



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

L'ultima frontiera

il banditismo sardo fra spettacolo etnografico e ottica postcoloniale

Urban, M.B.

DOI

[10.14277/978-88-6969-044-0](https://doi.org/10.14277/978-88-6969-044-0)

Publication date

2015

Document Version

Final published version

Published in

Televisionismo

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Urban, M. B. (2015). L'ultima frontiera: il banditismo sardo fra spettacolo etnografico e ottica postcoloniale. In M. Jansen, & M. B. Urban (Eds.), *Televisionismo: narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica* (pp. 19-32). (Innesti/Crossroads XL; No. 8). Ca' Foscari. <https://doi.org/10.14277/978-88-6969-044-0>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Televisionismo

Narrazioni televisive della storia italiana
negli anni della seconda Repubblica

a cura di

Monica Jansen, Maria Bonaria Urban

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2015

Televisionismo: Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica
Monica Jansen, Maria Bonaria Urban (a cura di)

© 2015 Monica Jansen, Maria Bonaria Urban per il testo
© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione novembre 2015
ISBN 978-88-6969-044-0 (ebook)
ISBN 978-88-6969-046-4 (print)

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

La pubblicazione di questo volume è stata resa possibile grazie al contributo degli istituti di ricerca:
ARTES e ASCH, Università di Amsterdam;
ICON, Università di Utrecht e Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam

Televisionismo

Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica

a cura di Monica Jansen, Maria Bonaria Urban

Sommario

Monica Jansen, Maria Bonaria Urban

Introduzione

Televisionismo. Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica 7

Maria Bonaria Urban

L'ultima frontiera

Il banditismo sardo fra spettacolo etnografico e ottica postcoloniale 19

Stephen Gundle

Interpretare il dittatore

Le rievocazioni di Mussolini al cinema e in televisione 33

Emiliano Perra

Buon cattolico, buon italiano

Shoah, religione e salvataggio degli ebrei in alcune recenti miniserie 49

Natalie Dupré

La 'condivisione' della Shoah

Un confronto tra *Perlasca, un eroe italiano* e *La finestra di fronte* 61

Susanne C. Knittel

«Basta con le rimozioni!»

Le foibe nella televisione italiana 69

Mauro Sassi

La rappresentazione della storia nelle miniserie italiane

Un approccio antropologico 83

Monica Jansen, Inge Lanslots

Narrazioni televisive dei lavoratori italiani nel mondo

Storie di sacrificio e di redenzione 95

Paolo Russo

«Sorvegliato speciale»

Il dibattito su terrorismo e rieducazione tra politica e società civile attraverso i progetti televisivi di Giuseppe De Santis 107

Andrea Hajek

Fatti, non parole

Le *Donne armate* di Sergio Corbucci a confronto con il trauma degli anni di piombo 123

Ronald de Rooy

Romanzo criminale

Dal romanzo alla serie tv 135

Sarah Vantorre

Fiction di mafia come impegno civile?

Fatti di cronaca e mimesi creativa in *Il capo dei capi* 147

Silvia Casilio

Raccontami la meglio gioventù

La grande trasformazione degli anni Cinquanta e Sessanta attraverso la fiction 159

Profili degli autori

173

Televisionismo

Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica

a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

L'ultima frontiera

Il banditismo sardo fra spettacolo etnografico e ottica postcoloniale

Maria Bonaria Urban (Universiteit van Amsterdam, Nederland)

Abstract *L'ultima frontiera*, loosely inspired by *Caccia grossa* rewrites some episodes of the Sardinian banditismo and the political strategy of the Italian State in the island between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. Although the series contains elements that seem to break with the traditional representation of Sardinia and its history, the essay demonstrates that the typical image of the island codified in literature and film still prevails. In this perspective, Sardinia embodies the opposite of the modern (Italian and European) world, it is an exotic and primitive land inhabited by wild bandits. This representation is performed with the well-known strategies of the western genre and colonial cinema, as well as through a complex re-mediation of textual elements. In conclusion, the essay suggests that *L'ultima frontiera* is a captivating piece of storytelling, but it does not offer a critical rewriting of the Sardinian *banditismo*.

Sommario 1. Introduzione. – 2. Da *Caccia grossa* a *L'ultima frontiera*. – 3. Intertestualità e transmedialità ne *L'ultima frontiera*. – 4. La Sardegna come 'spettacolo etnografico'. – 5. La Sardegna fra sguardo etnocentrico e ottica postcoloniale. – 6. Conclusioni

Keywords Immaginario sardo. Esotismo. Fiction. Western. Cinema coloniale.

