una nuova comunità. Ma la sola comunità possibile, negli anni 90, non è forse questa? Temporanea, continuamente dispersa, una repubblica dei desideri che si ritrova e disperde, ritrova... e disperde. La spirale si allarga come una perturbazione. Nel 1994, si stima che ogni weekend circa cinquecentomila persone partecipino a un rave in qualche punto della Gran Bretagna⁵⁸.

Il carattere provvisorio è un riflesso della provvisorietà dei valori dominanti. La «tattica di scomparsa» rende l'idea di un progressivo allontanamento, alle soglie del secondo millennio, dalle idee di individualità e identità culturale: il mondo così come era visto e percepito nell'era pre-informatica si dilegua e di esso «rimangono solo le sue rappresentazioni»⁵⁹ che si perdono nell'*hic et nunc* della «tecnoriproduzione». La ricerca degli spazi *ex contesto* come parte del rito trova compiutezza nella festa – se per rito si intende una possibile strategia per il superamento della crisi e la protezione dal rischio di *non esserci*⁶⁰ e per festa si intende quella interruzione delle attività ordinarie entro cui si esprime l'opposizione al sistema e una certa violazione delle norme sociali⁶¹. Ciò che, semmai, va distorcendosi è proprio la definizione ontologica dell'idea di società e di presenza fisica – il cui riscontro e la cui rappresentazione più diretta si trova nelle forme della pratica coreutica: chi danza è rivolto verso il cosiddetto 'muro di casse', ovvero quella costruzione composta da decine di amplificatori messi l'uno sull'altro e disposti in modo da formare una enorme parete sonora. Ma, così come i *raver* non creano uno spazio dal nulla, poiché non esiste spazio che possa dirsi completamente nuovo, essi non inventano nemmeno nuovi riti ma deformano entrambi (spazio e rito) in modo che siano funzionali alla sussistenza della stessa comunità e lo fanno attraverso *media* e *tools* storicizzati: vinile (generalmente LP) e altoparlanti. Nulla si inventa e tutto si de-forma, nella tendenza a ridefinire modelli preesistenti. Lo stesso vinile è uno strumento obsoleto se paragonato agli *mp3*, eppure è diffuso nel circuito della festa. Dal punto di vista compositivo, la *tekno music* riprende tecniche e modelli della cinematografia (mon-

⁵⁶ Il *pogo* è un tipo di danza: il pubblico dei concerti *punk* salta nel limite del proprio spazio fisico. Diventa *moshing* nel momento in cui si estende tale limite e i partecipanti, continuando a saltare, si spingono violentemente fra loro.

⁵⁷ Corsivo mio.

⁵⁸ M. Mancassola, *Last Love Parade*, Il Saggiatore, Milano 2012, p. 114.

⁵⁹ H. Bey, *Immediatismo!* cit., p. 7.

⁶⁰ Cfr. E. De Martino, [1948] *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

⁶¹ Cfr. G. St. John, *Rave Culture and Religion*, Routledge, London and New York 2004, p. 69.

taggio), della pubblicità (*samples*), del collezionismo⁶², così come attinge ad altre culture per agire sul corpo alterandolo e deformandolo (assunzione di allucinogeni, pratica di *piercing* e *tattoo*, espansori applicati ai fori da *piercing* e, nei casi più estremi, scarificazione e sospensione corporale⁶³).

6. *Crew, klan, tribe, multiple name*, identità inventate: nomadismo cibernetico e tribalismo

Dalle esperienze di Fluxus e della *mail art*, sorge e si sviluppa il movimento del *plagiarismo*, compaiono i *multiple names*⁶⁴, si riflette sul senso di condivisione, singolarità multipla e responsabilità collettiva, in opposizione ai concetti di *individuo* e *autore*, ritenuti obsoleti, reazionari e antropocentrici⁶⁵. In arte e in letteratura, l'adozione strategica di pseudonimi o *multiple names* è un fenomeno che si sviluppa nell'ambito delle attività sovversive dei movimenti *underground* fra gli anni Settanta e Ottanta; in Italia, Lieutenant Murnau e Luther Blissett operano sulla scia di Monty Cantsin – pseudonimo per una «open pop-star»⁶⁶. Si riconsiderano gli esperimenti di psicogeografia, e si pubblicano testi radicali attraverso l'adozione di pseudonimi⁶⁷. Ai *multiple names* si associano *networking* quali *TRAX records*⁶⁸ entro cui si produ-

⁶² Cfr. K. Moist, "To Renew the Old World". *Record Collecting as Cultural Production*, «Studies of Popular Culture», 31/1, (2008), pp. 99-122.

⁶³ La pratica della sospensione corporale si rinviene in molte culture, ad esempio presso i Mandan, i quali per il Solstizio usavano praticare dei fori nella pelle per agganciarsi agli alberi di pino, nel corso delle danze cerimoniali. L'albero rappresenterebbe l'asse polare della Terra e il corpo produrrebbe attorno a esso un movimento a spirale, cfr. <http://missionignition.net/bethe/spin.php> (slide n. 15, *The human body as Bullroarer*).

⁶⁴ Una definizione di *multiple name* è contenuta in L. Blissett, *Mind Invaders*, p. 28: « – I Multiple Name sono "firme" che l'avanguardia degli anni Settanta e Ottanta ha proposto per un uso seriale. Sebbene ve ne siano stati di diverso tipo i più comuni sono "nomi propri inventati" che, per volontà di chi li propone, possono essere usati da chiunque come "contesti" o come "identità". L'idea è quella di creare un corpus di opere artistiche usando quest'identità inventata [...] I Multiple Name hanno a che fare con le "teorie dei giochi" più radicali... – [Festival of Plagiarism, Londra, gennaio-febbraio, 1988].

⁶⁵ Cfr. L. Blissett, *Mind Invaders. Come fottere i media: manuale di guerriglia e sabotaggio culturale* [2000], Castelvocchi, Roma 2005, pp. 17-18.

⁶⁶ S. Home, *The Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War* [1988], A.K. Press, Stirling 1991, p. 75.

⁶⁷ «Il progetto di Multiple Name [...] è un gioco, come se una marionetta venisse fatta muovere da milioni di fili sul palcoscenico del mondo. Questo ci aiuta a liberarci dall'aspetto negativo dell'individualità, intesa come ideologia borghese storicamente determinata. Non è tornare alla dimensione del mito eroico e a un modello sociale pre-capitalistico – come vorrebbero i catto-fascisti che esaltano lo Stato etico – ma è andare oltre l'ideologia dell'Individuo, dell'Indivisibile – del genio creativo, dell'artista – che conserva ancora troppo idealismo, e riscoprire invece la dimensione del racconto collettivo, come semplice narrazione in cui tutti sono raccontati e immaginati da tutti». Cfr. L. Blissett *Mind Invaders* cit., pp. 60-61.

⁶⁸ *Networking* svolto in Italia, fra il 1981 e il 1987, a opera di oltre cinquecento partecipanti, con cui è stato prodotto un repertorio di pubblicazioni eterogenee (libri, audiocassette, dischi e video) e una serie di altre soluzioni definite come «sistema modulare» in cui i programmi e gli eventi erano ideati e coordinati da una 'unità centrale' variabile i cui membri erano definiti 'unità periferiche' (es. *unità 1*, *unità 2*, *unità 3* etc.).

cevano composizioni modulari di tipo visivo e sonoro⁶⁹. La tassonomia utilizzata per la classificazione di interventi, manifestazioni, eventi e produzioni musicali è liminale al campo di indagine informatica e alla terminologia bellica (*guerriglia, cospirazione, sabotaggio culturale, terrorismo semiotico, complotto* e via dicendo). Riguardo la *rave culture*, la formazione di gruppi autodeterminati in forme neo-tribali, potrebbe rispondere a un bisogno di definire eticamente l'estetica⁷⁰ che, soppianterebbe, nell'epoca definita *post-moderna*, il concetto di appartenenza 'etnica' di un individuo a una data società: «il legame sociale non si stabilisce quindi sulla base di scelte razionali di appartenenza, ma a partire dall'emozione del momento»⁷¹. Su questo punto si sono scontrati i pareri di Maffesoli e Bauman. Il primo, definendo il concetto di 'etica dell'estetica', parte dal presupposto che la condivisione emotiva nell'ambito delle neo-tribù non sia l'ultimo tentativo borghese di ritualizzare, ma una pulsione all'aggregazione lontana dal razionalismo e dalle forme istituzionalizzate di socializzazione, sacra – in quanto la rinnova a ogni occasione – e legata a un tipo di morale «*sans obligation ni sanction*» [...] *autres que celles de s'agréger, d'être eclusi si cesse l'intérêt (inter/esse) qui me lie au groupe. Voilà bien l'éthique de l'esthétique: le fait d'éprouver ensemble quelque chose est facteur de socialisation.*»⁷². Secondo Bauman, invece, è possibile rintracciare nel tribalismo una forma regressiva del legame sociale in cui non si manifesta la «"facoltà emozionale" dell'io morale» bensì «l'annullamento di ogni differenziazione individuale, su una 'prossimità estetica' che è negazione di ogni 'prossimità morale' e che è in grado di dare luogo ad un agire che libera l'individuo dal peso delle responsabilità» mettendo in discussione il sistema delle aspettative reciproche nel recupero della natura contingente⁷³. Certo è che le strategie di aggregazione delle prime *tribes* inglesi (Spiral Tribe), francesi (Heretik System) e italiane (Tekno Mobile Squad) si sono sviluppate in contesti sociali e comunicativi (in assenza di social network) completamente differenti rispetto alle neo-tribù più recenti (dal 2000 in poi). Dalle parole di Lou Chano (fondatore della Tekno Mobile Squad)⁷⁴, più che la negazione della 'prossimità morale' emerge il principio di 'etica dell'estetica' di Maffesoli come fattore della

⁶⁹ Da <http://italiaundnewwave.blogspot.it/2010/06/trax-record-giancarlo-martina-teacher.html>, la lista di composizioni modulari del progetto TRAX: 0681 XACT, 290482 COMPOSIZIONE MODULARE, 0782 TRACCE, 0583 MODULAR GEAR, 0883 CAMPO ESTIVO, 150484 THE TAPE AFTER (TAPE 1984), LAST TRAX.

⁷⁰ Cfr. M. Maffesoli, *Il tempo delle tribù, il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Guerini e Associati, Milano 2004.

⁷¹ M.C. Marchetti, *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda* (vol. I Moda e Società), Meltemi Editore, Roma 2004, p. 103.

⁷² M. Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Plon, Paris 1990, p. 32.

⁷³ M.C. Marchetti, *Manuale di comunicazione* cit., p. 171.

⁷⁴ Da un articolo del 10 febbraio 2012 in <http://grindtimes.blogspot.it/2012/02/talking-beats-intervista-lou-chano.html>: All'inizio suonavo il basso in un gruppo "grunge" a Crotone, la mia città. A 18 anni mi sono spostato per l'università, dapprima a Siena, poi a Bologna. Avevo una band a Firenze. A metà degli anni Novanta ho scoperto l'elettronica: arrivavano voci di feste che duravano giorni, di una nuova musica tribale dai tempi veloci ed ossessivi. Un nuovo stile di vita, una nuova concezione delle band, un nuovo modo di approcciarsi alla musica e agli spazi. Era il periodo delle *tribe*, delle T.A.Z. (*Temporary*

socializzazione. La conoscenza personale, l'impegno attivo alla diffusione musicale che si avverte come origine di «un nuovo stile di vita, una nuova concezione delle band, un nuovo modo di approcciarsi alla musica e agli spazi», essere «tutti connessi»: tutti questi presupposti mostrano come alla base dell'aggregazione vi fosse un coefficiente emotivo legato principalmente al *ritmo* («musica tribale dai tempi veloci e ossessivi»), agli *spazi* (dal centro Europa alla scena internazionale di Bologna, e da questa alla scena 'autoctona' romana) e al *tempo* («feste che duravano giorni») e non tanto un fondamento ideologico stabilito in relazione all'appartenenza etnica, politica (in senso stretto) o culturale (in senso lato). Non a caso, un *ex-raver* di trentatré anni mi specifica «la differenza tra la *old* e la *new school* [che] è nella velocità: la *tekno* della vecchia scuola andava a 180 bpm circa, la nuova va pure oltre i 230 bpm»⁷⁵.

7. Società «campionata» e «tattica di scomparsa»: *sampling* e *sampladelia*

Fra i *raver* non v'è urgenza o necessità di definire come *compositore* o *autore* colui (o colei) che crea tracce, *remix* o selezioni di dischi. Piuttosto, in tutti e tre i casi, lo scopo ultimo di chi produce la musica è di assicurare un *continuum* di modo che i partecipanti non smettano mai di danzare⁷⁶. In genere, lo spazio dei (e l'idea di sé che hanno i) partecipanti della festa non risponde alla logica verticale che permea una certa società dello spettacolo (ad es. *dj* / artista/*raver* ! pubblico). Però il *dj*, nella prossemica della sua performance, resta fisicamente appartato – quasi nascosto dietro la sua stessa attrezzatura – rispetto ai partecipanti rivolti verso il cosiddetto «muro di casse»⁷⁷. Quest'ultimo assume quasi una funzione totemica nell'ambito

Autonomy Zone) e dell'*hard tekno*. A casa di amici a Bologna un ragazzo di Roma, David, era steso sul letto con una scatoletta di fronte a lui che gli permetteva di suonare da solo, di comporre musica e riprodurla live senza l'aiuto di altri: vendo il basso e mi compro la mia prima *groovebox*, una Roland MC-303. Quella è stata la vera svolta. Insieme agli amici con i quali andavamo ai parties decidiamo di impegnarci attivamente nella diffusione della *tekno* e formiamo i Tekno Mobil Squad. La scena si era spostata dal centro/nord Europa fino in Italia e Bologna era il centro della scena internazionale, benché a Roma ci fosse già da anni una scena «autoctona». Eravamo tutti connessi. Non c'era internet, conoscevi tutti di persona. Dopo aver organizzato le prime feste affittando il sound dai Mutoid Waste Company, abbiamo acquistato le nostre prime casse acustiche: erano l'impianto dello Spazio Kamino di Ostia, tempio della *tekno* romana. Da lì in poi, coi TMS abbiamo organizzato rave parties quasi ogni weekend, più o meno per 6/7 anni. Ogni tanto Inoki veniva a rappare sulla *tekno* durante le feste, io suonavo live con le drum machine, i synth, i campionatori e il sequencer, dimezzavo il beat da 180 a 90 bpm e Inoki partiva in freestyle, poi raddoppiavo ed ecco il *tekno/rap*: c'era stato un precedente a New York negli anni novanta con la *ghetto-tek* ma in quel caso gli mc rappavano su beat molto più lenti, quasi house. A volte ai rave si aggiungeva anche Jhon Typedi Alien Army, un vero mostro degli *scratch*, capace di incastrare anche a tempi velocissimi. Nel 1998 pubblico il mio primo tape *Virus Voice*, poco dopo il primo disco di TMS, che conteneva già un beat «hip hop» a chiusura del vinile.

⁷⁵ Conversazione *de visu* con un ex frequentatore cosentino di *free parties*.

⁷⁶ B.L. Ott, B.D. Herman, *Mixed Messages: Resistance and Reappropriation in Rave Culture*, «Western Journal of Communication» 67, 3, (2003), p. 256.

