



URN:NBN:NL:UI:10-1-101347 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Lo stereotipo del Sud fra Otto e Novecento Il caso della Sardegna*

Maria Bonaria Urban

All'indomani dell'unificazione italiana, nel dibattito sulla questione meridionale si arrivò a definire un concetto omogeneo di Sud e con esso probabilmente anche il più importante e persistente stereotipo dell'immaginario culturale italiano.² Questo *topos* venne avvalorato 'scientificamente' negli anni a cavallo fra Otto e Novecento da chi spiegava le differenze fra il settentrione e il meridione della penisola alla luce delle specifiche caratteristiche genetiche degli abitanti.³ Esempio a questo riguardo fu la pubblicazione nel 1901 del volume *Italiani del Nord e italiani del Sud* di Alfredo Niceforo, il cui titolo sanciva la frattura insanabile che minava l'unità nazionale.⁴

Nell'ambito di tale dibattito la Sardegna rappresentava un caso emblematico: nonostante costituisse il nucleo originario del Regno d'Italia, tuttavia essa dal punto di vista culturale e socioeconomico era parte integrante del Sud. Questa ottica venne ripresa anche dal nascente cinema, il quale applicò il dualismo concettuale Nord-Sud elaborato nella tradizione europea e successivamente riformulato nella cultura italiana

* In questo saggio si riprendono alcuni risultati emersi in una ricerca che l'autrice sta conducendo sulle forme di rappresentazione della Sardegna e dei sardi nella cultura europea secondo il metodo d'indagine della *Imagologia*, la disciplina all'interno della letteratura comparata che studia le strategie di costruzione del concetto di carattere nazionale. Nello studio in questione si analizza un ampio corpus di testi e pellicole di ambientazione sarda. Sul quadro teorico di riferimento: M. Beller & J.T. Leerssen (a cura di), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.

² Sui concetti stereotipati 'Nord' e 'Sud': Beller e Leerssen, *Imagology*, cit., pp. 387-389. Su questo *topos* nella cultura italiana: J. Dickie, *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, New York, St. Martin's Press, 1999.

³ A ciò si aggiungeva la convinzione, già attestata nel pensiero greco e alla base dell'opera di Montesquieu, *De l'esprit des lois* (1748), che ci fosse una diretta correlazione fra il clima e le tipologie dei caratteri nazionali: Beller & Leerssen, *Imagology*, cit., p. 388.

⁴ A. Niceforo, *Italiani del Nord e italiani del Sud*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1891. Dello stesso autore: *La delinquenza in Sardegna*, Palermo, Remo Sandron Editore, 1897 e *L'Italia barbara contemporanea. Studi sull'Italia del Mezzogiorno*, Milano-Palermo, Remo Sandron Editore, 1898.

postunitaria, con il suo corollario di caratteristiche ritenute imm modificabili, per interpretare la realtà sarda ('Sud') in chiave oppositiva rispetto alla penisola ('Nord'). In questo articolo analizzeremo in particolare la pellicola *Cainà. L'isola e il continente* (1922), che costituisce un esempio significativo di tale approccio culturale;⁵ ciò ci permetterà di trarre alcune conclusioni sulle forme di rappresentazione del mondo sardo e, più in generale, sul perpetuarsi nelle espressioni artistiche di una *forma mentis* che minava dalle fondamenta il principio della raggiunta unità politica e l'aspirazione al formarsi di una coscienza veramente nazionale.