1 Introduzione

Il contributo si propone di analizzare la miniserie *L'ultima frontiera* (Bernini 2006) che prende liberamente spunto dall'opera *Caccia grossa* di Giulio Bechi, la cronaca romanzata della campagna militare dell'esercito regio condotta nel 1899 in Sardegna per estirpare il banditismo.¹ L'ipotesi è che questo prodotto televisivo sia la sintesi di elementi diversi, talvolta apparentemente inconciliabili, i quali tuttavia si fondono facendo emergere un'immagine dell'isola coincidente con i concetti del primitivo ed esotico, e quindi coerente con l'immaginario sardo letterario e filmico.² L'analisi si concentrerà, in particolare, sull'utilizzo di strategie tipiche del genere western e del

cinema etnografico, per cui la rappresentazione televisiva del mondo sardo sembra configurarsi alla stregua di un «ethnographic spectacle».³ Inoltre, si prenderanno in esame quegli aspetti della sceneggiatura che potrebbero delinearci come una contronarrativa che mette in discussione le fondamenta dell'unità d'Italia, rivendicando in particolare il ruolo prettamente coloniale del governo centrale nei confronti dell'isola. L'obiettivo è verificare se l'ibridazione di aspetti stilistici e discorsivi anche contrastanti contribuisca a una migliore comprensione o piuttosto a una revisione critica del banditismo.

2 Da *Caccia grossa* a *L'ultima frontiera*

Girare un film rifacendosi, seppur liberamente, a un'opera come *Caccia grossa* rappresenta di per sé una scelta curiosa, infatti al momento della pubblicazione del volume, Bechi era stato travolto dalle accuse per aver rappresentato gli isolani

¹ Il testo di Bechi fu pubblicato nel 1900 e poi nuovamente nel 1914. In questo saggio si fa riferimento alla ripubblicazione dell'edizione del 1914 da parte della casa editrice *Ilisso* (Bechi 1997) a cura di Manlio Brigaglia. Sulle circostanze in cui ebbe luogo la spedizione militare, iniziata nell'aprile del 1899, a pochissima distanza di tempo dalla visita del re Umberto I in Sardegna si veda Brigaglia 1997, p. 9.

² L'esotico è il lato positivo dell'etnocentrismo, si produce quando un'altra cultura viene valutata esclusivamente sulla base della sua diversità rispetto ai parametri di chi osserva (Beller, Leerssen 2007, p. 325). Questo contributo prende spunto da una ricerca più ampia (Urban 2013) sui rapporti fra immaginario letterario e filmico.

³ Il concetto di *ethnographic spectacle* è stato introdotto da Tobing Rony, per spiegare la pervasiva razializzazione dei popoli indigeni sia nel cinema popolare sia nel cinema scientifico tradizionale («to explain [...] the pervasive 'racialization' of indigenous peoples in both popular and traditional scientific cinema», la traduzione è nostra) (1996, p. 8).

alla stregua di barbari, attribuendo all'esercito il compito di redimerli per garantire alla Sardegna un futuro di progresso e civiltà. In effetti l'uscita del libro nel 1900 venne a coincidere con una fase in cui nella pubblicistica si faceva sempre più forte la richiesta di un intervento risolutivo del governo per porre fine al problema della criminalità in Sardegna (Del Piano 1984; Sotgiu 1986; Brigaglia 1971, 1997, pp. 7-9, pp. 13-14). In questa luce si dovrebbe interpretare anche il titolo del volume che, secondo Manlio Brigaglia, esprimerebbe l'impostazione ideologica del governo italiano: una vera e propria azione di «pulizia coloniale» (1997, p. 9), in cui i latitanti erano visti come le prede di questa battuta di caccia in grande stile.

A distanza ormai di un secolo, in una recente riedizione del volume, Brigaglia si è espresso in termini più misurati sull'opera di Bechi. Lo scrittore-soldato, pur con tutti i limiti, sarebbe stato, secondo lo studioso, genuinamente interessato a denunciare i mali della Sardegna e pertanto il suo scritto non può essere equiparato ai testi di Niceforo e Orano, ma lo si dovrebbe considerare piuttosto come un sincero grido d'allarme finalizzato a scuotere il ceto dirigente italiano (pp. 20-22). La finalità politica di *Caccia grossa* si coglierebbe per Brigaglia anche dal fatto che l'ufficiale continuò a dedicarsi alla scrittura con uno spirito critico, spinto dal desiderio di un rinnovamento morale dell'esercito e del paese.⁴ D'altronde Brigaglia riconosce anche i limiti di Bechi quando ricorda che, nonostante le buone intenzioni, l'ufficiale condivideva l'idea di una Sardegna agli antipodi della modernità. Non a caso, nella prefazione alla prima edizione, il militare si chiedeva sbigottito: «Ma è Italia? È Europa questa?» (Bechi 1997, p. 35).⁵

4 D'altra parte Brigaglia rileva che Bechi non si limitò a una cronaca dei fatti effettivamente capitati e di cui fu testimone, al contrario, dichiarò di essere partecipe a eventi ai quali invece non poté assistere e si macchiò di plagio nei confronti del quotidiano *La Nuova Sardegna* (Brigaglia 1997, pp. 17-20, pp. 25-26).