⁷⁷ Un esempio di narrativa sul tema è in V. Santoni, *Muro di Casse*, Laterza, Bari 2015.

della festa. In una mia indagine sul campo, risalente al luglio 2016, compresi che il *dj* (un maschio di quarant'anni) era anche considerato il 'leader' della *tribe*, una autorità in grado più degli altri membri – di età inferiore – di organizzare un buon *free party*. L'esperienza accumulata gli consentiva di essere considerato come un capo: egli ha trasmesso oralmente la sua conoscenza ai membri che qui definisco 'intermedi' e 'nuove leve' per denotare la distinzione di età (rispettivamente, classe 1970 ca, 1980 e 1990 ca). L'ostentazione dell'autorità si manifestava proprio nel momento in cui le 'nuove leve', esprimendo il desiderio di organizzare autonomamente un *free party*, si trovavano costrette a rinunciare oppure a revisionare il loro programma secondo quanto il 'leader' decideva. Mi è parso che l'acquisizione di questo status dipendesse dall'età e dal grado di esperienza (viaggi e partecipazione ai *teknival*). Il 'leader', infatti, iniziò il suo 'apprendistato' verso la metà degli anni Novanta, viaggiando in Europa e stanziandosi per un lungo periodo a Londra, incrementando così il suo sapere per poi trasmetterlo ai membri della *tribe*. Nel corso della mia ricerca mi sono trovata proprio nel momento del passaggio di testimone del *dj* 'leader' al *dj* apprendista 'intermedio'. Dal punto di vista stilistico e formale, le composizioni del 'leader' si presentano più complesse e strutturate rispetto a quelle dell'apprendista 'intermedio', al tempo stesso queste ultime sono più ancorate agli schemi arcaici della *tekno music*, rispetto ai modelli proposti dai membri più giovani della *tribe*, attualmente di età pari o inferiore ai 25 anni. In generale, ciò che ritengo accomuni le composizioni consiste nella strategia di giustapposizione di *sample* (di elementi parlati, melodici o puramente ritmici) e pattern che emergono per poi inabissarsi nel *continuum* del suono: una «tattica di scomparsa» per dirla con Mancassola. A mio parere, è possibile rintracciare anche nelle idee (declinate nelle arti, nella letteratura, nella scienza) di 'corpo artificiale' e 'corpo virtuale'⁷⁸ il valore performativo di un *free party*, della ritualità secondaria legata al consumo di sostanze stupefacenti – spesso confinato dagli stessi partecipanti al solo tempo e al solo spazio della festa –, della vita stessa dei membri delle *tribe* e, di conseguenza, il valore della musica prodotta. Il desiderio che permea la festa è quello di provare (o riuscire) a sintetizzare in un solo corpo (nuovo) la *presenza* della macchina e l'*esistenza* del proprio corpo umano: «l'idea era quella di unire il proprio corpo con quello del robot, di *diventare* degli automi, delle macchine e su questo punto avevano un ruolo fondamentale le sostanze (stupefacenti), in particolare, le anfetamine⁷⁹». Come

⁷⁸ In riferimento al concetto di 'corpo virtuale', suggerisco la riflessione di Antonio Caronia il quale, parlando di automi e robot e di corpo artificiale come espressione di un'aspirazione all'immortalità [1996 : 12], propone due riflessioni distinte e connesse: la prima fa riferimento al caso letterario di *Frankenstein*, in cui il soggetto è portato alla vita attraverso l'assemblaggio di parti anatomiche umane per mano dello scienziato; la seconda si sofferma sul passaggio tematico dall'automa – in quanto *unicum* – ai robot, percepibili come «collettività [...] prodotti in serie [...] una nuova razza, o una nuova specie [...]». Qui gli uomini artificiali, pur senza perdere la loro drammaticità diventano il simbolo di un'ambigua palingenesi, avviandosi a diventare i veri successori dell'umanità che [...] è condannata all'estinzione», cfr. A. Caronia, *Il corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Franco Muzzio Editore, Padova (edizione online) 1996, p. 14.

⁷⁹ Argomento tratto da una mia conversazione con un ex *raver*.

nel collezionismo di massa i componenti, i frammenti, i campioni o le parti integrali di oggetti desueti, caduti in disuso, obsolescenti, trovano una motivazione di esistere e di costituire un 'corpo nuovo' entro lo spazio della collezione, così il *sampling* può essere pensato come la manifestazione formale della pratica contemporanea di accumulare e collezionare: raccogliere, sistematizzare, riorganizzare un repertorio⁸⁰: una «logica estensione dei vinili *cut'n'mix* dei dj hip hop» entro cui si muovono da un lato l'idea di una violazione del diritto d'autore, dall'altro la «democratizzazione del fare musica»⁸¹. Nella musica elettronica il *sample* è elevato a oggetto: sia una voce, un motivo, un elemento ritmico (integrale o frammentato, parlato o melodico) è alterato nei suoi parametri principali (intensità, timbro, altezza), reinserito nel mosaico di un nuovo paesaggio sonoro, ovvero in un ambito entro cui non sia più riconoscibile la sua origine

For some, the sampler is still a tool for collage [...] Here, digital technology functions as a crucible for sonic alchemy [...] all samples must be masked, all source unrecognizable. Sampladelia [...] layers and concatenates musical fragments from different eras, genres, and places to create a timewarping pseudo-event, something that could never possibly have happened [...] You could call it "deconstruction of the metaphysics of presence"⁸².

La «decostruzione della presenza» è, analogamente alla «tattica di scomparsa», l'essenza stessa dei *free party*.

Delia Dattilo

Musicologa

Cosenza

E-mail: dattilodelia@gmail.com

SUMMARY

In this paper I synthesize some of the historical and sociological processes which outline the continuity of counterculture, currently culminating into *rave culture*. The result of my fieldwork on free parties, together with the analysis of musics and contexts, led me to consider both the compositions of *tekno* music and the performances as a pure expression of the profound contrast to the dominant cultural orientation, activated by all members of a *tribe* through a «tactic of disappearance» of the body, and the shift from linear time (beginning ! end of music/dance/performance) to circular time (everlasting party).

Keywords: *rave culture*, *tekno music*, *performances*.

⁸⁰ Il modello del *medley* costituiva un processo simile, nella *popular music*.

⁸¹ S. Reynolds, *Generation Ecstasy* cit., p. 42.

⁸² Ivi, pp. 42, 44.

RASSEGNE E RECENSIONI

La Gran Bretagna e l'Europa

EVA GARAU

A giudicare dai dibattiti nell'immediatezza postelettorale, neanche il referendum della cosiddetta Brexit del giugno 2016 sembra aver rappresentato l'atto di separazione finale tra la Gran Bretagna e l'Europa, al termine di una lunga storia travagliata e costellata di ambiguità e contraddizioni. Questa strada impervia verso l'integrazione e in seguito, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, di progressivo disincanto nei confronti dell'Unione, inizia ufficialmente nel 1961, con la richiesta formale di adesione alla CEE da parte della Gran Bretagna, voluta dal primo ministro allora in carica, il conservatore Harold Macmillan¹, e avversata sia da parte dei membri del suo stesso partito, sia tra le fila dei laburisti.

Le aspirazioni europeiste britanniche precedono di gran lunga la prima domanda di ammissione formale e risalgono al secondo dopoguerra. La nascita e la diffusione di un discorso filoeuropeo va inserito infatti nel contesto del dibattito che in quegli anni proprio un ex primo ministro britannico, Sir Winston Churchill, all'indomani da elezioni il cui risultato 'imprevedibile' ne aveva decretato la momentanea uscita di scena, inaugura con una serie di discorsi tenuti in diverse città europee, da Zurigo a Strasburgo, e che avrebbero avuto un impatto tale da far passare alla storia l'ammiraglio come uno dei padri fondatori dell'Europa unita, al pari di Alcide de Gasperi, Jean Monnet e Robert Shuman.

Alla fine degli anni Cinquanta, due questioni concorrono a creare in Gran Bretagna una sorta di 'isteria collettiva': la crisi di Suez e l'autoesclusione dalla Comunità economica europea.

Entrambi i fattori vengono percepiti dal sistema politico e, di conseguenza, dall'opinione pubblica, come centrali in una rinegoziazione del significato dell'identità nazionale che non ha eguali in altre democrazie occidentali uscite vincitrici dalla guerra. Questa 'eccezionalità' del caso britannico è legata alla necessità di un ripensamento del ruolo della nazione nell'era della caduta degli imperialismi e si riflette nella polemica da parte di quanti, parlamentari, diplomatici e intellettuali del tem-

¹ I resoconti giornalistici degli anni Settanta sul dibattito relativo all'Europa, in seguito analizzato in ambito scientifico da una prospettiva politologica, mostrano come il tema non fosse particolarmente sentito e quanto, anche nel caso di Macmillan, la scelta di entrare nella CEE fosse dettata da ragioni di opportunità e non da una adesione ai valori del progetto di integrazione. Il primo ministro inglese, come altri faranno dopo di lui, cambia posizione nel corso del proprio mandato, come testimoniano gli estratti del suo diario relativo ai mesi precedenti la domanda di ammissione. Questi scritti mostrano un Macmillan combattuto nel decidere tra due alternative: da un lato scegliere di privilegiare i rapporti con gli Stati Uniti, che tuttavia sembra in quel momento si vadano incrinando, dall'altro soccombere al cosiddetto 'Impero di Carlomagno', ovvero un'Europa sempre più chiaramente sotto il dominio francese. Sul tema si veda: H. Young, *This Blessed Plot*, Macmillan, Londra 1998, p. 122.

po, ritengono l'assenza dagli accordi di Messina un segno inequivocabile del fatto che Londra guardi ancora a un modello superato di nazione che, privilegiando l'alleanza atlantica e il dominio nel Commonwealth, inevitabilmente trascuri i nuovi orizzonti che definiscono l'ordine mondiale, all'interno dei quali l'Europa è destinata a ricoprire un ruolo determinante, anche e soprattutto dal punto di vista economico².

In una fase in cui la crisi non è ancora conclamata circola un moderato ottimismo sulla possibilità per la Gran Bretagna di tenere testa a un'Europa la cui prosperità viene attribuita principalmente alla ricostruzione postbellica e non può dunque ritenersi duratura. Se l'andamento dell'economia, che sarebbe peggiorato nel corso dei due decenni successivi, non poteva essere previsto, lo stesso discorso vale per la crisi di Suez, la portata delle cui conseguenze sulla potenza dell'Impero avrebbe richiesto anni per una piena comprensione³.

Macmillan era emerso vincitore nella competizione interna al partito con Richard Butler (decisamente meno incline al discorso sull'integrazione) e aveva portato in parlamento l'istanza europeista, rompendo, almeno formalmente⁴, con quell'attitudine di indifferenza verso il continente che aveva caratterizzato il governo laburista di Clement Attlee (1945-1951)⁵.

² I primi anni Cinquanta in Gran Bretagna rappresentano una fase di relativa stabilità economica, con il 1953 che si chiude con un budget in positivo e un'espansione nel settore delle esportazioni tale da consentire di concentrare le discussioni sull'opportunità o meno di entrare a far parte della CEE soffermandosi sugli aspetti e sulle conseguenze politiche di una mancata adesione piuttosto che sulle ripercussioni economiche. Tuttavia, tra il 1957 e il 1959, questa tendenza positiva tende a invertirsi (tra le cause l'aumento del costo del lavoro e il declino del settore manifatturiero) fino a vedere un netto sorpasso da parte di Paesi europei quali la Germania e l'Italia che crescono con una media del 15,0 e 8,9 rispettivamente, contro un modesto 2,7 per cento della Gran Bretagna. Il momento in cui la crescita si arresta è proprio quello che coincide con la conferenza di Messina e la successiva firma, mentre quando il governo conservatore termina il proprio mandato, nel 1964, l'unico Paese a non aver superato il tasso di crescita britannico è l'Irlanda; R. Skydelsky e V. Bogdano, *The Age of Affluence*, Macmillan, Londra 1970.

³ In relazione all'impatto che la crisi di Suez avrebbe avuto sui rapporti tra Gran Bretagna e Francia (fino a quel momento interessata alla riammissione del Regno Unito al tavolo delle trattative di Messina) e in particolare sull'impatto che 'il fiasco di Suez' avrebbe potenzialmente potuto avere sul filoeuropeismo britannico si veda H. Young, *This Blessed Plot* cit.

⁴ In relazione al distacco del mondo della politica nei confronti di un tema, quello della CEE e dell'integrazione europea, che non diviene fino alla metà degli anni Settanta un argomento centrale nelle campagne elettorali, né sembra in grado di polarizzare il voto e sull'equilibrio tra ragioni politiche e ragioni economiche alla base della scelta di aderire si veda R. Cooper, *Britain and Europe*, «International Affairs», 88, 6 (2012), pp. 1191-1203. Sulla partecipazione al progetto europeo, percepita come «un atto politico con conseguenze economiche», si veda H. Young, *Britain and European Unity. 1945-1999*, Palgrave, Londra 2000.

⁵ La posizione di Macmillan nei confronti della CEE non è priva di cambi di rotta e ripensamenti. Il futuro primo ministro aveva già avuto occasione di confrontarsi sul tema in qualità di ministro degli esteri, proprio al tempo della conferenza di Messina, alla quale aveva deciso di non partecipare giustificando formalmente la propria assenza con la sovrapposizione dell'incontro con altri impegni istituzionali. Come succederà a Thatcher sarà il corso della storia a determinare la decisione finale. Sul tema dell'imprevedibilità dell'approccio dei diversi primi ministri rispetto al tema dell'Europa si veda: K. Steinnes, «The European Challenge: Britain's EEC Application in 1961», in *Contemporary European History*, Vol. 7, n. 1 (Mar 1998), pp. 61-79.

A fermare il progetto britannico è il generale Charles de Gaulle, che per due volte, nel 1961 e nel 1967⁶, oppone il proprio veto alla richiesta della Gran Bretagna; veto rimosso solo dieci anni dopo la prima richiesta ufficiale con l'avvicinarsi alla presidenza francese di Georges Pompidou.

Nel 1972 l'istanza della Gran Bretagna viene accolta insieme a quelle di Danimarca e Irlanda, mentre la Norvegia, in seguito a un referendum, ritira la propria candidatura.

Il Regno Unito entra ufficialmente a far parte della CEE nel 1973, un anno segnato dalla crisi petrolifera e dalla 'settimana corta'⁷, dall'aumento esponenziale del debito pubblico, dagli scioperi dei lavoratori portuali e dei minatori⁸ e dal riacutizzarsi della questione irlandese. Tutti fattori, questi, che porteranno alla caduta dell'allora primo ministro Edward Heath (il più convinto sostenitore dell'Europa in seno ai conservatori) e di un governo caratterizzato da ricorrenti 'U-turn' (cambi di direzione e ripensamenti), al quale verrà attribuito un unico successo: appunto l'ingresso nella CEE.

La formale inclusione nella Comunità non segna per il Regno Unito la fine delle controversie legate alla futura Europa unita, a partire dalla polemica relativa al fatto che nessuna consultazione popolare aveva preceduto la richiesta di inclusione⁹.

Già nel 1975 il governo laburista di Harold Wilson, uscito vincitore dalla doppia tornata elettorale del 1974, indice un referendum popolare sulla permanenza britannica in Europa; referendum caratterizzato da un turn out elettorale particolarmente alto, il cui esito mostra la volontà popolare di confermare la *membership*.

Tra i maggiori sostenitori della campagna per il sì c'è Margaret Thatcher, eletta quello stesso anno segretario del partito conservatore.

⁶ È il laburista Harold Wilson durante il suo primo mandato (1964-1970) a ripresentare la candidatura britannica scontrandosi con un de Gaulle che si mostra ancora irremovibile.

⁷ La cosiddetta 'settimana corta' dal punto di vista della produzione industriale anticipava in maniera informale quella decretata ufficialmente nel 1974, quando appunto la 'three day week' era stata imposta alle industrie nazionali dal governo; C. Moore, *The Authorised Biography. Not for Turning*, Allen Lane, Londra 2013, p. 232). Quest'ultima sarebbe stata causata dall'interruzione nell'approvvigionamento di energia elettrica in seguito alla guerra dello Yom Kippur, all'embargo da parte delle nazioni dell'Opec e alla crescita esponenziale del prezzo del petrolio che, in tutta Europa, fu affrontata con una serie di misure volte a limitare il consumo di elettricità.