La Sardegna nell'immaginario letterario europeo

Al momento della nascita del cinematografo, l'isola continuava ad essere considerata un'entità misteriosa e sconosciuta,⁶ anche se nel discorso letterario era già stata elaborata una sua immagine ben precisa.⁷ Ancora alla fine del XIX secolo un viaggiatore inglese, Charles Edwardes, ne tracciava un ritratto sottolineando i numerosi pregiudizi che circolavano sul suo conto:

Chiesi informazioni più precise su questa *strana* isola ma non mi fu facile ottenerle. Le enciclopedie e le guide turistiche ne facevano soltanto cenno. Citavano, invece, Cicerone. Mi fu mostrato il recente volume di un barone francese nel quale l'autore si vanta di un viaggio in Sardegna *quasi avesse compiuto un atto di prodezza o di abilità*. Avessi avuto bisogno di ulteriori incoraggiamenti, quest'atmosfera complessiva di *mistero* fu sufficiente a convincermi ad intraprendere un breve viaggio alla *scoperta* dell'Isola.⁸

Dalla descrizione emerge il profilo di una terra lontana dagli standard della civiltà europea, popolata di selvaggi fedeli alla legge dell'onore e della vendetta; fanno però da contrappunto agli aspetti negativi del carattere nazionale, dal momento che la costruzione dell'identità si sviluppa sempre per coppie di concetti antitetici - la

⁵ Sono soltanto tre le pellicole del cinema muto di ambientazione sarda che ci sono pervenute, pur avendo notizia di almeno una decina: *Cenere* (Febo Mari 1916), *Cainà. L'isola e il continente* (Gennaro Righelli 1922) e *La grazia* (Aldo De Benedetti 1929). Diventano quattro se contiamo anche *Tontolini e l'asino*, una rivisitazione della storia di Pinocchio in cui il protagonista ha le sembianze del pastore sardo e viaggia in groppa a un asino. Per una descrizione completa della produzione audiovisiva sarda: G. Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2008.

⁶ L'inglese Robert Tennant la definisce 'terra incognita' nel suo *Sardinia and its resources*, Roma, Libreria Spithöver; London, Stanford, Charing Cross, 1885, p. 1 e 3.

⁷ A titolo esemplificativo si indicano due studi: *I viaggiatori dell'Ottocento in Sardegna*, a cura di A. Boscolo, Cagliari, Editrice sarda Fossataro, 1973 e M. Cabiddu, *Viaggiatori inglesi dell'800 in Sardegna*, Cagliari, E.S.A., 1980, poi ripubblicato con il titolo *La Sardegna vista dagli inglesi: i viaggiatori dell'800*, Quartu, E.S.A., 1982.

⁸ C. Edwardes, *Sardinia and the Sardes*, London, Richard Bentley and son, 1889, ora pubblicato in italiano col titolo *La Sardegna e i sardi*, a cura di L. Artizzu, Nuoro, Ilisso, 2000. Questa, come le successive citazioni tratte da questa opera provengono dalla versione tradotta (p. 39; il corsivo è nostro). Il barone francese di cui parla Edwardes dovrebbe essere E. Roissard de Bellet, autore di *La Sardaigne à vol d'oiseau*, Parigi, Librairie Plon. E. Plon, Nourrit et C^{ie}, Imprimeurs-Éditeurs, 1884.

cosiddetta 'nation of contrasts'⁹ - virtù come il senso dell'ospitalità.¹⁰ Si comprende allora perché il viaggio in Sardegna si prefigurasse nell'immaginario collettivo come un'avventura, una vera e propria esplorazione di una terra *strana* ed esotica. Chi avesse osato avventurarsi nel cuore dell'isola, si sarebbe trovato di fronte un paesaggio ancora vergine, ricoperto da montagne meravigliose, popolate però da banditi feroci saldamente trincerati fra le rupi scoscese e impossibili da stanare.¹¹

Tale rappresentazione della Sardegna coerente con il *topos* del Sud continuò a circolare negli scritti del Novecento¹² e anche nella pubblicistica del primo conflitto mondiale che sfruttò in chiave propagandistica i successi della Brigata Sassari, un corpo regolare dell'esercito eccezionalmente reclutato su base regionale, formato per lo più da contadini e pastori sardi.¹³ Dalla documentazione bellica emerge l'idea di una razza sarda come qualcosa di distinto dall'essere italiano, assimilabile piuttosto ai popoli primitivi; tuttavia quelli che potrebbero apparire difetti si trasformano in virtù nel soldato sardo, il quale appare una perfetta macchina da guerra.¹⁴ Non ci sono dubbi sul carattere ambiguo di tali affermazioni: come aveva sottolineato Antonio Gramsci, dietro le lodi per l'eccezionalità dei combattenti sardi, si nascondeva il volto vero della politica colonialistica del Nord nei confronti del Sud d'Italia. Si rivelava così la doppiezza della propaganda bellica: rivendicando la propria superiorità culturale, il Nord si arrogava il diritto di sfruttare il Sud per la difesa dei propri interessi economici.¹⁵

⁹ Beller e Leerssen, *Imagology*, cit., p. 344.