5 «Strano paese! E c'è chi va nella Cina, nel Congo, nelle Pampas, sfidando stenti e pericoli, per veder nuove genti e nuove cose, e non si sogna neppure che a poche ore da noi, in questo nostro Tirreno, vi è un mondo tanto diverso da quello in cui viviamo, sì che a ogni passo si stupisce, si esclama: - Ma è Italia? È Europa questa? Io non so quale altra terra sul globo concentri in più piccolo spazio più meraviglie quanto a natura, più varietà quanto all'uomo. In una stessa giornata si cambia di popolo, di lingua, di vesti, di razza, come si cambia di contrada: l'aspro e il ridente, il selvaggio e il grottesco si succedono in bruschi contrasti» (Bechi 1997, p. 35).

In realtà quando *Caccia grossa* venne pubblicato, il banditismo era stato ormai da tempo idealizzato e aveva trovato ampia eco nella letteratura ottocentesca. Nella figura del bandito confluiva sia il mito del brigante romantico che quello del pastore, creatura semplice e primordiale, ma uomo libero, nobile e vigoroso (Urban 2013, pp. 90-103). Il fenomeno ha poi continuato ad essere al centro del dibattito culturale nel Novecento, in quanto appariva come uno dei segni più evidenti dell'arretratezza della Sardegna. Secondo il giurista Antonio Pigliaru, il banditismo era la risposta storica del conflitto fra due comunità che avevano maturato un grado diverso di civiltà, fra due modi inconciliabili di interpretare il diritto e la vita: da un lato, lo stato italiano, dall'altro, la comunità della Barbagia, l'area più conservatrice dell'isola in cui questo tipo di criminalità si manifestava con più forza.⁶ Simili ricerche furono molto utili per comprendere la complessità del problema, ma continuarono in qualche misura anche a perpetuare l'idea che la Barbagia fosse un mondo essenzialmente chiuso e arcaico. Inoltre, non bisogna dimenticare che i miti ottocenteschi restarono vitali nel corso del Novecento, trasferendosi alla cinematografia, la quale trovava nel bandito l'(anti)eroe ideale per le storie ambientate nell'isola; queste si intrecciavano poi, in alcune fasi in modo strettissimo, con i fatti di cronaca diffusi dalla stampa.⁷

L'ultima frontiera, pur prendendo spunto da *Caccia grossa*, si riallaccia dunque a una complessa rete di narrazioni che ruota attorno all'idea di una Sardegna fuori dal tempo e selvaggia. Ciò trova conferma anche nel titolo della serie che identifica simbolicamente lo spazio geografico dell'isola con l'«ultima frontiera» della civiltà, una sorta di Far West in attesa di essere redento dai continentali.⁸ Attraverso la rievocazione della

6 I vari scritti di Antonio Pigliaru sul banditismo sono stati raccolti nel volume *Il banditismo in Sardegna: La vendetta barbaricina* (2000). Le citazioni in questo saggio provengono da tale edizione. È opinione diffusa che la morte precoce di Pigliaru abbia interrotto bruscamente le ricerche dell'insigne studioso, dando un aspetto definitivo a un lavoro ancora in fieri. Nonostante ciò, la sua opera è stata al centro del dibattito negli studi sardi del secondo Novecento, esercitando una grande influenza sia in ambito culturale che artistico.

7 Per una rilettura dei film sul banditismo, anche in rapporto all'opera di Cagnetta e Pigliaru: Urban 2013, pp. 379-410. Sul ruolo della stampa italiana: Loi 2001.

8 Per un commento sulla serie televisiva si veda Olla 2008, pp. 363-364. Il riferimento ironico alla Sardegna quale Far West è ampiamente presente nell'opera di Fois, *Sempre caro*: «Che stagione quella! Poi vanno a dire Atene Sarda. Far West dovevano dire!» (Fois 2009, p. 22), ma anche in *L'al-*