⁸ Lo sciopero dei minatori, iniziato il 9 gennaio 1972, in seguito al rifiuto da parte del governo di accettare la richiesta della National Union of Mineworkers (NUM) di un aumento del salario pari al 45 per cento, rappresenta la prima agitazione sindacale della categoria a livello nazionale dal 1926. Ricordato dall'allora primo ministro Edward Heath come la più 'terrificante' interruzione dell'ordine pubblico scatenata da cause interne al Paese, lo scontro avrebbe determinato la sfiducia dei conservatori e la caduta del governo, costretto a cedere al termine di lunghi negoziati; E. Heath, *The Course of my Life*, Hodder and Stoughton, Londra 1998, p. 348.

⁹ L'argomentazione della mancata consultazione popolare verrà usata in seguito dagli anti-europeisti secondo i quali la partecipazione britannica al progetto europeo era nata in maniera illegittima, come un'imposizione dall'alto priva del sostegno popolare. La voce più autorevole che diffonde questa istanza critica è quella del parlamentare conservatore Enoch J. Powell (si veda il discorso di Francoforte del 1971 (TNA FCO 26/797). Questa prospettiva nella quale il mancato voto popolare inficiava la solidità dell'appartenenza europea verrà fatta propria anche dalla stessa Thatcher.

Thatcher già in precedenza aveva rimarcato la propria continuità di pensiero con la tradizione churchilliana, per esempio nell'opporsi alla sospensione dei lavori (allora in corso) per la costruzione del tunnel nel canale della Manica, che da ministro dell'ambiente del governo ombra aveva rivestito di un valore simbolico, ritenendolo un ponte verso il continente europeo¹⁰.

Il giudizio di Thatcher verso il progetto di integrazione europea in seguito andrà tuttavia progressivamente inasprendosi, in particolare per quanto concerne la posizione dell'Unione in materia di politica agricola comunitaria.

Se da un lato la contestazione della baronessa a partire dagli anni Ottanta porta ad alcuni risultati concreti, quali la ridefinizione dei contributi dovuti dalla Gran Bretagna, per esempio in seguito al meeting di Fontainebleau del 1984, dall'altra la retorica thatcheriana contribuisce, nel corso di un decennio, a erodere il sentimento di appartenenza britannico alla già debole identità europea e a riportare in primo piano la questione della sovranità nazionale e della giurisdizione del parlamento di Westminster, giudicati minacciati dal processo di unificazione politica e monetaria.

Il rapporto complesso tra UK e Unione europea è stato riassunto a ridosso del referendum del giugno 2016 dal quotidiano «The Guardian» attraverso una serie di titoli apparsi in prima pagina dagli anni Settanta a oggi, dai quali emerge chiaramente il cambiamento nella prospettiva da parte dei diversi governi e dell'opinione pubblica rispetto all'Europa.

Se l'ingresso ufficiale del 1973 non aveva suscitato altro che tiepide reazioni, al punto che il giornale titolava «Siamo dentro ma senza brividi», nel corso degli anni avvenimenti quali la ridiscussione dei contributi britannici da parte di Thatcher nel 1984, l'uscita dall'ERM (exchange rate mechanism) e la polemica riguardo alla priorità nazionale iniziano a costituire quello scenario di progressivo distacco che porterà a un nuovo referendum a distanza di quarant'anni dal primo e il cui risultato sarà di segno opposto.

Nell'arco di tempo intercorso tra la fine dell'ultimo mandato Thatcher (1990) e la scelta dell'allora primo ministro David Cameron, paradossalmente il più convinto europeista tra i conservatori, di chiamare i cittadini alle urne una seconda volta, la discussione sull'integrazione europea perde visibilità e vitalità¹¹, fatta eccezione per qualche sporadico segno di preoccupazione rispetto alle ripetute richieste di allargamento.

¹⁰ La strenua difesa da parte di Thatcher della necessità di portare a termine i lavori si basa su ragioni ideologiche più che pragmatiche. Affermava infatti che «la politica ormai si occupa solo del pane e del formaggio. Ma c'è di più nella vita. Pane e formaggio sono importanti ma lo sono anche alcune idee visionarie» e il tunnel «è uno dei temi più esaltanti dell'agenda politica» (House of Commons, S R2, Channel Tunnel Bill, 30 aprile 1974, Hansard HC, 872/966-72; Thatcher Archive, THCR, documento 102359).

¹¹ Il successore di Thatcher, John Major, viene ricordato per un atteggiamento opposto a quello dell'ex primo ministro nei confronti dell'Europa, un atteggiamento improntato alla prudenza, all'ammorbidente dei conflitti nati durante l'ultimo mandato Thatcher e a una sostanziale convinzione nel fatto che i vantaggi che alla Gran Bretagna erano derivati dall'appartenenza all'Unione superavano di gran lunga i sacrifici richiesti.

L'immigrazione, il presunto sfruttamento delle risorse del sistema sanitario da parte dei nuovi residenti e il crescente sospetto verso gli immigrati dei Paesi dell'est, sempre più numerosi nel mondo del lavoro, emergono da principio sporadicamente nel dibattito pubblico per trasformarsi verso gli anni Duemila nei temi caldi dell'agenda elettorale. Il rafforzarsi di partiti populistici, in particolare lo United Kingdom Party (UKIP) di Nigel Farage, segnano una svolta nella percezione dell'Unione, mentre una nuova retorica anti-europea condurrà al paradosso di un referendum, Brexit appunto, pensato per rafforzare la fiducia al governo in carica e destinato invece a scrivere una pagina fondamentale della storia britannica, con l'uscita formale dalla UE.

Sul tema del rapporto tra Regno Unito ed Europa esistono numerosi esempi, che ripercorrono le fasi fondamentali di questo percorso tortuoso, dall'impegno di Churchill nella costruzione di una Europa unita al cambiamento di rotta di Margaret Thatcher, che negli anni Novanta, dopo aver sostenuto la causa per quasi un ventennio, proprio in continuità con il pensiero churchilliano, punto di riferimento nella sua azione politica sin dagli esordi, ne contesta contenuti e procedure, pur senza mai arrivare a un punto di rottura.

Questa letteratura, incentrata in particolare su aspetti politologici cruciali (quali concetto di sovranità nazionale, unione politica, unione monetaria ...), fa inevitabilmente riferimento ad alcuni passaggi storici che hanno rappresentato altrettanti momenti di svolta nel posizionamento del Regno Unito nei confronti del progetto europeo.

Nella produzione scientifica Churchill è riconosciuto, in maniera pressoché unanime, come una figura chiave nella costruzione di un dibattito sul tema, a partire dalla seconda guerra mondiale.

Il ruolo del 'grande vecchio' è stato invero chiamato in causa, in maniera spesso strumentale, anche in vista del referendum del 2016, laddove euroscettici ed europeisti hanno rivendicato le idee dell'ammiraglio come in linea con la propria posizione, *leave o remain*.

Come in maniera crescente viene sottolineato, questo è stato reso possibile da una ambiguità di fondo del pensiero di Churchill, che se da un lato lo rende imprescindibile nel discorso sull'Europa, dall'altro mette in rilievo la lettura critica che rispetto alla questione è possibile dare. Nei mesi di campagna elettorale che hanno preceduto il referendum del 2016, il 'padre della nazione' è stato citato non solo dai politici schierati pro o contro la permanenza in Europa in maniera trasversale rispetto all'appartenenza partitica, ma anche da diversi giornalisti e alcuni studiosi che ne hanno sposato, in maggioranza, il presunto entusiasmo per il progetto europeo.

Se il tema è stato analizzato prevalentemente da un punto di vista giornalistico, il ruolo di Churchill è stato preso in esame, in occasione del recente appuntamento elettorale, anche da alcuni storici, che hanno voluto delineare il pensiero dell'ammiraglio attraverso una ricostruzione basata sui documenti d'archivio. È questo il

caso del volume *Churchill on Europe*¹², uscito a ridosso del voto, che tuttavia, pur servendosi in parte di fonti primarie, ormai note, nel descrivere l'adesione 'incontestabile' dell'ex primo ministro all'idea di un'Europa unita tralascia una fondamentale parte di documentazione che mette in crisi la linearità di questa posizione. Nel volume, Felix Klos, se da un lato mette in rilievo gli slanci filoeuropeisti di Churchill e ne ricostruisce l'attività a sostegno dell'Europa a partire dal discorso di Zurigo del 1946, dall'altra trascura o non analizza una serie di passaggi nei quali emerge uno spiccato grado di ambiguità sul ruolo che la Gran Bretagna avrebbe dovuto ricoprire in una ipotetica Europa federale. Questa ambiguità, raccontata in tutta la sua complessità in altre analisi, per lo più giornalistiche, si fonda sullo sfalsamento di due piani distinti: la necessità di una Europa unita a garanzia di una pace duratura in seguito alla seconda guerra mondiale (una pace nella quale una Germania in disarmo, ma determinante in qualità di guida dell'Europa rappresenta un tassello imprescindibile) e la posizione defilata del Regno Unito, sospeso in una fitta rete di relazioni tra l'atlantico, il Commonwealth e il continente europeo.

Già a metà degli anni Novanta del secolo scorso alcuni contributi, di carattere scientifico ma apertamente euroscettico, avevano sottolineato come la posizione di Churchill non potesse dirsi affatto chiara e come diversi elementi presenti nei suoi discorsi già a partire dagli anni Cinquanta mostrassero un discreto livello di contraddizione tra gli ideali europei e il ruolo defilato riservato alla nazione britannica¹³; una visione racchiusa nella formula «We are with Europe but not of Europe», utilizzata nel discorso al Parlamento dell'11 maggio 1953.

In maniera non dissimile alla cristallizzazione della posizione di Churchill, caratterizzata da un entusiasmo privo di complicazioni, il ruolo di un altro primo ministro è stato spesso associato a un euroscetticismo netto: quello di Margaret Thatcher, il cui atteggiamento rispetto al tema è, tuttavia, profondamente più articolato di quanto si può evincere da un'analisi limitata all'ultimo mandato.

Se infatti con il discorso di Bruges del 1983 Thatcher diventa per l'opinione pubblica e in molte ricostruzioni giornalistiche «la più feroce anti-europeista»¹⁴, la storiografia ha spesso trascurato la prima fase della carriera della futura lady di ferro, durante la quale la posizione sull'Europa era di assoluta apertura, se non di entusiasmo. La letteratura spesso non ha adeguatamente analizzato la documentazione d'archivio relativa a quel periodo in cui Thatcher riteneva che non vi fosse alcun conflitto tra l'appartenenza alla comunità europea e gli interessi legati al Commonwealth e che tale opposizione fosse di carattere meramente ideologico¹⁵.

¹² F. Klos, *Churchill on Europe. The Untold Story of Churchill's European Project*, I.B. Taurus & Co., Londra-New York 2016.

¹³ Si veda M. Beloff, *Churchill and Europe*, in R. Blake e W. Roger Louis (eds.), *Churchill*, Oxford University Press, Oxford 1996.

¹⁴ H. Young, *This Blessed Plot* cit., p. 243.

¹⁵ Speech to Finchley Conservatives, 14 August 1961, THCR, document 101105.

Occorre rilevare che in materia di relazioni tra Gran Bretagna e Unione europea la letteratura scientifica esistente è stata prodotta quasi esclusivamente in lingua inglese¹⁶, mentre sono quasi inesistenti i lavori in italiano. Questo vale anche per la storiografia relativa alla Gran Bretagna in generale¹⁷ e ai contributi di studiosi italiani relativi ad alcuni aspetti particolari, quali quello della guerra nelle Falkland, e anche per la storiografia sul complesso rapporto tra Regno Unito ed Europa, quest'ultimo tema spesso affrontato da prospettive prevalentemente legate agli ambiti disciplinari delle scienze politiche, delle relazioni internazionali¹⁸, dell'economia¹⁹ e della storia delle istituzioni²⁰.

Una parte importante delle pubblicazioni relative al rapporto tra Gran Bretagna ed Europa è data da scritti di politici²¹ e diplomatici²² che hanno partecipato personalmente al processo di integrazione europea, spesso svolgendo un ruolo rilevante nel delineare la linea d'azione dei due principali partiti. Esistono però ancora evidenti lacune su momenti cruciali, mancando studi che, attraverso le fonti primarie, ricostruiscono passaggi, progressi e incertezze del processo di integrazione europea. È il caso dei vertici europei su cui sarebbero necessarie specifiche particolari analisi che ne ricostruiscono le vicende nel contesto del discorso politico che sull'integrazione si sviluppa nei singoli stati e nelle stesse strutture comunitarie.

Eva Garau

Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: e.garau@unica.it

¹⁶ Si vedano, tra gli altri, B. Brivati e H. Jones, *From Reconstruction to Integration: Britain and Europe since 1945*, Leicester University Press, Leicester 1993; A. May, *Britain and Europe since 1945*, Longman, Londra 1999; R. Cooper, *Britain and Europe*, «International Affairs», vol. 88 (6) (2012), pp. 1191-1203; S. Walls, *Britain and Europe*, «Political Quarterly», vol. 83(2) (2012), pp. 325-333; S. Walls, *A Stranger in Europe: Britain and the EU from Thatcher to Blair*, Oxford University Press, Oxford 2008. Tra gli studi che privilegiano una prospettiva economica si veda: H. James, *Britain and Europe: What Ways Forward?*, «International Economics and Economic Policy», vol. 13 (4) (2016), pp. 523-530.

¹⁷ Una eccezione è rappresentata dagli studi di G. Guazzaloca, in particolare *Storia della Gran Bretagna (1832-2014)*, Le Monnier, Firenze 2015.

¹⁸ M. Beloff, *Britain, Europe and the Atlantic Community*, «International Organisations», vol.17, n. 3 (1963), pp. 574-591.

¹⁹ H. James, *Britain and Europe: what ways forward?*, «Revista de Economia Institucional», vol. 19 (36) (2017), pp. 75-93.

²⁰ Sulla relazione tra Gran Bretagna e continente europeo nel XXVIII secolo si veda: V. Bogdanor, *Footfalls Echoing in the Memory. Britain and Europe: The Historical Perspective*, «International Affairs», vol. 81, n. 8 (2005), pp. 689-701. Sugli studi che propongono prospettive di lungo corso che si snodano attraverso i secoli si veda: B. Simms, *Britain's Europe. Thousand years of conflict and cooperation*, Allen Lane, Londra 2017.

²¹ R. Denman, *Missed chances: Britain and Europe in the twentieth century*, Indigo, Londra 1997.

²² R. Cooper, *Britain and Europe*, «International Affairs», vol. 88 (6) (2012), pp. 1191-1203.

Il cinema secondo gli storici: appunti per un bilancio storiografico (1977-2017)

STEFANO PISU

Chi si occupa del rapporto fra il cinema e la storia nel campo della ricerca accademica non può non cogliere l'occasione del quarantennale dall'uscita dei due oramai classici volumi di Ferro e Sorlin per provare a stabilire le linee principali di quel dibattito storiografico¹. Un dibattito tanto affascinante quanto in realtà sfuggente, per il carattere non univoco dei due termini in questione - il 'cinema' e la 'storia' - e la condizione di cantiere sempre aperto, di laboratorio storiografico permanente che contraddistingue quell'endiadi; un binomio interpretabile al contempo come una disciplina e un approccio metodologico. In questa sede ci focalizzeremo in particolar modo sulle principali posizioni a livello internazionale degli storici non di estrazione 'cinematografica' circa l'uso del cinema nella ricerca storica in questi ultimi quattro decenni.

Fra gli atteggiamenti tradizionalmente più diffusi degli storici che non hanno dimestichezza con la fonte cinematografica, potremmo indicarne in estrema sintesi tre: il disagio che si trasforma in diffidenza; il senso di superiorità; l'uso strumentale di quella fonte.