¹⁰ Sul carattere sardo, fra le fonti, ricordiamo: W.H. Smyth, *Sketch of the present state of the Island of Sardinia*, London, John Murray, 1828, pp. 141-148, p. 170 (ora pubblicato in traduzione italiana col titolo *Relazione sull'isola di Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, Nuoro, Ilisso, 1998); Tennant, *Sardinia*, cit., pp. 217-219, 271-272; Edwardes, *La Sardegna*, cit., pp. 41, 62, 72, 79, 178.

¹¹ Edwardes, *La Sardegna*, cit., p. 39.

¹² Un esempio è G. Bechi, *Caccia grossa, Scene e figure del banditismo sardo*, Milano, Fratelli Treves 1914², ripubblicato a cura di Manlio Brigaglia (Nuoro, Ilisso, 1997, ristampa 2005), in cui l'autore, un tenente del Regio esercito, racconta in forma romanzata la sua esperienza nell'isola in occasione delle campagne repressive contro il banditismo.

¹³ Sulla Brigata Sassari si veda G. Fois, *Storia della Brigata Sassari*, con introduzione di Manlio Brigaglia, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1981¹, 2006². L'esperienza sulla terraferma fu particolarmente dirompente per i sardi, visto che per la maggior parte di essi fu la prima volta in cui confrontarsi con la propria italianità (*Idem*, p. 33).

¹⁴ *Idem*, pp. 36-41. Citando gli studi di Mario Isnenghi e Salvatore Sechi, Fois ritiene che in tale approccio si riveli l'influenza della 'fase razzistica del meridionalismo' (*Idem*, p. 65), ma a suo dire le descrizioni sul modo di combattere dei sardi contengono anche una certa verità, nel senso che i riferimenti all'abilità dell'uso del coltello nel corpo a corpo sarebbero rivelatori di un comportamento effettivamente attribuibile ai sardi (*Idem*, pp. 65-66).

¹⁵ 'È noto quale ideologia sia stata diffusa in forma capillare dai propagandisti della borghesia nelle masse del Settentrione: il Mezzogiorno è la palla al piombo che impedisce più rapidi progressi allo sviluppo civile dell'Italia, i meridionali sono biologicamente degli esseri inferiori, dei semibarbari o dei barbari completi, per destino naturale; se il Mezzogiorno è arretrato, la colpa non è del sistema capitalistico o di qualsivoglia altra causa storica, ma della natura che ha fatto i meridionali poltroni, incapaci, criminali, barbari, temprando questa sorte matrigna con l'esplosione puramente individuale di grandi geni, che sono come le solite palme in un arido e sterile deserto.' (A. Gramsci, *Nel mondo grande e terribile*, pp. 118-119). Si



1. Dal film *Cenere*

Accanto a tale consolidata tradizione letteraria, furono soprattutto le opere di Grazia Deledda (1871-1936) - la scrittrice nuorese proveniente dalla zona considerata più pericolosa, chiusa e arretrata dell'isola, ma comunque l'unica a cui si era soliti attribuire il titolo di 'vera Sardegna'¹⁶ - a fornire al nascente cinema un vasto repertorio di personaggi e situazioni che confermavano l'immagine della terra 'fuori dal tempo e dalla storia', popolata da una stirpe barbarica, identificabile con lo stereotipo del primitivismo meridionale.¹⁷ La nuova arte accolse senza esitazioni questa ottica,

vedano anche alcuni articoli dello stesso autore in *Scritti sulla Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2008, pp. 70-73 e 78-84.