campagna militare contro il banditismo, si mette in scena lo scontro ideologico mai sopito fra il mondo sardo e italiano risalente almeno all'Unità e ci si distacca da quel processo di «presentificazione» che si riscontra nella serialità televisiva fra gli anni Settanta e Novanta, conformemente invece alla tendenza di riscoperta della storia passata propria delle fiction degli ultimi anni (Buonanno 2012, p. 41, p. 70). In questo caso la serie televisiva ci riporta ad eventi abbastanza lontani dalle urgenze del presente, eppure essi, in quanto strettamente legati alla nascita dello stato italiano, evocano uno dei momenti più problematici della storia nazionale. L'elemento storico tuttavia si sviluppa parallelamente alla storia d'amore a prima vista impossibile fra il protagonista Gabriele De Marchi, un ufficiale mandato nell'isola a catturare i latitanti, e Francesca Satta Pintore, la sorella del bandito Elias. Questa linea narrativa, assente nel testo di partenza, acquista notevole peso, per cui la serie si presenta come un mix fra sentimenti e avventura.⁹ Inoltre nella trama, come vedremo, è incastonata una molteplicità di riferimenti all'immaginario tradizionale sardo, tanto da configurarsi alla stregua di un ipertesto. Ciò sembra attribuibile in primo luogo a Marcello Fois, che ha collaborato alla sceneggiatura. Allo scrittore sardo sembrano ascrivibili soprattutto le riflessioni sul ruolo subalterno della Sardegna nell'Italia postunitaria, molto simili a quelle già riscontrate nella sua narrativa, che sembrano dischiudere uno spazio insolito di riflessione polemica in una fiction televisiva. *L'ultima frontiera* dunque si rivela il risultato di un'operazione complessa, perché in essa convivono sia il repertorio dei topos sardi sia una reinterpretazione critica della storia isolana. Resta però da verificare se la commistione di elementi tradizionali e innovatori sia risultata in un prodotto televisivo capace di superare gli stereotipi. Per tentare di dare una risposta a tale quesito, non ci resta che volgere la nostra attenzione alle strategie narrative e visive adottate nella fiction.

tro mondo, in cui si parla ancora una volta ironicamente di un gruppo di francesi in visita presso la banda del bandito Dionigi Mariani, interessati ai «sapori estremi del profondo West barbaricino» (Fois 2007, p. 61). D'altronde Fois cita esplicitamente in *Sempre caro* anche l'operazione della «caccia grossa» (2009, p. 34).

⁹ Il regista Franco Bernini definisce il film come «la storia di un innamoramento per una donna e per una terra»: <http://www.youtube.com/watch?v=LAuZl15KEF4> (2013-11-27).

3 Intertestualità e transmedialità ne *L'ultima frontiera*

L'ultima frontiera è un prodotto della serialità televisiva che si inserisce in una lunga tradizione letteraria e cinematografica di narrazioni sarde, pertanto è necessario verificare come e in che misura sia debitrice dei modelli precedenti. Dal momento che è impossibile sviscerare tutti gli elementi del confronto, nelle pagine che seguono ci limiteremo all'analisi di alcuni momenti decisivi dello *storytelling* e commenteremo, in particolare, le prime scene del film e quella che chiameremo la 'presa di coscienza' del protagonista; successivamente, in un altro paragrafo, sposteremo la nostra attenzione su alcuni dialoghi e all'incontro nel cosiddetto 'Grand Hotel dei banditi': si tratta delle scene in cui emerge una interpretazione critica della storia sarda che collima con quella espressa da Marcello Fois nelle sue opere, in particolare nel ciclo dei romanzi aventi come protagonista Sebastiano (*Bastianu*) Satta.

Il film si apre con la visione di un paesaggio montuoso di grande impatto visivo, in seguito vediamo un uomo e una donna che, dopo una corsa affannosa, scoprono il cadavere di un pastore – si tratta di un loro fratello vittima di un omicidio. La gestualità della donna preannuncia il desiderio di vendetta: in primo piano la sua mano e il petto sono macchiati con il sangue del morto, successivamente la stessa mano innalza una catena con una croce verso il cielo. Nel frattempo, il paesaggio mozzafiato e la musica in crescendo contribuiscono a creare un'atmosfera di forte emotività. Si tratta senza dubbio di un inizio da manuale della cinematografia di ambientazione sarda, in quanto riassume in modo efficace i tre topos più potenti dell'immaginario isolano: la montagna come geosimbolo della Sardegna,¹⁰ la figura del pastore(-bandito) quale incarnazione della sardità e il codice dell'onore (e quindi la

¹⁰ Così come vuole una tradizione fortemente consolidata, un gran numero delle pellicole di ambientazione sarda riconosce nella montagna il geosimbolo per eccellenza del paesaggio sardo. Da *Cenere* (Mari 1916) a *Cainà* (Righelli 1922), da *La grazia* (De Benedetti 1929) a *Delitto per amore* (Genina 1952), fino a *L'ultima frontiera*, l'isola si identifica con l'area interna pastorale della Barbagia per cui la montagna – piuttosto che la costa o il mare – assurge a simbolo incontrastato del paesaggio isolano. Il geosimbolo della montagna era già stato ampiamente postulato dalla letteratura di viaggio. Successivamente, con l'inasprimento del banditismo nel secondo Novecento, fu il Supramonte, il monte di Orgosolo – paese emblematico della Barbagia – ad assurgere a montagna simbolo della Sardegna (Urban 2007, pp. 68-76, pp. 186-193, pp. 328-340).