Uno degli atteggiamenti preliminari più comuni è quello di disagio, se non di diffidenza e sospetto dovuta alla natura 'altra' della fonte filmica. Essendo delle immagini in movimento, i film si differenziano nettamente dalla fonte scritta, che rappresenta la materia prima con cui gli storici lavorano (sotto forma di documenti d'archivio, fonti a stampa, manoscritte etc.). Da qui scaturisce un senso di estraneità verso quei materiali di lavoro e la difficoltà di partenza nel maneggiarle: un atteggiamento che riguarda in generale tutte le fonti iconiche fisse (quadri, fotografia, manifesti etc.) ma che nel cinema si amplifica per l'aspetto del movimento e il senso di inafferrabilità che ne deriva. Una diffidenza che si esprime in sottovalutazione del cinema come *divertissement* piuttosto che come fonte seria².

Il secondo atteggiamento è quello definibile di superiorità: in questo caso lo storico si pone su un piano più elevato rispetto in particolare ai film che rievocano un'epoca passata; di conseguenza, lo storico si approccerà al film soprattutto per

¹ M. Ferro, *Cinéma et Histoire*, Éditions Denoël/Gonthier, Paris 1977; P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Éditions Aubier Montaigne, Paris 1977.

² Atteggiamento riassumibile nell'espressione «le cinéma, c'est pas sérieux!», con cui il presidente della commissione di storia contemporanea del CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) motivò il mancato rinnovo di un progetto di ricerca diretto da Marc Ferro fondato sull'uso delle immagini filmiche come fonte storica. Cfr. *Entretien avec François Garçon e Jacques Montaville*, «Éducation 2000», 18 marzo 1981, p. 11, cit. in C. Delage, V. Guigueno, *L'historien et le film*, Gallimard, Paris 2004, p. 9.

indicarne le incongruenze, più o meno evidenti, con la realtà passata intesa come ciò che è accertato essere avvenuto dalla storiografia tradizionale. Si rimarca così l'incolmabile distanza fra la storia che racconta in modo veritiero e oggettivo il passato e i film, condannati inevitabilmente a perdersi nel romanzesco, nella fiction, nel falso e ricostruito³.

Un terzo atteggiamento riscontrabile è quello dell'uso illustrativo e strumentale delle fonti filmiche per confermare tesi già sviluppate attraverso le fonti scritte. In questo caso siamo davanti a uno stadio successivo: lo storico non rifiuta a priori la fonte filmica, ne riconosce la legittimità, ma la usa soltanto per trovare conferme su aspetti storiograficamente già affrontati. Da questo punto di vista il film di per sé non rappresenta una fonte autonomamente eloquente, in grado di dirci qualcosa di nuovo su una determinata epoca, ma solo un riflesso visivo e audiovisivo di interpretazioni storiche elaborate con altra documentazione⁴.

Per quanto ci sia una parte di storici che ha ancora queste attitudini – per convinzione reale della secondarietà delle fonti audiovisive o per un aprioristico rifiuto di confrontarsi su terreni meno conosciuti – bisogna ammettere che in realtà da almeno quattro decenni gli storici si interrogano seriamente sul rapporto fra cinema e storia in generale e sull'uso delle fonti audiovisive nella ricerca storica.

In estrema sintesi, e con tutte le forzature che una schematizzazione rigida comporta, è possibile individuare due modalità principali con cui inizialmente gli storici hanno reputato utili quelle fonti nella ricerca: da un lato hanno identificato nei film delle fonti per comprendere il presente della società che li ha prodotti; dall'altro hanno riscontrato nel cinema – in particolare nei cosiddetti 'film storici' – delle fonti capaci di fornirci informazioni anche sul passato, non dissimilmente della storiografia. I principali fautori del primo filone – i film come 'finestra sul presente' – sono stati i già citati Marc Ferro e Pierre Sorlin. Il contributo di Ferro è stato fondamentale per lanciare il dibattito su 'cinema e storia' a partire dal già citato volume del 1977 in cui raccoglieva articoli e saggi pubblicati nel decennio precedente⁵. Allievo di Fernand Braudel, Ferro proveniva dalla scuola della rivista delle «Annales» – di cui divenne condirettore nel 1970 – ed era quindi spinto per formazione a far dialogare metodologicamente lo studio della storia con le altre scienze umane e sociali. Nel suo *Cinéma et Histoire* – pubblicato in Italia tre anni dopo⁶ – Ferro

³ S. Bertelli (a cura di), *Corsari del tempo. Gli errori e gli orrori dei film storici*, Ponte alle Grazie, Firenze 1995; M.C. Carnes (ed.), *Past Imperfect: History According to Movies*, Henry Holt & Company, New York 1995.

⁴ Tale approccio è spesso usato ancora oggi a livello didattico – nelle scuole come nell'università – quando si vuole offrire rapidamente agli studenti un'immagine tangibile di un determinato evento o processo storico: a tal fine si mostra un film la cui ricostruzione aderisce grosso modo al tipo di interpretazione condivisa dal docente, senza interrogarsi minimamente sul film come documento in sé, su chi l'ha realizzato, in che contesto e per quale pubblico.

⁵ Cfr. M. Ferro, *Société du XXe siècle et histoire cinématographique*, «Annales», 3 (1968), pp. 581-585; Id., *Le film, une contre-analyse de la société?*, «Annales», 1 (1973), pp. 109-124; Id., *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*, Hachette, Paris 1976.

⁶ M. Ferro, *Cinema e Storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1980.

afferma che il cinema è testimone della società del suo tempo, non solo perché la rispecchia, per quanto in modo anche deformato e ne mette in scena i processi mentali manifesti; ma anche poiché ne mostra i punti ciechi e gli aspetti più latenti, secondo il processo inconscio del lapsus. D'altra parte secondo Ferro il cinema non è solo un testimone passivo della società che lo produce: esso diventa agente attivo in quanto capace di consolidare o mettere in discussione le *idées reçues*, costruire e diffondere paradigmi di comportamento da cui trarre ispirazione. In una elencazione preliminare delle modalità in cui il cinema può assurgere a fonte legittima e utile per la conoscenza della società in prospettiva storica, Ferro li riassume nel modo seguente: attraverso i contenuti sia manifesti che latenti (cinema come analisi e controanalisi della società); attraverso il suo stile (il linguaggio cinematografico si fa portatore di significati più ampi di carattere storico-sociale); attraverso il ruolo del cinema come agente attivo della storia, capace di condizionare la società (tramite la documentazione, indottrinamento, la glorificazione etc.) e attraverso la ricezione da parte del pubblico che diventa spia del sostrato ideologico di una o delle società.

L'altro studioso che sempre nel 1977 ha prodotto un lavoro seminale per il dibattito successivo sul tema qui in oggetto è certamente Pierre Sorlin. Storico di formazione⁷ e avvicinato agli studi semiotici, nella sua fondamentale e sopra citata *Sociologie du cinéma* – tradotta in Italia due anni dopo⁸ – Sorlin afferma che il film non è mai un duplicato della realtà: i film, infatti, selezionano dei frammenti della realtà – oppure ricostruiscono dei frammenti della realtà del passato – vengono caricati di un senso funzionale a una narrazione o a una tesi, per poi essere rimessi insieme in una nuova unità narrativa. Sorlin propone un superamento dell'idea di rispecchiamento, giacché un film mostra non un'epoca ma il 'visibile' di quell'epoca, ovvero «ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per ritrasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore»⁹. Negli anni Ottanta Sorlin affronta specificamente il genere del film storico, proponendo una lettura dei film storici che tenga costantemente conto del suo 'doppio passato', ovvero il passato dell'epoca rappresentata e il tempo storico in cui il film è realizzato: la conclusione principale è che comunque studiare i film storici aiuta a sapere di più sulla società che li produce (il 'sapere storico' di base di una società, il grado di conoscenza storica dei cineasti, la volontà o meno di lavorare con consulenti storici etc., le tesi politiche dell'attualità di cui la rievocazione storica è solo un espediente narrativo)¹⁰. Questa interpretazione del cinema e del film storico come testimonianza e fonte del presen-

⁷ Nella seconda metà degli anni Sessanta Sorlin aveva pubblicato volumi sulla storia sovietica e tedesca. Cfr. P. Sorlin, *La société soviétique 1917-1967*, Armand Colin, Paris 1967; *L'antisémitisme allemand*, Flammarion, Paris 1969.

⁸ P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979.

⁹ Ivi, p. 68.

¹⁰ P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984, pp. 183-187 (ed. or. *The Film in History. Restaging the Past*, Basil Blackwell, Oxford 1980).

te è stata a lungo prevalente ed ha avuto – e ha – in Italia una grande fortuna¹¹ per via di diversi fattori: la precoce traduzione dei volumi del 1977 sopra citati; i rapporti professionali e personali stretti dagli autori, e in particolare da Sorlin, con la comunità degli storici e degli storici italiani del cinema per via anche dello specifico interesse dello studioso francese verso il cinema italiano¹²; l'approccio tutto sommato rassicurante secondo cui il film costituisce un documento dell'epoca che lo ha prodotto, da affiancare a quelle più tradizionali.

Meno rassicurante per gli storici è stato certamente un altro approccio che si è sviluppato fra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta¹³ negli Stati Uniti, portando alla ribalta accademica internazionale il tema del film storico come sguardo sul passato, ovvero come autentico agente produttore di storia. Tale corrente interpretativa è debitrice dell'applicazione nella disciplina storica della riflessione sul post moderno e sul *New Historicism* condotta soprattutto da Hayden White. Nel suo celebre *Metahistory*¹⁴, White già nei primi anni Settanta aveva affermato che la storiografia – intesa come ricostruzione scritta della storia – è fortemente condizionata dai canoni della scrittura letteraria e condivide con essa soprattutto il rifarsi a strategie narrative e retoriche universali e convenzionali per risultare eloquente e comprensibile. Tale accostamento della storiografia ai generi narrativi classici (letteratura, poesia etc.) porta Withe alla conclusione estrema di negare uno statuto di oggettività scientifica alla storia come disciplina. Questa concezione della storiografia come genere narrativo con uno statuto di verità non superiore ai generi narrativi dichiaratamente di fiction, porta successivamente White a considerare anche i film, e in particolare i cosiddetti film storici, come testi in diritto di esprimersi credibil-

¹¹ Gli storici italiani che si sono occupati del cinema come fonte e, viceversa, gli storici del cinema con una forte tendenza alla contestualizzazione storica si sono tutti rifatti negli anni Ottanta e Novanta alle proposte metodologiche di Sorlin e Ferro, esplicitamente o meno. Fra quelli si vedano: P. Pintus, *Storia e film. Trent'anni di cinema italiano (1945-1975)*, Bulzoni, Roma 1980; M. Argentieri, *Cinema: storia e miti*, Tullio Pironti Editore, Napoli 1984; G. Miro Gori (a cura di), *Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema e storia*, La Casa Usher, Firenze 1982; Id. (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma 1994. P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino 1991. Nella sterminata bibliografia di Gian Piero Brunetta – in cui il cinema è sempre immerso nella stagione storica in cui si realizza – si vedano almeno *Cinema perduto. Appunti di viaggio tra film e storia*, Feltrinelli, Milano, 1981; *La guerra lontana. La prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e la creazione del passato*, Bruno Zaffoni Editore, Rovereto 1985.

¹² Il volume di Sorlin – che sperimenta la sua metodologia sul cinema del secondo dopoguerra italiano – fu tradotto grazie alla mediazione di Gian Piero Brunetta. Fra gli altri lavori dello studioso francese incentrati sul cinema italiano si veda *Gli italiani al cinema. Pubblico e società nel cinema italiano*, Tre Lune, Mantova 2009.

¹³ Nello stesso periodo – più precisamente fra la metà degli anni Ottanta ed i primi anni Novanta – gli studiosi di cinema, ancora una volta negli Stati Uniti e in Francia, pubblicavano i primi importanti lavori di impostazione metodologica sull'approccio storico allo studio del cinema. Cfr. R.C. Allen, D. Gomery, *Film history. Theory and Practice*, McGraw-Hill, New York 1985; M. Lagny, *de l'Histoire du cinema. Méthode historique et histoire du cinema*, Armand Colin, Paris 1992.

¹⁴ H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973 (trad. it. *Retorica e storia*, Guida, Napoli 1978).

mente sul passato, non meno della storiografia, avendo perduto quest'ultima lo status di depositaria unica della verità su quanto trascorso. In questa prospettiva White introduce il neologismo *historiophoty*, per differenziarlo da *historiography*, definendola: «the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse»¹⁵.

La riflessione di White, generale sulla storia e specifica sul cinema, ha aperto la strada a un nuovo sguardo sulla settima arte da parte degli storici in cui quest'ultima può essere vista non solo come documento del proprio tempo, ma ugualmente come soggetto autonomo di produzione di conoscenza storica o comunque modalità legittima di relazione al passato. Lo storico che maggiormente ha tracciato questo itinerario di ricerca sul rapporto fra film e storia come fecondo per l'arricchimento della conoscenza del passato, oltre che del presente del film, è stato certamente Robert Rosenstone¹⁶. Lo studioso americano afferma chiaramente che gli storici dovrebbero prendere seriamente i film storici con tutte le conseguenze derivanti: innanzitutto l'accettazione del loro carattere strutturalmente di finzione e, di conseguenza, una modifica significativa del modo stesso in cui pensare la storia, ovvero ammettendo che il metodo empirico e documentato non è l'unica via per rapportarsi credibilmente al passato.

Rosenstone puntualizza che accettare le modifiche nella storia proposte da gran parte dei film storici *mainstream* non significa far crollare qualsiasi standard della verità storica, ma ampliare piuttosto gli approcci nel modo di relazionarsi col passato. Il film, secondo lo storico americano, non sostituisce la storia scritta, né la integra e non può essere giudicato con gli stessi parametri. Esso si colloca affianco alla storia scritta, così come sta affianco ad altre forme di confronto col passato quali la memoria e la tradizione orale: sono queste forme più antiche di trasmissione dell'accaduto in cui elementi come l'accuratezza scientifica e documentaria non erano ancora urgenti ed altri aspetti erano più rilevanti (per esempio l'emotività e l'esperienza sensoriale). D'altra parte Rosenstone chiarisce che non si può non tener conto della presenza secolare di una concezione di storia 'documentata': questa tradizione deve fungere quindi da istanza di vigilanza, giacché «to be taken seriously, the historical film must not violate the overall data and meanings of what we already know of the past»¹⁷.

Tuttavia, un certo filone di film ambientati esplicitamente in epoche passate facilmente collocabili e riconoscibili dagli spettatori vanno anche nella direzione esattamente opposta rispetto alla raccomandazione di Rosenstone sulla necessità di

¹⁵ H. White, *Historiography and Historiophoty*, «The American Historical Review», 93 (1988), pp. 1193-1199, qui 1193.

¹⁶ I principali lavori in cui Rosenstone ha avanzato le sue proposte metodologiche sono *The Historical Film as Real History*, «Filmhistoria», 5 (1995), pp. 5-23; *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge 1995; la curatela *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton 1995.

¹⁷ R. Rosenstone, *The Historical Film as Real History* cit., p. 22.

attenersi ai dati generali del passato. In questo senso operano film come *Noi credevamo* (Mario Martone, 2010) e *Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009) – ma anche opere più vecchie¹⁸ che propendono apertamente per la deformazione storica – o come mescolanza di temporalità (l'elettricità e il cemento armato nel film di Martone) o come stravolgimento dei destini di personaggi storici universalmente riconosciuti (la morte all'interno della sala cinematografica di Hitler e Goebbels nell'opera di Tarantino). Questa voluta alterazione e apparente antistoricità si potrebbe in realtà collegare a una concezione temporalmente stratificata delle immagini che è stata sintetizzata da uno storico dell'arte come Didi-Huberman nella categoria di 'anacronismo', capace di spezzare il processo chiuso della cronologia e avvicinarsi alle immagini – anche cinematografiche – senza ridurle a meri reperti di un'epoca determinata¹⁹.