¹⁶ Nel discorso letterario, già prima della pubblicazione delle opere della Deledda, si era arrivati all'identificazione dell'isola con le sue aree interne e, parallelamente, alla supremazia del modello antropologico pastorale-banditesco. Questo principio domina le riflessioni dei viaggiatori tardoottocenteschi, per esempio Edwardes ricorda che le montagne 'custodiscono i veri Sardi della Sardegna': Edwardes, *La Sardegna*, cit., p. 72.

¹⁷ Olla, *Dai Lumièrè*, cit., p. 21: 'la Sardegna deleddiana divenne la "chiave di accesso al mondo sardo"'. David Herbert Lawrence nel suo *Sea and Sardinia* (1923) descrive l'isola come una terra fuori dal tempo e dalla storia: 'Left outside of time and history' (Melbourne-London-Toronto, William Heinemann LTD, ristampa del 1950, p. 84; ora pubblicato in italiano col titolo *Mare e Sardegna*, a cura di L. Artizzu, Nuoro, Ilisso, 2000).

sfruttando l'occasione per ritrarre gli isolani quale incarnazione di un'umanità ferina e primordiale, come quando la protagonista del film *Cenere*, ispirato all'omonimo romanzo della Deledda, si abbevera presso un ruscello, sdraiata sul prato, non diversamente da come farebbe una bestia (ill. 1). Al di là delle diverse strategie utilizzate nelle varie pellicole, l'obiettivo principale era quello di catapultare lo spettatore in un mondo atavico, primitivo ed esotico: da questo punto di vista la 'Sardegna cinematografica' non avrebbe certo deluso.

La geografia come chiave di lettura simbolica del mondo sardo

Avendo come modello la 'Sardegna deleddiana', le storie narrate al cinema sono solitamente ambientate in Barbagia, l'area corrispondente al centro montuoso della regione, il regno dei pastori (e banditi) e l'icona principale del paesaggio filmico sardo. Con la visione delle montagne accompagnate dalla didascalia 'Alle falde del Gennargentu', si apre infatti *Cenere*;¹⁸ similmente *Cainà* inizia con la didascalia 'Fantastico panorama dei giganti della Sardegna',¹⁹ seguita dall'inquadratura dei monti e di un nuraghe, il monumento simbolo della civiltà isolana (ill. 2 e 3). Infine, anche ne *La grazia* vediamo le cime innevate ritratte sugli sfondi creati *ad hoc* per la scenografia. L'identificazione della Sardegna con la sua *facies* montuosa costituisce una costante nel cinema fino ai nostri giorni; ciò ha determinato che l'aspetto fisico della regione venisse percepito in modo deformato rispetto alla realtà, implicando, tra l'altro, la rimozione quasi totale del paesaggio marino dall'immaginario collettivo.

La valenza simbolica delle forme di rappresentazione cinematografica si coglie compiutamente se si prende in considerazione la caratteristica fondamentale della geografia sarda: l'insularità. Rispetto alle altre regioni del Sud e probabilmente più della Sicilia, la Sardegna costituisce un'entità fisica nettamente separata dal resto del territorio italiano. Tale aspetto si è tradotto simbolicamente nella convinzione che l'isola e il Continente siano due realtà opposte e inconciliabili, ed è all'origine di un altro stereotipo costruito sulla falsariga del dualismo Nord-Sud, come conferma già il titolo della pellicola *Cainà. L'isola e il continente*. L'insularità evoca l'isolamento e l'immobilità del mondo sardo; il dualismo isola-continente genera a sua volta una serie di concetti antitetici quali antico e moderno, statico e mobile, primitivo e progredito, in cui alla Sardegna corrispondono le connotazioni negative considerate proprie del *topos* del Sud. La 'messa in scena' della geografia implica dunque metaforicamente un giudizio di valore negativo sul mondo sardo. La storia di *Cainà* esprime il punto di vista di chi,

¹⁸ In realtà gli esterni furono girati prevalentemente in Piemonte e alcune sequenze nelle Alpi Apuane: Olla, *Dai Lumière*, cit., p. 122.