legge della vendetta) inteso come principio regolatore tragico e immutabile della società isolana. I confronti letterari e cinematografici sarebbero molteplici, a titolo esemplificativo è sufficiente richiamare alla memoria un passo del romanzo *Colombi e sparvieri* (1912), uno dei testi di Grazia Deledda che divenne fonte di ispirazione anche per il cinema,¹¹ nel quale gli elementi poc'anzi descritti rivivono nelle parole del protagonista Jorgj, che così descrive i suoi conterranei:

Il paesetto ove son nato è quasi esclusivamente dedito alla pastorizia. La natura del terreno montuoso, accidentato, non permette l'agricoltura, e d'altronde gli abitanti per *l'indole loro speciale* non possono abituarsi a lavorare pazientemente la terra. L'uomo di queste montagne è ancora un *primitivo* e se gli riesce di rubare una capra e di mangiarsela coi suoi compagni o con la sua famigliuola se ne compiace come di una piccola impresa andata bene. Anche a lui, il giorno prima o la settimana prima, è stato rubato un capretto: perché non dovrebbe rifarsi? E se voi gli dite che ha fatto male si offende, e vi serba rancore come un uomo a cui voi tentiate di togliere qualche diritto. *Segregato dal resto del mondo*, in lotta continua con i pochi altri suoi simili, spesso coi suoi stessi parenti, col fratello stesso, *l'uomo di questo villaggio si crede in diritto di farsi giustizia da sé*, con le armi che possiede: la forza muscolare, l'astuzia, la lingua. *Egli non sa cosa è la società, e la legge per lui è una forza illogica che bisogna eludere perché non si può vincere. Del resto ha ragione: la società lontana si ricorda di lui solo per sfruttarlo*: gli richiede i tributi, lo costringe al servizio militare, e non lo salvaguarda dal suo nemico, non dai ladri, non l'aiuta quando l'inverno rigido fa morire il suo bestiame, non lo salva dal testimoniaio falso quando egli è accusato di qualche crimine. *Egli quindi si difende da sé per istinto, per abitudine, per diritto.* (Deledda 1981, p. 522; il corsivo è nostro)

Nel testo deleddiano la descrizione del *modus vivendi* isolano e la pratica della vendetta vengono messe in relazione con il senso di sfiducia dei sardi nei confronti dello Stato, accusato di essere sempre assente nei momenti del bisogno. A di-

11 La trama di *Colombi e sparvieri* fu parzialmente utilizzata per il film *Proibito* (1954), girato da un giovane Mario Monicelli e con Amedeo Nazzari nel ruolo del bandito protagonista (Ola 2008, pp. 142-143).

stanza di circa cinquant'anni dalla pubblicazione di *Colombi e sparvieri*, anche la scena di apertura del film *Banditi a Orgosolo* (1961) di Vittorio De Seta combina la rappresentazione visiva del primitivismo sardo con una riflessione nella quale si sottolinea la natura ostile della presenza statale nell'isola: mentre assistiamo a una battuta di caccia da parte di un gruppo di pastori in un ambiente colto nella sua bellezza primigenia – e quindi le immagini ci rivelano il volto antimoderno dell'isola – il *voice over* ci ricorda che:

Questa storia accade oggi in Sardegna, nel paese di Orgosolo. Questi sono pastori di Orgosolo. Il loro tempo è misurato su quello delle migrazioni stagionali, della ricerca del pascolo, dell'acqua. L'anima di questi uomini è rimasta *primitiva. Quello che è giusto per la loro legge, non lo è per quella del mondo moderno.* Per loro contano solo i vincoli della famiglia, della comunità, tutto il resto è incomprensibile, ostile. Anche lo *stato* che è presente con *i carabinieri, le carceri.* Della civiltà moderna conoscono soprattutto il fucile per cacciare, *per difendersi, ma anche per assalire. Possono diventare banditi* da un giorno all'altro, quasi senza rendersene conto. (il corsivo è nostro)

I due esempi appena citati ci danno un'idea di come il topos della Sardegna pastorale e banditesca, in cui vige la legge della vendetta, fosse predominante nella produzione letteraria ed artistica del Novecento. Ciò che accomuna queste narrazioni è prima di tutto la rappresentazione dell'isola come l'«altro» rispetto al mondo civile e moderno.¹² L'idea dell'alterità viene talvolta espressa nel cinema, così come già capitava nella letteratura di viaggio, dal personaggio di un forestiero, il quale incarna il punto di vista etnocentrico (Beller, Leerssen 2007, pp. 326-327). Questo fenomeno si verifica anche in *Caccia grossa*, in cui il protagonista è un continentale che si fa mediatore fra chi legge e l'oggetto della sua narrazione. Il volume si apre con l'ordine di partenza che raggiunge l'io narrante (alter ego del