Una tale interpretazione ha l'effetto di stravolgere la stessa diramazione interpretativa iniziale sul cinema come fonte per il presente o per il passato, giacché la stessa relazione all'immagine, per Didi-Huberman comporta una pluralità di piani temporali; una messa in crisi del modo univoco di intendere il rapporto fra il cinema e la storia che si rivela d'altra parte negli stessi ripensamenti degli storici che avevano offerto i contributi più rilevanti a quel dibattito. Gli anni Duemila si caratterizzano, infatti, per una messa in discussione, da parte dei principali protagonisti del dibattito storiografico in materia, delle tesi precedentemente espone, o quantomeno per un allargamento verso prospettive prima non adottate. Circa la questione degli anacronismi il già citato Rosenstone, ad esempio, ha rivisto la sua posizione secondo cui la storiografia avrebbe dovuto svolgere il ruolo di vigilante dei dati storici generali comunemente assodati che un film storico non avrebbe dovuto contravvenire. Lo studioso americano ha affermato che proprio gli anacronismi e gli altri errori evidenti costituiscono talvolta la chiave con cui il cinema può rievocare significativamente il passato per due motivi: da un lato perché gli anacronismi mettono in relazione il passato ricostruito nel film con il presente; dall'altro perché qualsiasi narrazione fondata sulle immagini è tecnicamente costretta a sintetizzare e semplificare concetti che un testo scritto espone in modo più problematico e analitico, e perciò la scrittura cinematografica della storia deve essere vista «in the overall sense of the past they convey, the rich images and visual metaphors they provide to us for thinking historically»²⁰. Va sottolineato come una posizione simile fosse stata espone vent'anni prima circa da Natalie Zemon Davis, secondo cui è legittimo per i film storici rompere con il realismo convenzionale al fine di trasmettere il dubbio, un'interpretazione non conformista, o altre verità storiche astratte:

¹⁸ Si pensi al celebre finale del sovietico *Padenie Berlina* (*La caduta di Berlino*, Michail Èiaureli, 1949) con il palesemente falso atterraggio in aereo del personaggio di Stalin nella capitale dell'oramai ex Reich nazista per celebrare la vittoria, commemorare i caduti e lanciare un messaggio di pace, più rivolto al pubblico mondiale del 1949 che ai personaggi del film.

¹⁹ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

²⁰ R. Rosenstone, *History on film/Film on history*, Pearson, Edinburgh 2006, in particolare il capitolo introduttivo ("History on film", pp. 1-10). La citazione è di p. 8.

there is no automatic privileging of the 'realistic' or naturalistic film as the mode for representing the past. The symbolic or evidently constructed mode [...] has its role to play, too, and even a few advantages for showing how past societies work²¹.

La stessa studiosa americana ha successivamente chiarito che la mancata ricerca dell'imitazione ossessiva del passato nella messa in scena del film storico non deve tuttavia condurre all'estremo opposto, cioè a «un atteggiamento troppo disinvolto nei confronti della documentazione relativa alle vite e ai modi di pensare del passato»²². È chiara l'indicazione per cui qualsiasi sviluppo dovuto all'inventiva del cineasta debba comunque prender spunto dalle fonti esistenti e non tradirne lo spirito, oltre che i contenuti:

Queste fonti sono tutto quello che abbiamo a disposizione e sono quello da cui dobbiamo partire per drammatizzare una storia. Dobbiamo accettare queste testimonianze del passato, considerarle un dato di fatto e lasciare che l'immaginazione lavori a partire da quelle²³.

Sul versante francese, Ferro, influenzato dalla corrente americana degli anni Novanta sulle forme della scrittura filmica della storia, ha riflettuto sulla «inventivité analytique de la fiction»²⁴, ovvero su come il genio creativo dei cineasti ha saputo restituire un passato autentico in opere cinematografiche che non mirano a una rievocazione storica specifica. Tali modalità sono: la presenza di una «idea motrice» (ad esempio il confronto fra l'ideale patriottico e la realtà dei conflitti di classe nel contesto della Grande guerra, come viene stabilito da Jean Renoir in *La grande illusion* del 1937); un «quadro d'azione» (l'ambito familiare che permette a Luchino Visconti in *La caduta degli Dei* del 1969 o a Nikita Michalkov in *Sole ingannatore* del 1994 di mostrare come il totalitarismo possa incancrenire una società); l'«analisi di un fatto di cronaca» che si fa sintomo dei mali di una società (ad esempio nel caso di *M - Il mostro di Dusseldorf* di Fritz Lang del 1931 in cui si intuiscono le debolezze e la crisi finale della Germania di Weimar); lo svolgimento di un'inchiesta a partire da un enigma sulla vita del protagonista che per essere svelato confronta lo sguardo di più personaggi (come nel caso di *Quarto potere* di Orson Welles del 1940); una «interrogazione di metodo» che indaga le modalità di costruzione ed analisi di un fatto – storico o sociale – a partire dalla scala di osservazione e di analisi (come nel caso di *Blow Up* di Michelangelo Antonioni del 1967)²⁵. In questo modo lo storico francese ha accolto anche l'ipotesi del cinema come finestra sul passato e non solo come sguardo sul presente, da cui era iniziata la sua riflessione negli anni Settanta.

²¹ N. Zemon Devis, "Any Resemblance to Persons Living or Dead": *Film and the Challenge of Authenticity*, «The Yale Review», 86 (1986-87), pp. 457-82, qui p. 463.

²² Ead., *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Viella, Roma 2007, p. 143 (ed. or. *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Vintage Canada, Canada 2000).

²³ *Ibidem*.

²⁴ M. Ferro, *Cinéma. Une vision de l'histoire*, Éditions du Chêne, Paris 2003, p. 10.

²⁵ *Ivi*, pp. 10-11.

D'altro canto Sorlin ha ridimensionato da diverso tempo la capacità del cinema – soprattutto di fiction – di farsi documento eloquente sul presente che lo produce delimitandone sensibilmente gli ambiti di uso²⁶, con un sostanziale disconoscimento della stessa fortunata nozione di 'visibile' dovuta alla constatazione che «ipotizzare un pensiero collettivo, un 'immaginario' che un film svelerebbe è del tutto arbitrario»²⁷.

Va sottolineato, infine, che gli storici italiani sono stati toccati solo parzialmente dal cambio di paradigma proveniente dagli Stati Uniti fra la fine degli anni Ottanta e la metà degli anni Novanta: gli studi in particolare di Cavallo e Iaccio basati sulla fonte cinematografica²⁸ – e più recentemente quelli di una nuova generazione di studiosi con formazione da storici contemporaneisti²⁹ – si rifanno infatti, dal punto di vista metodologico, soprattutto alla visione diventata oramai più tradizionale, ovvero quella dei primi Sorlin e Ferro³⁰.

Stefano Pisu

Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: stefanopisu@yandex.ru

²⁶ Cfr. P. Sorlin, *Ombre passeggero. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia 2013, in particolare le conclusioni, pp. 209-216.

²⁷ P. Sorlin, *Appunti per la storia di un decennio*, in P. Mattera, C. Uva (a cura di), *Anni '80: quando tutto cominciò. Realtà, immagini e immaginario di un decennio da ri-vedere*, «Cinema e storia. Rivista di studi interdisciplinari», 1 (2012), p. 40.

²⁸ Si vedano: P. Cavallo, P. Iaccio, *L'immagine riflessa. Fare storia con i media*, Liguori, Napoli 1998; P. Iaccio, *Cinema e storia. Percorsi immagini testimonianze*, Liguori, Napoli 2000; P. Cavallo, *La storia attraverso i media. Immagini, propaganda e cultura in Italia dal fascismo alla Repubblica*, Liguori, Napoli 2002; P. Cavallo, G. Frezza (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Liguori, Napoli 2005; P. Cavallo, *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Liguori, Napoli 2010; P. Cavallo, P. Iaccio, L. Goglia (a cura di), *Cinema a passo romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori, Napoli 2012; P. Cavallo, P. Iaccio (a cura di), *Penso che un sogno così non ritorni mai più. L'Italia del miracolo tra storia, cinema, musica e televisione*, Liguori, Napoli 2016.

²⁹ Si vedano ad esempio gli studi di M. Zinni, *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Marsilio, Venezia 2010 e *Schermi radioattivi. L'America, Hollywood e l'incubo nucleare da Hiroshima alla crisi di Cuba*, Marsilio, Venezia 2013; e di E. Frescani, *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Liguori, Napoli 2014.

³⁰ Si sono sviluppati altri filoni in cui gli storici italiani si cimentano con la fonte cinema, non intesa però come documento audiovisivo da analizzare nella sua natura di rappresentazione (del presente o del passato), ma come sistema ed istituzione con un ruolo non secondario nella storia delle relazioni internazionali del Novecento. Su questo approccio ci permettiamo di rimandare agli studi di chi scrive: S. Pisu, *Stalin a Venezia. L'Urss alla mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, con prefazione di P. Sorlin, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013 e *Il XX secolo sul redcarpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, con prefazione di M. Del Pero, FrancoAngeli 2016. Si veda anche S. Cambi, *Diplomazia di celluloido? Hollywood dalla Seconda guerra mondiale alla Guerra fredda*, FrancoAngeli, Milano 2014. Sempre in ottica analoga si veda il numero 2017 di «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», curato da S. Pisu e P. Sorlin, dal titolo *La storia internazionale e il cinema. Reti, scambi e transfer nel '900*.

Commercio, finanza e guerra nella Sardegna dei secoli XIV e XV

ANDREA PERGOLA

Il 5 maggio 2016 si è svolta a Cagliari la giornata di studi promossa dal Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell'Università degli Studi di Cagliari in collaborazione con l'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea - CNR, sul tema *Commercio, finanza e guerra nella Sardegna dei secoli XIV e XV*¹. Ha aperto i lavori Sergio Tognetti (Università di Cagliari) che ha puntualizzato come l'accezione storiografica del tema della guerra, connesso con quello dell'economia, sia stata frequentemente dibattuta in studi di ambito europeo e trattata nel tempo da numerosi studiosi che hanno investigato su fonti e aspetti diversi. A tal riguardo Tognetti ha ricordato alcuni studiosi, tra cui Mario del Treppo che ha analizzato il tema durante il regno di Alfonso il Magnanimo e l'espansione catalano-aragonese nel Mezzogiorno italiano, Enrico Basso, che l'ha posto in stretta correlazione con la pirateria del XV secolo e, da ultimo, William Caferro, che ha evidenziato come la guerra, nel suo caso quella perpetrata dalle milizie mercenarie, possa essere utilizzata per comprendere il declino di alcune città italiane.

Durante la giornata, gli interventi dei relatori hanno evidenziato come gli stati di conflitto possano non solo influenzare e divenire causa di numerosi cambiamenti di tipo economico, sociale e istituzionale ma anche essere spunto per numerosi progetti di ricerca realizzati attraverso l'utilizzo di fonti non soltanto documentarie.

Enrico Basso (Università di Torino) ha presentato una relazione dal titolo *Genova e la Sardegna: un tema della storiografia del Novecento*. Lo studioso, attraverso una lucida analisi della situazione storiografica del XX secolo riguardante i rapporti tra Genova e Sardegna, ha rappresentato una realtà ancora ricca di spunti utili alla ricerca. L'inaugurazione di questo filone è avvenuta *de facto* nel 1903 con un saggio su Brancaleone Doria scritto da Arturo Ferretto che, tuttavia, ha trattato della Sardegna da un punto di vista marginale. Solo nella seconda metà del '900, grazie alla collaborazione tra Geo Pistarino e Alberto Boscolo, il tema dei rapporti tra Genova e Sardegna si è sviluppato attraverso lo studio della documentazione notarile conservata in particolare negli archivi di Genova e Savona. Il relatore ha ripercorso dunque l'evoluzione di questa collaborazione, strutturata non soltanto sulla base di una serie di studi a catena riguardanti i rapporti tra Genova e Sardegna, ma come un progetto organico avente per obiettivo l'edizione di fonti differenti, quali le Carte reali diplomatiche (in particolare di competenza di Boscolo) e gli atti notarili, nonché l'indagine sulle espansioni genovesi. Il progetto era partito con l'edizione delle fonti relative al XII secolo, momento chiave dell'organizzazione espansionistica ge-

¹ Progetto di ricerca finanziato dalla Regione Autonoma della Sardegna (Legge 7, 2007).

novese, e aveva toccato l'apice nel 1978, anno in cui era stato organizzato un convegno a Sassari dove, già dal titolo *La Sardegna nel mondo mediterraneo*, era stata riconosciuta la centralità dell'isola nella storia del Mediterraneo. Tuttavia, la morte di Alberto Boscolo, nel 1987, e la nomina di Geo Pistarino nel Comitato Nazionale Colombiano, avevano portato a una battuta d'arresto del progetto, che si è quindi interrotto con l'edizione delle fonti fino al XIII secolo. Il relatore ha concluso evidenziando come, seppure gli apporti delle successive generazioni di studiosi abbiano portato avanti gli studi riguardanti i due secoli successivi, siano ancora tantissimi i contributi che la ricerca può apportare a un tema che necessita ancora di indagini base specialmente per quanto riguarda gli atti notarili prodotti tra XIV e XV secolo conservati presso gli archivi di Genova e Savona.

La mattinata è proseguita con l'intervento di Monica Baldassarri (Museo di Montopoli, Pisa) dal titolo *Monetazione e flussi monetari in Sardegna tra Duecento e primo Trecento: i dati delle ricerche archeologiche e numismatiche*, in cui la moneta diventa protagonista e catalizzatrice della ricerca storica. La studiosa ha riportato in modo molto chiaro lo stato dell'arte relativo agli studi sulla numismatica medievale, ponendo l'accento sullo scarso avanzamento di quelli metodologici riguardanti la monetazione sarda, elemento in controtendenza con gli studi generali sulla numismatica che, negli ultimi tempi, si sono sviluppati enormemente. Attraverso l'analisi di alcuni casi campione come, ad esempio, il ritrovamento di monete nelle stratigrafie dello scavo del villaggio abbandonato di Geridu e il tesoro di monete genovesi di S. Miali di Pardu, la studiosa ha individuato diversi fenomeni utili per un approfondimento del tema. Le fonti non rivelano la presenza di nessuna zecca attiva nota durante il XII-XIII secolo pur essendo l'isola crocevia del Mediterraneo. La peculiarità dell'essere isola ha determinato il fatto che le monete che giungevano in Sardegna solitamente vi rimanevano per lungo tempo. La scarsa monetizzazione dell'economia sarda prima del XIII secolo, indica, infatti, la possibilità che gli scambi fossero regolati con sistemi di credito e che solo successivamente si sia giunti all'accumulazione e al trattenimento in circolazione di vecchi tipi monetari. In seguito, durante il periodo pisano, vi è stata una probabile coniazione di monete piccole in lega d'argento nel sud dell'isola già a partire dalla fine del XIII secolo, diffuse solo in Sardegna, in Corsica e raramente nelle coste liguri, come dimostrato dai ritrovamenti. Con la conquista aragonese, a seguito di provvedimenti che vietavano la circolazione della moneta straniera nei territori della Corona d'Aragona, si è andati incontro a un evidente fenomeno di demonetizzazione dell'economia. La relatrice, attraverso un'attenta analisi dell'aumento di masse monetarie e della loro velocità di circolazione nel territorio, compiuta attraverso lo studio incrociato di fonti numismatiche, archeologiche-stratigrafiche e scritte, ha riportato una chiara visione del tema.