¹⁹ Nelle fonti letterarie il Gennargentu era 'il gigante dell'isola'; si veda fra i testi del primo Novecento: M.L. Wagner, *Immagini di viaggio dalla Sardegna*, a cura di G. Paulis, Nuoro, Ilisso, 2001, p. 65. Questo volume raccoglie, in traduzione italiana, gli scritti di viaggio dello studioso tedesco pubblicati originalmente in *Globus: Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde* (1907-1908) e *Deutsche Rundschau für Geographie* (1913-1914).

provenendo dal Continente, è consapevole della propria superiorità culturale e osserva l'isola mettendone in luce i suoi difetti.



2. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*



3. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*

Il folklore come cifra essenziale nella rappresentazione del Sud

La rappresentazione filmica della Sardegna in *Cainà* risponde a uno spirito che possiamo definire 'realista', nel senso che ci restituisce con precisione luoghi, situazioni e personaggi colti nella loro relazione con il contesto storico, paesaggistico e narrativo,²⁰ ma questo approccio non nasce da un oggettivo desiderio di 'cinema verità', ma è piuttosto il frutto di uno sguardo esterno, superiore, che fruga nel mondo sardo alla ricerca di quei segni che confermino il suo arcaismo. In altre parole, l'approccio realista rivela l'ottica primitivista che domina l'opera, come ci conferma in modo inequivocabile la rappresentazione della festa paesana (ill. 4, 5, 6).



4. Dal film *Cainà*. *L'isola e il continente*

²⁰ Olla, *Dai Lumières*, cit., p. 128.



5. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*



6. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*

La scena si inserisce in un punto di svolta della storia: Cainà, la protagonista (ill. 7 e 8), non è contenta della sua vita, perché non riesce a conformarsi alle attese della famiglia e della comunità; il suo sogno è quello di abbandonare la Sardegna e avventurarsi al di là del Tirreno alla scoperta del Continente. L'occasione della fuga le viene fornita dall'arrivo di un veliero nei giorni in cui il paese è in festa. Mentre tutti si divertono - compresi i marinari, accolti dai paesani così come prescrive l'ospitalità dei sardi - la ragazza si nasconde in attesa che l'imbarcazione salpi alla volta della terraferma.



7. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*

L'inserto, introdotto da una didascalia esplicativa ('La festa del paese'), si apre con la vista dei rintocchi della campana. Le persone lasciano la chiesa in cui si è celebrato il rito religioso e si riversano per strada, formando piccoli gruppi. Lo sguardo dell'obiettivo segue questi uomini e donne che affollano lo spazio aperto, vestiti con i loro abiti tradizionali più belli e sgargianti, espressione di una cultura estranea al *modus vivendi* dell'Europa degli inizi del XX secolo. La cinepresa si muove fra i partecipanti suscitando la sensazione di trovarsi in mezzo a un rito primitivo di qualche tribù lontana e sconosciuta. Il climax della scena è rappresentato dalle immagini della danza introdotta da una didascalia apposita ('il ballo di gruppo'), non utilizzando il nome classico di 'ballo sardo' o 'ballo tondo', ma limitandosi a sottolineare il carattere collettivo di quel rito a

cui una tradizione consolidata assegnava l'attributo di 'nazionale'.²¹ L'attenzione dei marinai - identificabili con lo 'sguardo esterno' - viene catturata dai danzatori che si esibiscono in circolo.²² Il capitano li osserva e accenna piccoli movimenti con la testa seguendo il ritmo della musica. Segue poi uno sguardo d'intesa fra i marinai, pieno di stupore e apprezzamento per lo spettacolo. La scenografia della danza si sviluppa in un circolo che di volta in volta si restringe, si allarga, si moltiplica, forma una lunga catena come un serpente che si scompone e ricomponde senza posa. Al centro dell'inquadratura vediamo le gambe e i piedi che si muovono con scioltezza, poi l'attenzione si sposta sui musicisti, i loro strumenti arcaici e, verso la fine, un coro maschile che esegue canti tradizionali.



8. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*

²¹ Tra le fonti ottocentesche che riconoscono al ballo tondo il carattere 'nazionale': G. Burdett, *Traits of Corsican and Sardinian Character*, in: 'New Monthly Magazine and Humorist', II, feb. 1845, p. 231 (ora consultabile in <http://books.google.com>); J.W. Tyndale, *L'isola di Sardegna*, 2 vol., a cura di L. Artizzu, Nuoro, Ilisso, 2002, vol. I, p. 143, 297 e pp. 407-408 (edizione originale *The Island of Sardinia*, vol. I-II, London, Richard Bentley, 1849); Roissard de Bellet, *La Sardaigne*, cit., p. 96; Tennant, *Sardinia*, cit., p. 269; J.E. Crawford Fritch, *Mediterranean moods. Footnotes of travel in the Islands of Mallorca, Menorca, Ibiza and Sardinia*, London, Grant Richards LTD, 1911, p. 270. Edwardes esprime un giudizio molto negativo sulla danza sarda, che definisce 'tetra' e di una 'solennità funerea': *La Sardegna*, cit., p. 121 e pp. 129-130.

²² La festa viene introdotta da una didascalia in cui uno dei marinari chiede al capitano di poter assistere al 'ballo di gruppo'. Da tale aspettativa scatta un crescendo etnografico che raggiunge il climax nel momento della danza sarda.

La festa rappresenta in *Cainà* il fulcro ideale di una rappresentazione vivente dell'identità del popolo sardo quale negazione della civiltà. L'attenzione nel filmare i costumi tradizionali e soprattutto la coreografia della danza rivela la volontà di sfruttare il fascino esotico delle tradizioni considerate tipiche del folklore meridionale e assolve la funzione di cogliere quel mondo in uno dei momenti più pregnanti della sua identità culturale, contrassegnata da riti atavici in cui il tempo storico si annulla.²³ Il discorso sul primitivismo sardo 'messo in scena' con la festa paesana rimanda a una lunga tradizione letteraria che culmina in certe osservazioni di Paolo Orano, soprattutto per quanto riguarda il carattere tribale e primitivo del 'ballo tondo'. Secondo Orano la tipologia della danza tradizionale avvicina gli isolani a quei popoli che egli considera meno civili, cioè gli orientali, i popoli primitivi e i meridionali.²⁴ Esisterebbe infatti un legame diretto fra l'importanza che il ballo continua ad avere nelle tradizioni di un popolo e il suo grado di sviluppo, pertanto nella perpetuazione di danze primitive come quella sarda 'si sente la bassezza tanto nella scala fisiologica quanto nella morale dei popoli stessi, si sente il selvaggio, cioè si sente il popolo non incivilito'.²⁵ Per Orano è dunque lecito aggiungere i sardi alla lista delle razze che occupano i gradini più bassi della civiltà:

Quel ballo lì è certo uno degli avanzi più meravigliosi e più pieni di epoche barbariche e selvagge antichissime, quel ballo è uno dei tanti punti di contatto per i quali alcune popolazioni sarde si ravvicinano ai popoli selvaggi d'oggi, come quelli dell'Africa nera, della Nuova Caledonia, della Tasmania, dell'Australia, dei Kambichadoli, delle Pelli-Rosse (sic).²⁶