12 È importante rilevare che il punto di vista esterno può essere interiorizzato, dando vita a forme di autoesotismo (Beller, Leerssen 2007, p. 325). È il caso del personaggio di Jorgj nel romanzo *Colombi e sparvieri*: seppur figlio di un pastore, poiché ha studiato, avverte la distanza che lo separa dalla comunità delle origini. Non è uno straniero ma si sente un estraneo. Sul concetto della presenza ostile dello Stato in Sardegna, attestato sia nel frammento deleddiano sia nel film di De Seta, e soprattutto ampiamente tematizzato ne *L'ultima frontiera*, torneremo più avanti.

Bechi) mentre si gode una giornata frivola alle Cascine in compagnia di «un gruppo cinguettante di signore» (Bechi 1997, p. 39). L'improvvisa notizia getta nell'angoscia anche la famiglia, in particolare la madre, la quale si affanna a cercare nell'atlante il luogo misterioso in cui il figlio si recherà in missione. Bechi riprende così il topos del viaggio in Sardegna inteso come un itinerario verso l'ignoto, uno dei *leitmotiv* più potenti con cui si sublimava l'idea della distanza - geografica ma, soprattutto, culturale e simbolica - fra l'isola e il continente (Urban 2013, pp. 81-83, pp. 157-158). D'altronde già lo stesso Cicerone - come ricordavano ancora i testi ottocenteschi - considerava l'isola una terra selvaggia e mortifera a causa della malaria. Insomma, il viaggio si delineava come un esilio o, per i più coraggiosi, come una vera avventura, paragonabile all'esplorazione delle terre ai confini del mondo conosciuto (cfr. Edwardes 1889, pp. 4-5; Urban 2013, p. 47).

Il topos del viaggio viene ripreso anche nella seconda scena de *L'ultima frontiera*.¹³ Seppure, come ha fatto notare il critico Gianni Olla (2008, p. 364), non viene successivamente sviluppato, tuttavia ci sembra abbia una straordinaria importanza, in quanto rievoca la tradizione letteraria a cui abbiamo fatto cenno e conferma l'approccio etnocentrico adottato nella serie per descrivere il mondo sardo. Le immagini ci mostrano il veliero su cui viaggia il tenente Gabriele De Marchi: il giovane ufficiale, impenitente dongiovanni, è stato inviato in Sardegna per punizione, in quanto ha intrattenuto una relazione proibita con una donna sposata e, per di più, moglie di un ministro.¹⁴ Già sul veliero che lo conduce a destinazione, De Marchi viene a confrontarsi con la 'diversità' dell'isola: i tentativi di sedurre una ragazza sarda sono prontamente bloccati dal padre di lei, il quale, polemicamente, rimprovera l'ufficiale ricordandogli la morigeratezza delle donne del luogo. Il soldato-viaggiatore spedito nell'isola per punizione, scopre così di essere uno straniero, di aver varcato un territorio - seppur non ha ancora toccato terra - in cui vigono regole e principi diversi dai propri.

¹³ La scena è introdotta dalla visione del veliero in mare aperto e da una didascalia che ci informa che è passato un decennio dagli eventi narrati nella prima scena.

¹⁴ In un flashback, De Marchi ripensa al momento in cui gli viene comunicato di essere stato trasferito. Conosciuta la destinazione, pieno di sorpresa, dice: «Sardegna?» Una parola soltanto, capace però di evocare nella mente del giovane ufficiale pensieri negativi, esattamente come vuole la tradizione.

Il punto di vista esterno si ripropone emblematicamente al momento dello sbarco. De Marchi cammina sul molo osservando con curiosità gli indigeni che si muovono in quello che si presenta come un vero e proprio palcoscenico della sardità. Lo spettatore vede i sardi attraverso gli occhi dell'ufficiale, come confermano le inquadrature che riproducono il movimento del suo sguardo, mentre si posa su ciò che appare strano, bizzarro, perché diverso dal mondo a cui egli stesso appartiene. L'attenzione si fissa sui dettagli del costume tradizionale maschile e femminile, i gioielli e i fucili che gli uomini portano con sé. Il protagonista avverte anche dal punto di vista uditivo la sua estraneità al luogo, infatti mentre continua a camminare, alcuni dei passanti che gli passano accanto parlano in sardo. Le figure che procedono sul molo sono però solo comparse a cui non è data la possibilità di essere soggetti, protagonisti: esistono soltanto attraverso lo sguardo e l'udito del tenente. Insomma, tutti gli elementi visivi e auditivi contribuiscono a rendere tangibile l'ingresso del protagonista in un mondo altro. La conferma definitiva viene dal veloce scambio di battute fra De Marchi e il soldato che lo accoglie al suo arrivo.