L'ultimo intervento della mattinata, dal titolo *Mercanti e famiglie mercantili catalane in Sardegna all'indomani della conquista del 1324-1326* è stato presentato da Elisa Soldani (Università di Cagliari), che ha posto l'attenzione sulle famiglie mercantili operanti in Sardegna durante il XIV secolo utilizzando fonti pubbliche e private

(come i libri contabili) conservate negli archivi barcellonesi. La Soldani si è soffermata cronologicamente alla prima fase di conquista della Sardegna, operata dall'Infante Alfonso in seguito alla sua infeudazione ai sovrani d'Aragona da parte del pontefice Bonifacio VIII, seguendo soprattutto un approccio di natura prosopografica. In questo modo è stato possibile comprendere le differenti dinamiche della penetrazione di mercanti catalani nella società sarda trecentesca.

La giornata di studi è ripresa nel pomeriggio presieduta da Olivetta Schena (Università di Cagliari) che ha introdotto i lavori. Mario Lafuente Gómez (Università di Saragozza) nella relazione dal titolo *El precio del poder. La financiación de las guerras de Cerdeña por la Corona de Aragón (siglo XIV)*, ha analizzato le soluzioni adottate dalla Corona d'Aragona per finanziare le spedizioni militari inviate in Sardegna tra il 1320 e il 1410. Per la sua ricerca lo studioso si è avvalso di una fonte più volte utilizzata in studi riguardanti l'isola, la documentazione prodotta dai parlamenti della Corona. La ricerca di Lafuente Gomez è partita dall'analisi dell'organizzazione della prima grande armata guidata dall'Infante Alfonso tra il 1323-1324 per concludersi con l'analisi della battaglia di Sanluri del 1409. Il relatore ha rilevato chiaramente come vi sia una correlazione tra l'evoluzione del sistema del finanziamento utilizzato e le trasformazioni politiche e istituzionali avvenute nell'arco di quasi un secolo, e ha riportato nel dettaglio le somme richieste dalla Corona, rintracciabili tramite l'analisi degli atti parlamentari, utilizzate per finanziare le diverse spedizioni di conquista della Sardegna. Le cifre, esposte da Gomez nella sua ricerca, hanno evidenziato due aspetti: anzitutto l'esistenza di un inscindibile rapporto della monarchia aragonese con l'aristocrazia e le élites cittadine, in quanto la politica mediterranea adottata dalla Corona risultava reggersi su una componente più dinastica che territoriale; quindi lo sviluppo e la dinamica dei negoziati tra élites politiche e sovrano, in ordine al finanziamento delle guerre. In particolare, attraverso l'attuazione di una formula giuridica, chiamata da Manuel Sanchez *ficción legal*, che consisteva in un esplicito rifiuto a fornire un servizio a prezzi accessibili, le élites potevano evitare di creare un precedente che potesse collegare le richieste economiche del sovrano al finanziamento diretto o indiretto delle guerre mediterranee o a qualsiasi attività legata al dominio della Sardegna.

È seguito il contributo di Laure-Hélène Gouffran (Università di Marsiglia) dal titolo *Le commerce du corail sarde dans les sources notariales de Marseille (seconde moitié du XIV siècle)* nel quale è stata dettagliatamente analizzata l'evoluzione della raccolta e del commercio del corallo rosso sardo da parte dei mercanti marsigliesi attraverso la documentazione notarile della seconda metà del XIV secolo. La relatrice ha inizialmente affrontato il tema da un punto di vista storiografico, e ne ha esposto l'evoluzione a partire dalla *Historie du commerce de Marseille* di E. Baratier e F. Reynaud, fino agli ulteriori studi sviluppati attraverso l'analisi di atti notarili da parte di G. Lavergne, C. Maurel e J. Sibon. A differenza di coloro che avevano precedentemente affrontato il problema, la relatrice ha voluto comprendere come nasce e si sviluppa il traffico del corallo tra Marsiglia e Alghero nel Basso Medioevo e quali sono state

le relazioni economiche diplomatiche tra la Provenza e la Sardegna tra il XIV e il XV secolo. A tal fine, la Gouffran si è interessata non solo ai traffici del corallo, che rimandano anche ai mercati orientali come quello di Alessandria, ma anche ai protagonisti di questo traffico, come Julien de Casaulx che, tra il 1380 e il 1395, fece la sua fortuna attraverso il traffico del corallo sardo. Fornendo una breve panoramica del periodo legata anche a un esempio di mobilità sociale come quello del Casaulx, la Gouffran ha ravvisato come il rapporto tra Alghero e Marsiglia sia rimasto costante in tutto il periodo storico preso in esame e in condizioni immutate. Nel terminare l'intervento, la relattrice ha evidenziato come l'esportazione di corallo abbia sostenuto il commercio di Marsiglia durante il Medioevo e promosso probabilmente ulteriori scambi.

La giornata di studi si è chiusa con gli interventi di Elena Maccioni e Giuseppe Seche dell'Università di Cagliari. Nella relazione dal titolo *Il ruolo del Consolato del Mare di Barcellona nella guerra catalano-aragonese contro i giudici di Arborea*, la Maccioni ha esposto con grande chiarezza le dinamiche evolutive del Consolato del Mare durante il XV secolo. Grazie ai diversi privilegi ottenuti dalla Corona, questa istituzione, attraverso un'imposta nota come *Pariatge*, si era occupata di finanziare le spedizioni in soccorso alle città assediate. Tra gli altri compiti assunti dal Consolato vi era anche quello di contrastare il fenomeno della pirateria, che interessava tanto le coste catalane quanto quelle sarde. Dunque questa istituzione si prese carico sia di almeno otto missioni di rifornimento ai luoghi interessati agli assedi in Sardegna (Cagliari, Alghero e Longosardo), fondamentali per ottenere il controllo dell'isola, sia dei pagamenti delle flotte di soccorso e pattugliamento delle coste. La guerra, ha concluso la relattrice, non fece solo la fortuna del Consolato, che ottenne una serie di privilegi di tipo giurisdizionale e la possibilità di gestire un sistema di prelievo fiscale, ma anche delle corporazioni mercantili che ebbero nei processi evolutivi dello stato tardomedievale e della conquista della Sardegna un ruolo preponderante.

Nell'intervento finale dal titolo *Il carteggio mercantile della famiglia Dessì nella seconda metà del Quattrocento*, Giuseppe Seche ha descritto un carteggio inconsueto per quanto riguarda il patrimonio documentario conservato negli archivi della Sardegna. Si tratta, infatti, di documentazione fiscale rinvenuta all'interno di un archivio familiare nel corso delle ricerche presso l'Archivio Arcivescovile di Cagliari. La fonte si compone di circa 150 lettere che testimoniano l'attività commerciale svolta tra il 1478 e il 1498 dalla famiglia Dessì. Tra queste ben 51 riguardano i rapporti commerciali che la famiglia intratteneva con i Navarro, famiglia di origine valenciana. Attraverso l'analisi del carteggio, il relatore è riuscito a ricostruire la fitta rete di rapporti commerciali intercorrenti tra le due famiglie. La fonte ha permesso di avere non soltanto una visione dall'interno dei singoli affari, consentendo di analizzarli in tutte le fasi, ma anche una testimonianza scritta del contesto familiare e umano delle due famiglie in cui è presente anche l'elemento femminile: tra gli attori protagonisti della documentazione vi è, infatti, anche la madre di uno dei Navarro che, vivendo a Cagliari, fornisce aiuto logistico ai Dessì nei loro affari gravitando così

anch'essa nel mondo del commercio. Si tratta dunque di una fonte molto interessante che rappresenta l'unica corrispondenza mercantile ad oggi conosciuta in Sardegna.

Terminata l'esposizione dei singoli contributi si è aperto un dibattito fortemente voluto dal folto pubblico di docenti e studenti che, attraverso domande e osservazioni, ha dato luogo a una discussione partecipata. In particolare, Cecilia Tasca (Università di Cagliari) ha osservato, in riferimento all'intervento di Giuseppe Seche, come i Navarro potrebbero essere considerati tra quelle poche famiglie di origine ebraica ancora influenti nella società di fine Quattrocento, nonostante i primi echi delle restrizioni che interessarono sul finire del secolo le comunità ebraiche dei territori facenti parte della Corona.

Sergio Tognetti, in relazione al contributo di Mario Lafuente Gomez, si è interrogato sulle motivazioni riguardanti un'oscillazione molto forte delle percentuali con cui i vari regni contribuivano al finanziamento delle campagne di conquista, costante di una certa preminenza della Catalogna rispetto a Valencia e Maiorca. Il relatore ha identificato le cause di queste oscillazioni nelle modifiche geopolitiche avvenute all'interno del regno durante le diverse fasi delle campagne militari in terra sarda.

Lorenzo Tanzini (Università di Cagliari), analizzando l'intervento di Laure-Hele- ne Gouffran ha messo in luce un possibile filone di ricerca riguardante la connessione tra il commercio del corallo e il commercio di schiavi in riferimento al fatto che entrambi passavano per Alessandria.

In conclusione, la giornata di studio e le relazioni che si sono susseguite hanno costituito un importante contributo per la ricerca anche in vista di successivi approfondimenti legati alla Sardegna tardomedievale.

Andrea Pergola

Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: andreapergola6@gmail.com

Libri, lettori e biblioteche nella Sardegna medievale e della prima età moderna*

ALESSANDRA MOI

Il libro, prodotto della tecnica umana sia manuale che meccanica e al tempo stesso elaborazione intellettuale portatrice di un messaggio codificato, risulta al centro di un fecondo filone di indagine storiografica che ha portato al recupero di una sua visione 'a tutt'oggi', mirante a definirne il ruolo come potente mezzo comunicativo e come espressione della società da cui è scaturito. Ricerche storiche di siffatta portata sono risultate ulteriormente più complesse in relazione ai lunghi secoli del Medioevo, tradizionalmente avaro di manufatti librari e durante il quale il libro venne prodotto, usato e pensato in maniera radicalmente differente rispetto all'epoca Antica. D'altra parte, la comprensione di quei profondi mutamenti che interessarono la società medievale a partire dal XIII secolo e che investirono altresì il rapporto con il testo scritto e le modalità di produzione e commercializzazione del libro, costituisce una premessa indispensabile per una corretta contestualizzazione dei processi che porteranno alla metà del Quattrocento all'invenzione della stampa a caratteri mobili. Tuttavia, se lo studio del manoscritto e del libro antico è passato sostanzialmente attraverso l'esame degli esemplari superstiti, la ricostruzione del contesto storico-sociale di riferimento non può prescindere dall'individuazione e dall'analisi di tutte quelle fonti storiche che offrono una testimonianza della presenza, del possesso, dello scambio e della diffusione del libro stesso.

È all'interno di quest'ultimo ambito di ricerca che va a collocarsi il Progetto R.I.Ca.Bi.M., avviato a partire dal 1996¹ con l'ambizioso obiettivo di realizzare un *corpus* unitario su fonti edite di varia natura attestanti l'esistenza e la circolazione di manoscritti e libri antichi in relazione al *milieu* culturale dell'Occidente latino. Un progetto di ampio respiro dunque, il quale, attraverso un approccio globale alle fonti, attentamente vagliate nelle loro differenze tipologiche e nelle loro peculiarità storiche, mira a fornire una visione complessiva delle tendenze e degli influssi culturali, dei cambiamenti e delle nuove e differenti istanze che interessarono l'area territoriale europea durante i secoli del Medioevo e fino al 1520, limite cronologico stabilito, o meglio consigliato, nelle linee guida del Progetto.

I primi lavori di ricerca legati al R.I.Ca.Bi.M. hanno portato alla pubblicazione, per quanto concerne l'ambito italiano, di quattro Repertori: il primo dedicato

* Recensione al volume *Libri, lettori e biblioteche nella Sardegna medievale e della prima metà moderna (secoli VI-XVI)*, a cura di G. Fiesoli, A. Lai, G. Seche, SISMEL, Firenze 2016.

¹ Per maggiori informazioni si rimanda al sito della Società Internazionale per lo studio del Medioevo Latino (SISMEL): <http://www.sismelfirenze.it/index.php/banche-dati/biblioteche-medievali-ricabim>.

all'area toscana², il secondo e terzo inerenti, rispettivamente, le fonti della Lombardia³ e del Piemonte, Valle d'Aosta e Liguria⁴ e, infine, il quarto volume incentrato sul contesto territoriale di Umbria, Marche, Abruzzo, Molise⁵.

Va sottolineato come tali lavori di ricerca, che hanno ovviamente portato a risultati differenti alla luce della documentazione esaminata e delle peculiarità storico-culturali di riferimento, abbiano tuttavia affrontato delle problematiche comuni: la difficoltà di una corretta corrispondenza tra notizia bibliografica e identificazione di manoscritti e/o libri antichi superstiti, la consapevolezza che tale corretta identificazione risulti indispensabile per una più ampia ricostruzione del panorama culturale locale e nazionale e infine la necessità di rimarcare come il variegato contesto storico italiano, sviluppatosi in maniera differente a livello di singole realtà istituzionali – oggi identificabili, in maniera più o meno convenzionale, con le entità territoriali regionali – possa essere indagato solamente a partire dalle sue molteplici ed eterogenee sfaccettature. Si parla non a caso di *itinerari*, di percorsi e viaggi compiuti dal libro nella sua fisicità e, di conseguenza, del recepimento e della diffusione delle informazioni in esso contenute. Ma si parla altresì di mosaico territoriale, ricomponibile solamente a partire dall'indagine sinergica dei singoli tasselli.

Un nuovo e fondamentale apporto a tale complesso 'mosaico' è dato dalla più recente pubblicazione legata alla serie monografica Texts and Studies del R.I.Ca.Bi.M., ovvero il Repertorio *Libri, lettori e biblioteche nella Sardegna medievale e della prima metà moderna (secoli VI-XVI)*, curato da Giovanni Fiesoli, Andrea Lai e Giuseppe Seche.

Per consentire un migliore approccio e utilizzo del Repertorio, gli autori introducono il loro lavoro con tre brevi saggi (G. Fiesoli, *La parte ed il tutto: per un atlante della cultura libraria dall'Alto Medioevo all'età della stampa*; A. Lai, *Alcune considerazioni sulla circolazione del libro in Sardegna tra Medioevo e prima Età moderna. Per la costituzione di un Repertorio*; G. Seche, *Le fonti inventariali e gli studi sulla circolazione del libro. Problemi e risultati*), finalizzati a chiarire le motivazioni profonde che hanno portato a intraprendere questa lunga attività di ricerca e il contesto nella quale va a collocarsi, le finalità ad essa sottese e gli obiettivi che si propone di perseguire, le modalità adottate per la conduzione della ricerca, l'ambito cronologico di riferimento e la tipologia di fonti esaminate, la metodologia di analisi delle fonti e l'acquisizione dei dati, la strutturazione della scheda repertoriale tramite l'utilizzo di standard riconosciuti.

² Toscana, a cura di G. Fiesoli e E. Somigli, vol. 1: RICABIM: *Repertorio di inventari e cataloghi di biblioteche medievali dal secolo VI al 1520*, SISMEL, Firenze 2009.

³ Lombardia, a cura di G. Fiesoli, vol. 2.1: RICABIM: *Repertorio di inventari e cataloghi di biblioteche medievali dal secolo VI al 1520*, SISMEL, Firenze 2011.

⁴ Piemonte, Valle d'Aosta, Liguria, con gli antichi documenti della Contea e del Ducato di Savoia, a cura di G. Fiesoli, vol. 2.2: RICABIM: *Repertorio di inventari e cataloghi di biblioteche medievali dal secolo VI al 1520*, SISMEL, Firenze 2011.

⁵ Umbria, Marche, Abruzzo, Molise, a cura di E. Somigli, vol. 3: RICABIM: *Repertorio di inventari e cataloghi di biblioteche medievali dal secolo VI al 1520*, SISMEL, Firenze 2013.