I rimandi al primitivismo non si risolvono nella scena della festa, è tutta la pellicola piuttosto che è disseminata di segni inequivocabili. Dopo averci mostrato le icone più importanti del paesaggio naturale e antropizzato sardo - le montagne e il nuraghe - la storia si sviluppa in una serie di "quadri" coerenti con tale impostazione ideologica: gli uomini e le donne sono fissati nei vari momenti della giornata, scandita al ritmo di gesti consueti che evocano la dimensione atemporale della vita sarda. Le donne, relegate nel loro 'regno' (la casa e, in particolare, la cucina), passano la farina al setaccio e preparano il pane; gli uomini, vestiti con il caratteristico costume in bianco e nero, la lunga 'berritta' e le folte barbe, si spostano a cavallo, sempre armati, dediti alla pastorizia e alla caccia al muflone. La parte successiva alla descrizione della festa culmina nella rappresentazione di un altro rito collettivo e simbolico delle tradizioni popolari: dopo essere stato ritrovato nell'aperta campagna, il cadavere del padre di Cainà viene deposto nella sua casa, in cui viene compianto dalle donne secondo l'usanza dell'*attittu* (il pianto rituale del defunto). L'evento viene introdotto da una specifica didascalia per rimarcare l'impostazione paradocumentaria della scena ('Le donne, come

²³ Secondo Wagner, osservando il ballo sardo, si ha la sensazione che il presente si dissolva: *Immagini*, cit., p. 104.

²⁴ P. Orano, *Psicologia della Sardegna*, Roma, Tipografia della Casa Editrice Italiana, 1896, p. 118.

²⁵ *Idem*, p. 107.

²⁶ *Idem*, p. 106.

vuole l'usanza, piangono il morto') e, come la festa, evoca un modello di comunità basata su consuetudini originali e ataviche.

L'inconciliabilità fra la condizione dei sardi e il mondo *altrove* viene confermata dalla sorte di Cainà: infelice anche sul continente, decide di far ritorno nell'isola, ma il gesto della fuga ha lasciato tracce indelebili nella comunità: il padre è morto, la madre è rimasta paralizzata dal dolore, tutti la odiano e la rifiutano come un'appestata. Alla ragazza non resta che cercare riparo fra le montagne dove in passato è stata felice con le sue caprette, ma anche qui non trova pace e muore. Il fallimento di Cainà sancisce così simbolicamente l'impossibilità per il popolo sardo di cambiare, di evolversi verso forme di vita più moderne e ridurre la distanza che lo separa dagli standard di civiltà della terraferma o, in altre parole, la pellicola conferma l'identificazione del mondo isolano con lo stereotipo del Sud.

Conclusioni

L'approccio metodologico adottato nell'analisi del film *Cainà. L'isola e il continente* ci permette di interpretare le forme di rappresentazione della Sardegna nel cinema italiano all'interno di una strategia discorsiva fondata sulla coppia di concetti 'Nord' e 'Sud' operante da secoli nella cultura europea e adeguatamente riadattata nel contesto culturale italiano postunitario. L'influenza di tale tradizione è evidente nella produzione scritta fra Otto e Novecento e costituisce anche il filo rosso della poetica deleddiana. Il cinema, facendo ricorso a tale repertorio di stereotipi, contribuì alla diffusione sul grande schermo della medesima immagine della Sardegna, contrassegnata dal canone del primitivismo.

La coerenza con il *topos* del Sud primitivo e atavico si coglie nella identificazione del paesaggio filmico con la Barbagia, così che la montagna e il suo abitante per eccellenza, il pastore - simboli di un mondo naturalistico, opposto alla civiltà moderna - diventano gli elementi iconici più importanti per 'mettere in scena' il concetto di identità sarda. Anche l'insularità viene ricreata filmicamente per evocare in chiave simbolica la condizione di distanza e separatezza dal mondo civile. L'ottica primitivista si evince inoltre nell'attenzione prestata agli elementi della vita quotidiana e del folklore che sono ampiamente descritti nella pellicola; tra di essi spiccano, in particolare, la ricostruzione dettagliata della festa paesana che culmina nella scena del ballo quale epifania dell'identità culturale sarda e, in misura minore, i riti della caccia e del compianto del morto.