Doloddo: «Signor Tenente, sono Doloddo. Agli ordini.»

De Marchi: «Riposo, Riposo. Grazie. Sono tutti armati qui?»

Doloddo: «E sì, *qui* si usa così, signor tenente.» (il corsivo è nostro)

La sfilata di sardi sul molo è rappresentativa di quella ricostruzione etnografica a cui si fa ricorso nella serie e che si delinea come un percorso visivo alla scoperta dell'esotismo isolano. Alla stessa strategia si ascrive, per esempio, l'attenta ricostruzione della cucina nella casa dei Satta Pintor, ricolma di oggetti caratteristici, ma anche quelle immagini che costituiscono dei veri quadretti di vita quotidiana, come la scena delle donne che, addobbate nel vestito tradizionale, lavano i panni al fiume; si tratta in questo caso di una vera e propria istantanea non essenziale alla narrazione, tanto che si potrebbe eliminarla senza alcuna conseguenza.

L'approccio etnocentrico trova una sua ulteriore articolazione simbolica nella terza scena, in cui De Marchi sta raggiungendo la sede di Nuoro, scortato da alcuni militari.¹⁵ La scena si

¹⁵ Queste immagini si alternano con quelle che ci mostra-

apre con la visione della carrozza che attraversa una radura desolata, così come si vede nei film western. In effetti questo genere funziona da modello principale della serie visto che - lo segnala già il titolo - la Sardegna de *L'ultima frontiera* è la risemantizzazione televisiva del Far West e abbondano gli inseguimenti e i conflitti a fuoco, resi più accattivanti dal contrasto cromatico fra le uniformi militari del Regio esercito e i costumi tradizionali sardi. D'altronde, la scelta di un tale modello di riferimento non deve sorprendere visto che il western era già stato fonte di ispirazione per i cosiddetti film meridionalisti, compresi quelli ambientati nell'isola (Olla 2008, p 364).

Un altro aspetto de *L'ultima frontiera* che richiama esplicitamente il western è la modalità di rappresentazione del paesaggio: nell'epopea americana non faceva da semplice sfondo agli eventi ma aveva un valore simbolico ed era funzionale per celebrare l'ideologia che predicava la conquista di un territorio considerato selvaggio (Mills 1997; La Polla 2003, pp. 165-180). Seppur è vero che i riferimenti ambientali all'inizio di una pellicola forniscono le informazioni indispensabili per contestualizzare gli eventi, il fatto che le riprese si sono svolte nei luoghi in cui effettivamente avvenne la 'caccia grossa' (fatto ampiamente messo in luce nella promozione della serie e comprensibilmente apprezzato dal pubblico per la bellezza indiscutibile dei luoghi)¹⁶ non risponde soltanto a un desiderio di verosimiglianza o di realismo, ma si rivela piuttosto uno strumento visivo efficace per trasmettere il messaggio della serie. La radura solitaria attraversata dalla carrozza che conduce il tenente a Nuoro, si configura letteralmente come un territorio vuoto, di frontiera, che attende di essere scoperto e valorizzato - e quindi conquistato - secondo una strategia visiva comune sia al western che al cinema

no le sorelle Satta Pintore: Maria Antonia, detta *Sa reina* (la regina) - la donna che compare all'inizio del film - e la sorella più giovane Francesca. Per tornare a casa le due percorrono una strada diversa dal solito, in quanto *Sa reina* è informata di quello che sta succedendo altrove, sa cioè dello scontro fra militari e banditi, il cui capo è proprio il fratello Elias (l'uomo che scopre il cadavere del pastore nella scena di apertura del film). Il personaggio di Maria Antonia è centrale nel film, in quanto è colei che prende le decisioni nella famiglia Satta Pintore, mentre nel testo di Bechi veniva solo brevemente nominata (Olla 2008, p. 364).

16 Si vedano i commenti del regista e degli attori sul ruolo del paesaggio sardo ne *L'ultima frontiera*: <http://www.youtube.com/watch?v=LAuZl15KEF4> (2013-11-27), ma anche i commenti degli telespettatori sulla fiction.

coloniale.¹⁷ Il discorso etnocentrico sulla sardità si esprime dunque anche nelle modalità di rappresentazione dello spazio naturale. Una simile ipotesi viene corroborata dalla scena che abbiamo definito della 'presa di coscienza' del tenente, in cui De Marchi riflette sulla sua condizione di soldato italiano in lotta contro altri italiani. Seduto su una roccia, in un punto molto elevato da cui può ammirare il panorama circostante, e assorto nei suoi pensieri, manifesta i suoi dubbi sulla (in)giustizia di quella campagna militare e sulle strategie usate dallo stato italiano nei confronti dei sardi:

Mio caro padre, non ti ho mai chiesto nulla, ma ora devo farlo. Questo luogo mi è insopportabile, sono in guerra, come desideravo, ma ho di fronte altri italiani. Come posso farmi onore in queste condizioni? Ti prego di attivarti con chi sai, per farmi ritornare sul continente. Spero che il nostro protettore di Roma voglia intervenire in mio favore.