Rispetto ai precedenti Repertori del R.I.Ca.Bi.M., vanno evidenziate alcune significative differenze nei criteri di inclusione delle fonti: in primo luogo la scelta di comprendere, oltre alle fonti edite, anche quelle inedite, con un conseguente arricchimento delle risorse informative del Repertorio. In secondo luogo la decisione di ampliare il limite cronologico fino al 1600, in modo da comprendere la parte maggiormente rilevante da un punto di vista quantitativo della documentazione sarda, ovvero quella relativa al 1500, e allo stesso tempo poter documentare in maniera appropriata alcuni fenomeni culturali di tarda diffusione nel contesto isolano: un esempio emblematico è costituito dall'introduzione dell'arte della stampa, tradizionalmente ricondotta alla realizzazione della tipografia cagliaritano da parte di Nicolò Cannelles nel 1566⁶. A ciò va aggiunto l'inserimento di fonti di natura privata, quali le epistole, di norma escluse dai Repertori del R.I.Ca.Bi.M., nei quali sono comprese esclusivamente fonti archivistiche e determinate tipologie di registri, come note di prestito e di spesa, note da obituari. Sono state, invece, tralasciate tutte le testimonianze scritte presenti all'interno di libri e relative al possesso dei medesimi (note di possesso e d'acquisto, ex libris, sottoscrizioni). Ne consegue che il nostro Repertorio, sulla base dei criteri qui presentati, sia composto da una grande varietà di fonti, per ciascuna delle quali è stato condotto uno studio adeguato alle sue peculiarità, con una particolare attenzione alle motivazioni storiche, giuridiche e culturali sottese alla loro stesura.

Già da tempo, autorevoli studi⁷ hanno evidenziato come la ricostruzione della storia del manufatto librario passi attraverso ben precise tipologie di fonti, solitamente distinte tra fonti archivistiche e fonti di carattere letterario. Tuttavia, in considerazione della duplice natura del libro, quale entità materiale spesso sottoposta anche a stime monetarie, e quale veicolo di un messaggio legato a una fruizione, reale o potenziale, del suo contenuto, si può attuare una più precisa distinzione tra fonti dirette a identificare e valutare il libro, inteso *stricto sensu* come oggetto, e fonti che, invece, sono finalizzate ad agevolare l'utilizzo. In che modo ciò influisce sulle caratteristiche della descrizione del libro e sui dati da essa ricavabili?

In caso di fonti destinate a valorizzare l'uso del testo scritto, come cataloghi di biblioteche, si farà più propriamente riferimento all'opera contenuta o al genere di

⁶ A questo proposito è necessario, tuttavia, ricordare l'esistenza di un incunabolo, il cui unico esemplare è conservato a Palma di Maiorca e contenente l'*Expositio missae, seu Speculum ecclesiae* di Hugo di Sancto Caro, nel cui *colophon* è chiaramente indicato come luogo di stampa la città di Cagliari e datato 1 ottobre 1493; il tipografo, di cui non si conoscono altre edizioni, è Salvatore di Bologna. Luigi Balsamo ha ipotizzato che questo personaggio possa essere identificato come un tipografo ambulante giunto autonomamente nell'isola e che, molto probabilmente, non ebbe fortuna nel suo mestiere di stampatore, come dimostra la totale mancanza di ulteriori notizie sulla sua attività dentro e fuori la Sardegna: L. Balsamo, *La stampa in Sardegna nei secoli XV e XVI: con appendice di documenti e annali*, Leo Olschki, Firenze 1968.

⁷ D. Nebbiai Dalla Guarda, *I documenti per la storia delle biblioteche medievali (secoli IX-XV)*, Jouvence, 1 Roma 1992; *Libri, lettori e biblioteche dell'Italia medievale (secoli IV-XV): fonti, testi, utilizzazione del libro*, Atti della Tavola rotonda italo-francese, Roma, 7-8 marzo 1997, a cura di G. Lombardi e D. Nebbiai Dalla Guarda, ICCU-CNRS, Roma-Paris 2000.

appartenenza, con indicazioni più o meno dettagliate sul luogo di conservazione o su una eventuale organizzazione della raccolta libraria tale da agevolare il reperimento dei libri. Molto più variabili sono gli elementi riscontrabili nelle descrizioni di libri incentrate sull'aspetto della sola identificazione e della valutazione economica: esempio emblematico è rappresentato dalla quanto mai variegata categoria degli inventari.

L'inventario, fonte per eccellenza della notizia libraria e di recente oggetto di approfonditi studi – che si sono interrogati sulle problematiche connesse a questa particolare tipologia di fonte e a un suo corretto approccio metodologico –, può rispondere a esigenze e finalità alquanto differenti. Nel caso di biblioteche private, l'inventario poteva essere redatto per svariati motivi dallo stesso possessore o, più frequentemente, da un'autorità pubblica appositamente preposta alla sua stesura in seguito a determinati atti giuridici. È tra essi che vanno annoverati gli inventari redatti da pubblici notai: fattore centrale e condizionante era la rilevazione del patrimonio oggetto di indagine e la sua inventariazione, di cui i libri rientravano a pieno titolo. Varie potevano essere le cause o le situazioni contingenti che portavano il notaio a indicare o a omettere determinate informazioni nella descrizione del libro, a soffermarsi solo su un gruppo di volumi e a escluderne altri, forse perché non importanti ai fini della sua rilevazione. A descrizioni più dettagliate, con indicazione dell'opera (titolo, autore, incipit e in alcuni casi lingua e scrittura) e delle sue caratteristiche materiali (legatura, formato, particolari elementi che ne evidenziano la preziosità e l'alto valore economico), si alternano inventari con riferimenti alquanto sommari sulla consistenza numerica della collezione, sullo stato di conservazione o sul contenuto dei testi. Altrettanto significative sono le indicazioni relative agli ambienti, e alle eventuali teche o casse, nei quali i libri venivano conservati.

Tra le fonti inventariali vanno altresì compresi gli inventari concernenti il patrimonio librario di Enti o Istituzioni ecclesiastiche. Durante il Medioevo, l'inventariazione del patrimonio ecclesiastico era legato solitamente a particolari circostanze, come la morte o la sostituzione del responsabile dell'Istituzione religiosa: l'inventario rappresentava lo strumento attraverso cui il nuovo incaricato veniva a conoscenza del patrimonio posseduto e di eventuali incrementi, ma anche perdite, che potevano essere avvenuti. Per le chiese parrocchiali la pratica di inventariazione del patrimonio diverrà più frequente, e sottoposta a una apposita regolamentazione, a partire dal 1500. Ben diversi sono gli inventari cinquecenteschi, realizzati su disposizione della Congregazione dell'Indice, che si limitano, per loro stessa natura, esclusivamente alla segnalazione di libri proibiti o presunti tali.

Per permettere un utilizzo agevole della considerevole mole e varietà di fonti esaminate, i curatori del volume hanno optato per una ripartizione del Repertorio in tre macroscansioni. La prima, denominata *Sardegna*, contiene tutte le attestazioni che riguardano la presenza e il possesso di libri o di parti di libri all'interno del territorio sardo da parte di singoli individui o enti, pubblici e privati, che al momento della redazione del documento si trovavano (anche in maniera temporanea)

nell'isola. Seguono le due Appendici *Libri di sardi fuori dall'isola* (Appendice I) e *Libri diretti in Sardegna* (Appendice II).

Le tre macroscansioni sono strutturate in ordine alfabetico per località, ciascuna indicata con il nome attuale; a esse si aggiungono le Sedi incerte (*Sardegna*, Appendice I), per le quali si è preferito mantenere l'antica denominazione, accostata a eventuali indicazioni su una loro possibile identificazione. La lunga attività di spoglio, sottesa alla pubblicazione del Repertorio e condotta nell'arco di un triennio, si è dunque concretizzata in uno straordinario strumento di indagine storica, tramite il quale è possibile compiere una rapida valutazione delle fonti e delle informazioni in esse contenute. La stessa articolazione del Repertorio consente di attuare una ricostruzione diacronica e sincronica sullo sviluppo culturale dell'intera isola a partire da specifiche e limitate aree territoriali e di poterne valutare i fenomeni di lunga durata. Alla luce di una prospettiva globale, altrettanto importante risulta la possibilità di definire i profili culturali e sociali di coloro che, in varia misura e per varie finalità, utilizzavano il testo scritto: poter pertanto tracciare un profilo del lettore, o meglio dei lettori, all'interno del contesto sardo tramite i riferimenti alle raccolte librerie appartenenti a singole personalità e a Istituzioni religiose. La presenza di possessori di biblioteche di origine non autoctona permette di ampliare ulteriormente il discorso a quella rete di rapporti, culturali e non, e ai reciproci influssi che unirono la Sardegna ad altre zone dell'Europa Occidentale, nonché di attuare un confronto tra i differenti livelli di alfabetizzazione.

Ben lontano da quella 'oscura' visione di ignoranza e di marginalità culturale, il contesto isolano emerge in tutte le sue contraddizioni e, al tempo stesso, in tutta la sua peculiare ricchezza, capace, dunque, di fornire nuovi apporti alla storia italiana ed europea del manoscritto e del libro a stampa.

Alessandra Moi

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: alessandramoi1990@gmail.com

La legislazione mineraria dell'Europa preindustriale*

MARIANGELA RAPETTI

Tra il 4 e l'8 dicembre 2008 si tenevano, a Iglesias e Massa Marittima, le giornate internazionali di studio intitolate 'I codici minerari: statuti europei a confronto. Dalle tavole di Aljustrel agli ordinamenti medievali'. Contemporaneamente, nelle due città si inauguravano le mostre didattiche dedicate all'argomento. Finalmente, per le Edizioni della Biblioteca del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti – sezione Archeologia – dell'Università degli Studi di Siena, importante collana fondata da Riccardo Francovich, sono stati pubblicati gli atti, curati da Roberto Farinelli e Giovanna Santinucci (*I codici minerari nell'Europa preindustriale: archeologia e storia*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2014, 125 p., ill.).

In tutto dieci interessanti interventi, preceduti dalle presentazioni di Lidia Bai (sindaco di Massa Marittima), Luca Agresti e Gian Luigi Pillola (rispettivamente presidente del Parco Nazionale delle Colline Metallifere e commissario straordinario del Parco Geominerario storico e ambientale della Sardegna), e di Marco Valenti dell'Università degli Studi di Siena. Quest'ultimo sottolinea la caratteristica principale del volume, ovvero l'aver affrontato il tema attraverso un arco cronologico 'dilatato', che va, cioè, al di là della canonica suddivisione delle età classica, medievale e moderna, per consentire un'indagine completa sulla legislazione mineraria in età preindustriale.

Nell'introduzione agli interventi i due curatori del volume spiegano l'idea che è stata all'origine del progetto: un confronto fra gli *Ordinamenta facta per comune Masse super arte rameriae et argenteriae* e il *Breve di Villa di Chiesa*. La necessità di proporre un'adeguata contestualizzazione ha ampliato il discorso a tutta l'Europa Occidentale e ai suoi sei più importanti statuti minerari, per la prima volta trattati in un'unica raccolta di saggi.

Il ritardo nella pubblicazione degli atti è compensato dalla presenza di contributi più recenti – non discussi, cioè, durante le giornate di studio, ma che ne arricchiscono e aggiornano i contenuti. Tuttavia, il volume risente dell'assenza di due interventi presentati nel corso delle giornate di studio ma non pubblicati (*Villa di Chiesa: una città pisana in terra sarda* di Barbara Fois dell'Università degli Studi di Cagliari e *L'imprenditoria mineraria di Vipasca: un affascinante microcosmo* di Sergio Lazzarini dell'Università degli Studi dell'Insubria).

Il primo saggio, *The scavrarii of Vipasca*, curato da Juan Aurélio Pérez Macias, Artur Martins e Joao Xavier de Matos, è dedicato all'esame dei residui della lavorazione mineraria nei giacimenti di Aljustrel, in Portogallo, noti fin dall'età romana e regolati dalla *lex metalli Vipascensis*, conosciuta grazie a due epigrafi su tavole metalli-

* Recensione al volume R. Farinelli e G. Santinucci (a cura di), *I codici minerari nell'Europa preindustriale: archeologia e storia*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2014.

che di epoca adrianea (117-138 d.C.) rinvenute proprio ad Aljustrel. La prima tavola, denominata VIP I e oggi custodita presso il museo dell'*Instituto Geológico e Mineiro* di Lisbona, fu rinvenuta nel 1876 durante i lavori di risistemazione di una discarica di inerti, mentre la seconda, denominata VIP II, fu scoperta dalla *Société Anonyme Belge des mines d'Aljustrel* nella primavera del 1906, ed è conservata anch'essa a Lisbona, nel *Museu Nacional de Arqueologia Santa Maria de Belém*¹.

Il secondo saggio sposta l'attenzione sulla Francia. Intitolato *Au carrefour des sources et de la pratique. Le district minier médiéval d'Hierle, Saint-Laurent-le-Minier (Gard-France)*, è presentato da Marie-Christine Bailly-Maître e Bruno Ancel, i quali si soffermano sulle attività argentifere tardomedievali del Midi, in particolare su quelle legate all'importante famiglia degli Anduze e al distretto minerario di Hierle, a nord di Montpellier. Su richiesta degli argentieri, nel febbraio del 1227 Pierre-Bermond, signore di Sauve e Anduze, emanava uno statuto (costituito da un preambolo e sei articoli in latino, più undici articoli in occitano) che, a oggi, risulta ancora un *unicum* sul territorio francese. Gli studiosi, riprendendo la teoria di Philippe Braunstein sull'origine degli ordinamenti minerari nelle alpi orientali², si interrogano anche sulla terminologia tecnica riscontrata, cercando di confrontare – a posteriori – regole e pratiche minerarie attraverso l'esame di alcune gallerie.

A Nicola Battelli e Emanuele Curzel il compito di contestualizzare e illustrare *I codici minerari trentini*, editi nel 2007 dallo stesso Curzel insieme a Gian Maria Varanini³. L'importanza di questo statuto risiede nel fatto di essere stato il primo, tra XII e XIII secolo, a dettare norme generali per l'attività estrattiva, beneficio del sovrano e ragione di prestigio, ricchezza e potere per chi la praticava. Interessante la breve illustrazione del dibattito storiografico sul codice minerario trentino: 'riscoverto' nel 1765 da Joseph Von Sperges, lo statuto ha interessato importanti giuristi tra Otto e Novecento, e per Heinrich Hammerle ha rappresentato, grazie alla congiuntura favorevole fra società, politica e configurazione geofisica del territorio, l'origine del diritto minerario⁴. Nicola Battelli fornisce anche un importante confronto fra i diversi statuti minerari, proponendo quello che lui definisce 'albero genealogico' della statutaria europea in materia di miniere. Al principio di tutto, gli ordinamenti demaniali romani e la loro eredità nelle Alpi orientali. Da questi ordinamen-

¹ Sulle tavole di Vipasca si vedano A. Mateo Sanz, *Observaciones sobre el régimen jurídico de la minería en tierras públicas en época romana*, Universidad de Santiago de Compostela 2001; S. Lazzarini, *Lex metallis dicta. Studi sulla seconda tavola di Vipasca*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000; J-B. Mispoulet, *Le régime des mines à l'époque romaine et au moyen âge d'après les tables d'Aljustrel*, L. Larose et L. Tenin, Paris 1908, p. X, pp. 70-93.

² P. Braunstein, *Gli statuti minerari nel Medioevo europeo*, in *Archeologia delle attività estrattive e metallurgiche*, a cura di R. Francovich, All'insegna del Giglio, Firenze 1993, pp. 277-301.