La pellicola *Cainà. L'isola e il continente* conferma dunque sia la forza del dualismo concettuale 'Nord' e 'Sud' come motore creativo nell'immaginario italiano, sia l'identificazione del mondo sardo con il Meridione inteso quale modello di civiltà arcaica, primitiva ed esotica. È significativo ricordare che tale approccio prendeva spunto da quel concetto di identità nazionale come entità fissa, immutabile e specifica di ogni *ethnos* che costituiva il fulcro ideologico del nazionalismo ed era alle radici del Risorgimento. Inoltre, pur rispondendo a strategie discorsive generali, radicate nel pensiero europeo, lo stereotipo del Sud si delineò all'interno del dibattito che animava

l'élite culturale italiana di fine secolo e non può essere liquidato come il frutto di un semplice 'sguardo esterno', cioè dell'ottica negativa e ostile della dirigenza politica settentrionale nei confronti del mondo meridionale; al contrario, accanto alle discutibili prese di posizione degli studiosi deterministi come Niceforo, perfino gli intellettuali meridionalisti e gli scrittori veristi, seppur animati da buone intenzioni, avevano contribuito a diffonderne un'immagine che avvallava i pregiudizi.²⁷ Ciò si coglie anche nel caso della filmografia di ambientazione sarda, gestita prevalentemente da autori e case di produzione 'continentali' aventi per modello l'immagine della Sardegna creata dalla Deledda nelle sue opere. *Cainà* rappresenta dunque un esempio di tale processo sinergico fra 'sguardo esterno' ed 'interno'. All'inizio del Novecento descrivere la Sardegna secondo lo stereotipo del Sud significava continuare a generare simboli in aperta contraddizione con l'ideale dell'Italia unita, tuttavia rivelatori delle tensioni e contraddizioni che il processo risorgimentale aveva creato piuttosto che risolto.

²⁷ R. de Rooy e M.B. Urban, *Alla ricerca delle frontiere del Sud*, in: *Le frontiere del Sud*, a cura di R. De Rooy, M. Scorretti, M.B. Urban, I. Vedder, Cagliari, CUEC, *in corso di stampa*.

Parole chiave: stereotipi, Sud, Imagologia, Sardegna, cinema, *Cainà. L'isola e il continente*

Maria Bonaria Urban insegna Lingua e Cultura italiana all'Università di Amsterdam. Dopo essersi dedicata agli studi medievali, negli ultimi anni la sua ricerca si è indirizzata, in particolare, sull'analisi delle forme di rappresentazione culturale del concetto di identità nazionale nella letteratura e nel cinema. Ha pubblicato in riviste e volumi collettanei su cineasti quali Bellocchio, Tornatore e Mazzacurati; è fra i curatori del volume *Le frontiere del Sud*, di imminente pubblicazione in Italia. Attualmente sta portando a termine una monografia sull'immaginario sardo nella cultura europea moderna e contemporanea.

Università di Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, Spuistraat 210, 1012 VT Amsterdam
m.b.urban@uva.nl

SUMMARY

The Southern Stereotype in the 19th and 20th Centuries. The Case of Sardinia

Following Italian unification, the North-South dichotomy which had for centuries been part of European tradition was reformulated in Italian culture, resulting in the definition of a homogeneous concept of the South and with it what is probably the most significant and persistent stereotype in the national collective imagination. This perspective stands as a constant in every text on Sardinia, since the national debate on the Southern Question placed the island firmly among the country's other Southern regions.

In the early 20th century the traditional stock of images and stereotypes characterising literary discourse became an essential reservoir of characters, situations and places for film-makers. Following the method of imagology, this paper focuses on the strategies used in representing the stereotype of the South in the cinema, specifically in the film *Cainà. L'isola e il continente* (Righelli 1922). The working hypothesis is that films confirmed the centrality of the North-South dichotomy as the creative engine in the Italian cinematic imagination and the identification of Sardinian society with the South perceived as a model of archaic and primitive civilisation. Depicting Sardinia in accordance with an interpretative scheme considered absolute and unchanging, the new art form followed a route already laid down in literature. In addition, in a cultural phase dominated by the need to develop and disseminate a national consciousness, it contributed to the production of images and symbols standing in open contradiction to the ideal of a united Italy, revealing the contradictions that the Risorgimento had created rather than resolve.