³ *Codex Wangianus. I cartulari della Chiesa trentina, secoli XIII-XIV*, a cura di E. Curzel, G.M. Varanini, D. Frioli, I-II, Il Mulino, Bologna 2007. Sul *Codex Wangianus* si rinvia anche a P. Zammatteo, *Codex wangianus. La produzione dell'argento in Trentino. Le miniere medievali, Trento e l'industria metallifera del Tirolo nel XIII secolo*, Cromopress, Trento 2008; Id., *Dal Codex wangianus all'essenza sulfurea. Arte mineraria e metallurgica nel Principato di Trento*, Centro Studi Vox Populi, Pergine Valsugana 2011.

⁴ H. Hammerle, *Cartae de posta et juremontis. Bilderaus der trientinischen Bergrechtschichte*, in *Tiroler Wirtschaft in Vergangenheit und Gegenwart*, I, Schlern-Schriften, 77, Innsbruck 1951, pp. 11-31.

ti si sviluppa il diritto minerario presente nel codice trentino del vescovo Federico Wanga, principe di Trento, che avrebbe a sua volta influenzato la normativa medievale nei territori delle Alpi orientali, fino alla legge mineraria di Massimiliano I (1527). Direttamente dagli ordinamenti minerari romani discenderebbero, invece, il IV libro del *Breve di Villa di Chiesa* (compilato quando la città era governata da Pisa e mantenuto dal sovrano aragonese dopo la conquista della città, avvenuta nel 1324) e, ancor prima, gli statuti minerari di Massa Marittima (composti prima del 1294 e inseriti nello Statuto del Comune di Massa tra 1311 e 1325).

Al *Breve* sono dedicati gli interventi di Celestina Sanna (*Le miniere nel Breve di Villa di Chiesa*) e Daniela Aretino (*La città medievale rivive: una lettura dei capitoli del Breve di Villa di Chiesa*), entrambi corredati da interessanti immagini del codice⁵. La Sanna esordisce con il sottolineare l'importanza del IV libro anche per la produttività argentera catalano-aragonese. Un manoscritto conservato a Medinaceli attesta che, nel 1343, Don Pedro conte de Prades finanziava il trasferimento di «sardi maestri di miniera» presso le miniere di Falset (Catalogna), trasferimento cui seguirono, di lì a poco, altri viaggi dei sudditi iglesienti che volevano lavorare a Falset. Tuttavia, spiega Celestina Sanna, non sono state reperite le ordinanze di Falset e non si può, dunque, verificare se queste contenessero o meno dei capitoli mutuati dal IV libro del *Breve*. La documentazione è il filo conduttore della Sanna, che illustra in maniera impeccabile le norme alla base dell'attività estrattiva e le altre attività ad essa collegate, come ad esempio l'archiviazione dei documenti relativi all'attività mineraria in un armadio a scomparti, sito presso la corte a Villa di Chiesa, nel quale l'archivista si preoccupava di riporre i registri annuali, compilati da scrivani e notai, in ordine cronologico.

La vita quotidiana degli abitanti di Villa di Chiesa, così com'era regolata nel *Breve*, è l'oggetto del saggio di Daniela Aretino, che si sofferma in particolare su alcune norme igieniche e di sicurezza volte a salvaguardare l'incolumità della popolazione e che prevedevano, ad esempio, l'allontanamento dei lebbrosi e lo smaltimento degli scarti della macellazione delle carni in aree apposite (com'era comune nelle città medievali), ma anche l'espulsione di ladri e truffatori, il divieto di giocare a dadi e la sorveglianza delle colture da parte di 'barracelli' armati.

I cinque interventi successivi sono dedicati a Massa Marittima, alle sue fonti statutarie⁶ e archeologiche, e alle Colline Metallifere, oggi valorizzate come geopar-

⁵ *Codice Diplomatico di Villa di Chiesa in Sardigna*, raccolto, pubblicato ed annotato da C. Baudi di Vesme, Stamperia Reale di G.B. Paravia e comp., Torino 1877, ristampa anastatica di Carlo Delfino ed., Sassari 2006, 2 voll.; una nuova edizione, improntata su criteri filologici moderni, in *Il Breve di Villa di Chiesa*, a cura di S. Ravani, Cucc, Cagliari 2011.

⁶ *Ordinamenta super arte fossarum rameriae et argenteriae* in *Codice Diplomatico di Villa di Chiesa in Sardigna* cit., *Appendice al libro IV, VI*; *Ordinamenta super arte fossarum rameriae et argenteriae civitatis Massae* a cura di N. Rodolico, Deputazione di storia patria per la Toscana, Le Monnier, Firenze 1938; N. Cuomo Di Caprio, A. Storti, *Ordinamenta super artem fossarum rameriae et argenteriae civitatis Massae. The mining statute of Massa Marittima*, in B.G. Scott, H. Cleere, *The Crafts of Blacksmiths*, Belfast 1984, pp. 149-152; A. Lisini, *Notizie delle miniere della Maremma toscana e le leggi per l'estrazione dei metalli nel medioevo*, «Buletino Senese di Storia Patria», n. s., VI/III (1935), pp. 185-256.

co. L'interessante saggio che apre questa 'sessione massetana', presentato da Giovanna Santinucci, offre uno spaccato di ampio respiro sull'evoluzione dell'attività metallifera a partire dall'età del rame, ma con un vuoto di testimonianze per il periodo Tardo Antico - Altomedievale. È durante il Medioevo centrale che si registrano nuove fonti sull'attività estrattiva massetana, fonti che lasciano intuire la volontà dei vescovi all'origine della ripresa dello sfruttamento dei giacimenti. Nella stessa epoca si assiste al fenomeno dell'incastellamento, in gran parte fondato proprio sull'attività mineraria, cui seguirà il periodo di maggiore sviluppo di *Massa Metallorum*, al quale si deve l'origine degli *Ordinamenta*. L'ingerenza senese e la peste del 1348, spiega la Santinucci, hanno comportato la decadenza delle attività che, tuttavia, non cessarono fino alla crisi del comparto produttivo degli anni '80-'90 del Novecento (la stessa che colpì, tra le altre località, l'Iglesiente).

Il saggio di Maura Mordini (*Brevi note sulla tradizione documentaria di alcune carte massetane in tema di miniere*) illustra la tradizione documentaria di alcune carte massetane relative alle miniere, ovvero i *consilia* dei giuristi che lavorarono per conto del comune di Massa e che si trovano raccolti in due filze conservate presso l'Archivio di Stato di Siena, insieme ad altri importanti documenti, come quelli editi da Carlo Baudi di Vesme in appendice al Breve di Villa di Chiesa. Le due filze contengono copie di *instrumenta* notarili, verbali di udienza del consiglio massetano, *consilia* di giuristi e altra documentazione riconducibile all'antico archivio del comune di Massa Marittima, poi confluita nella cancelleria comunitativa massetana e infine trasferita a Siena per intervento dell'archivista abate Pietro Paolo Pizzetti, durante il Granducato di Pietro Leopoldo.

L'attività mineraria al tempo della stesura del codice massetano è al centro dell'intervento dell'archeologa Luisa Dallai, intitolato *Massa Marittima nell'età del codice: una rilettura dei dati archeologici e minerari*, incentrato sulla multidisciplinarietà delle ricerche volte ad analizzare le dinamiche insediative e produttive del territorio delle Colline Metallifere e Massa Marittima. Verso l'VIII-IX secolo si assiste a una fase di riorganizzazione territoriale ed economica che include l'attività mineraria. Per quanto riguarda le risorse cupro-argentifere, le fonti archeologiche dimostrano una battuta d'arresto in età tardo-antica e una ripresa durante l'Alto Medioevo, dato interessante in ragione dell'assenza di fonti scritte e della scarsa circolazione monetale dell'epoca. Dalla seconda metà del X secolo, illustra la Dallai, l'incastellamento comporta la riorganizzazione e il controllo dell'attività produttiva.

Le fonti – tanto archeologiche quanto documentarie – si fanno più numerose nel Medioevo Centrale. Esclusi i documenti di concessione di diritti sul sottosuolo, i primi riferimenti espliciti all'attività mineraria in queste aree si riscontrano nei documenti del secondo decennio del XIII secolo. Lo studio sul territorio massetano è facilitato dall'incontro delle fonti archeologiche con quelle statutarie e con la documentazione privata.

Gli *Ordinamenta* regolavano l'intero ciclo produttivo, e la loro originalità (seguita poi dal *Breve di Villa di Chiesa*) era data dal fatto di essere espressione di un'autorità comunale. La versione volgare degli *Ordinamenta*, giustificabile dalla necessità di arrivare a un pubblico il più ampio possibile, non ci è pervenuta, mentre la versione

latina consente di cogliere l'eredità della terminologia tecnica germanica (come è stato per il *Codex Wangianus* e sarà per il *Breve*). L'articolo prosegue con un dettagliato confronto tra le fonti documentarie e archeologiche, partendo dall'analisi topografica per poi mettere a fuoco le diverse fasi (lo scavo in sotterraneo, il lavoro a bocca di miniera e la lavorazione del minerale), nonché per fare chiarezza sugli strumenti adoperati e sulle figure professionali impiegate.

Con il saggio di Roberto Farinelli (*Dall'Erzgebirge alla Toscana di Cosimo I Medici: il lavoro minerario e metallurgico secondo «Le ordine et statuti [...] sopra le cave et meneri» del 1548*) si fa un salto avanti nel tempo. I primi Granduchi medicei hanno rivestito un ruolo centrale nello sviluppo delle attività minerarie e metallurgiche della Toscana, interessate dalla presenza di diverse maestranze specializzate originarie dell'Erzgebirge, regione montuosa tra Germania, Polonia e Repubblica Ceca. Le norme volute da Cosimo I, basate su statuti applicati in Oltralpe, non entrarono mai in vigore, ma essendo conservate nella *Miscellanea Medicea* dell'Archivio di Stato di Firenze, sono state analizzate dal Farinelli che ha cercato, in questa sede, di ricostruire l'organizzazione dell'attività estrattiva e metallurgica dell'epoca. Oltre a illustrare una per una le figure coinvolte nelle attività che il testo statutario mirava a regolare, le loro attrezzature e i loro compiti, il Farinelli fa un costante confronto con il *De re metallica* dell'Agricola (1556) e il coevo *De la Pirotechnia* di Vannoccio Biringuccio, corredando l'articolo di immagini rappresentative dei ruoli, delle attività e delle attrezzature, estratte dallo *Swarzer Bergbuch*, un testo tirolese relativo all'organizzazione dell'attività mineraria scritto nella metà del XVI secolo.

Al presente delle Colline Metallifere grossetane è dedicato l'articolo di Alessandra Casini. Il Parco Nazionale è stato istituito nel 2002 nelle aree minerarie già dismesse dai primi anni Novanta. Tra gli obiettivi quello di tutelare, recuperare e conservare i beni connessi all'attività mineraria, compreso il patrimonio archivistico, librario e fotografico.

Chiude la raccolta di saggi l'intervento di Marie-Christine Bailly-Maitre, che sottolinea l'esigenza alla base delle giornate di studi: confrontare i dati emersi dalle fonti per tentare di scrivere la storia della legislazione mineraria, sottolineando punti comuni e particolarismi. Un dato evidente – e ormai noto, grazie soprattutto a Philippe Braunstein – è quello della ricorrenza terminologica; altro fattore, forse meno famoso, è costituito dagli archivi, regolamentati dai codici di Villa di Chiesa, Trento e dallo statuto di Cosimo I.

Marie-Christine Bailly-Maitre conclude auspicando un nuovo confronto che veda protagonisti tanto gli studiosi degli statuti quanto gli archeologi che lavorano nelle zone minerarie per le quali gli stessi statuti furono emanati.

Mariangela Rapetti

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail:rapetti@unica.it

Hanno collaborato a questo numero:

Maria Cristina Cannas, Cagliari

Delia Dattilo, Cosenza

Antioco Floris, Università di Cagliari

Eva Garau, assegnista di Ricerca, Università di Cagliari

Ivan Girina, University of Warwick

Elisa Mandelli, Università di Cagliari

Alessandra Moi, Università di Cagliari

Carlos Mora Casado, Universidad de Valencia

Caludio Natoli, Università di Cagliari

Andrea Pergola, Università di Cagliari

Stefano Pisu, Università di Cagliari

Mariangela Rapetti, assegnista di Ricerca, Università di Cagliari

Leonardo Rapone, Università della Tuscia

Christoph Schminck-Gustavus, Universitat Bremen

Felice Tiragallo, Università di Cagliari

Eleonora Todde, Università di Cagliari

Nicoletta Usai, Università di Cagliari

NOTE PER LA COMPILAZIONE DEI TESTI

MODALITÀ DI CONSEGNA DELL'ARTICOLO

Il testo deve essere inviato via e-mail entro il 30 aprile di ciascun anno all'indirizzo studiericerche@unica.it. Il testo deve essere compreso in max. 20 cartelle di 3.000 battute (35 righe di 84 battute).

ILLUSTRAZIONI

Le **figure** fornite su floppy o CD devono avere una definizione di almeno 300 DPI, si sconsiglia di utilizzare il formato Jpeg, a vantaggio, invece, dei formati TIFF, EPS o PICT; tutte le illustrazioni devono essere complete di titoli e fonti (ed eventuali didascalie e legende). Le illustrazioni sono in bianco e nero (salvo eccezioni specificamente concordate con la Redazione). Nel caso in cui gli originali fossero a colori, si consiglia di provare a fotocopiarli, per verificare se, nel passaggio dal colore al bianco e nero, la figura resta comprensibile.

NOTE E BIBLIOGRAFIA

1. Nel riportare i dati di un **volume** va rispettato l'ordine seguente: - iniziale del nome e cognome dell'autore in tondo, seguiti da virgola; - titolo dell'opera (in corsivo) seguito da virgola; - editore, seguito da virgola; - città e anno di edizione (non separate da virgola); - nel caso si citi un'edizione in lingua straniera, i dati originali possono essere seguiti dai dati bibliografici dell'eventuale traduzione italiana posti tra parentesi, come nel secondo degli esempi riportati sotto;- nel caso si citi la traduzione italiana di un'opera straniera, i dati dell'edizione originale seguiranno tra parentesi, come nel terzo degli esempi riportati sotto.

U. Dotti, *Machiavelli rivoluzionario. Vita e opere*, Carocci, Roma 2003.

R. Swift, *Democracy*, New Internationalist, New York 2000 (trad. it. Roma 2003).

M. Gilbert, *Lettere a zia Fori*, Carocci, Roma 2004 (ed. or. London 2002).

2. Se si cita un volume **a cura di** qualcuno, dopo il nome del curatore andrà inserita la dicitura (**a cura di**) per i volumi in italiano; (**éd.**) o (**éds.**) per i volumi in francese; (**ed.**) o (**eds.**) per i volumi in inglese; (**Hrsg.**) per quelli in tedesco:

B. Di Prospero (a cura di), *Il futuro prolungato. Introduzione alla psicologia della terza età*, Carocci, Roma 2004.

3. Se si cita un **articolo tratto da una rivista**, questa va riportata tra virgolette basse («.....»), aggiungendo i riferimenti al numero e alle pagine; il titolo, come sempre, va in corsivo.

A. Mattone, P. Sanna, *Francesco Cetti e la storia naturale della Sardegna*, «Studi storici», 2002, n. 4, pp. 967-1002.

4. Se si tratta di un **saggio contenuto in un volume collettaneo**, il suo titolo precederà il nome del curatore dell'intero volume, corredato degli altri dati bibliografici nell'ordine descritto al punto 1.

S. Nicole, *La neurobiologia dell'invecchiamento*, in B. Di Prospero (a cura di), *Il futuro prolungato. Introduzione alla psicologia della terza età*, Carocci, Roma 2004.

SITOGRAFIA

Nel riportare i dati consultati in siti web si deve seguire il seguente ordine:

Indirizzo completo: esempio: <http://www.unica.it/> seguito dalla data di consultazione: esempio: <http://www.unica.it/> (consultato il 12 marzo 2008)

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2017
nella tipografia
Grafica del Parteolla
Dolianova (CA)