Nel frattempo le immagini si spostano sul paesaggio: è uno spazio montuoso che si rivela progressivamente allo sguardo del protagonista (e dell'audience) nella sua bellezza mozzafiato, compaiono anche dei mufloni, animali caratteristici della flora isolana, e poi ancora una volta le montagne. Il tenente accenna un lieve sorriso di ammirazione. La scena si chiude con una vera e propria istantanea del protagonista mentre raccoglie un pugno di terra sarda che si sfalda fra le sue dita, fino a quando viene bruscamente interrotto dall'arrivo del suo intendente.

La scena è interessante perché in essa si fondono elementi narrativi e visivi contrastanti: si evocano pagine famose della letteratura di viaggio dedicate alla montagna sarda, in cui i viaggiatori rivelano la loro fascinazione per il paesaggio isolano ancora così selvaggio (Urban 2013, pp. 71-76), e allo stesso tempo le parole di De Marchi sembrerebbero mettere in dubbio l'ottica etnocentrica, in quanto esprimono una critica nei confronti della politica statale. Eppure la modalità in cui è costruita la scena, la collocazione spaziale dell'eroe in una posizione dominante e la sua gestualità, ci ricordano il progetto di controllo (e dunque di conquista) di quel territorio, che si verificherà dopo aver sgominato i banditi,

17 Per la rappresentazione del paesaggio nel cinema coloniale: Maingard 2009. Per un confronto, sulla rappresentazione fotografica dell'Africa in epoca fascista: Polezzi 2012, pp. 353-354.

selvaggi quanto quei meravigliosi paesaggi. Per giunta il fascino esercitato dalla Sardegna sull'ufficiale si rispecchia nell'amore da lui provato per Francesca: la bella ragazza (alter ego della bella Sardegna) lo conquisterà, ma sarà lui a liberare lei dalla sua famiglia (e di riflesso l'isola dalla piaga del banditismo), restituendole la libertà di sposarlo. L'amore per la ragazza così come per la terra si accompagna dunque con la volontà di redimerle ambedue, coerentemente con l'ideologia espressa dal colonialismo.¹⁸

L'identificazione del paesaggio isolano – bellissimo e selvaggio – con la sardità, conformemente a quel fenomeno di rispecchiamento fra territorio ed *ethnos* descritto da Anthony Smith (1999, p. 152) nel suo saggio sui miti nazionali, viene riproposta nella scena che precede quella poc'anzi citata, quando il brigadiere Gasco, indicando a De Marchi i nomi dei banditi più pericolosi, mette in relazione la natura dei banditi con l'asprezza del luogo e le sue parole vengono accompagnate dalla visione di squarci paesaggistici che esemplificano la fusione perfetta fra carattere nazionale e paesaggio.¹⁹ La rappresentazione simbolica del paesaggio si rivela così una strategia efficace per veicolare l'esotismo sardo.

Non bisogna dimenticare, infine, che anche per l'iconografia dei banditi, *L'ultima frontiera* sfrutta ampiamente le fonti storiche. Mentre il personaggio di Elias Satta Pintore è costruito in modo coerente con il topos del bandito sardo, indossa il costume «nazionale» (Urban 2013, pp. 127-131), ha una folta barba e la capigliatura raccolta in treccine secondo un uso attestato ancora nei primi anni del Novecento dal linguista Max Leopold Wagner (1908, p. 268) fra i pastori del paese di Bitti e Fonni, il suo compagno Giuseppe Cau, detto non a caso *il signorino*, porta invece abiti borghesi e una bombetta, così come alcuni dei banditi descritti da Sebastiano Satta e Gastone Chiesi in una famosa intervista della

18 In un'altra scena, il tenente chiede esplicitamente a Francesca di allontanarsi dalla sua famiglia, visto che lei è diversa da loro, così da potersi «salvare».

19 Gasco: «E poi c'è Portolu, detto 'il cinghiale', Giovanni Cau, detto 'il signorino', e Satta Pintore, Elias Satta Pintore, il peggiore di tutti; settantadue latitanti solo in questo territorio e ogni giorno è la stessa storia, fino a otto reati gravi alla volta». De Marchi: «E con tutti gli uomini che abbiamo tra noi e voi non siamo ancora riusciti a fermare questi macellai?». Gasco: «Signor tenente, quello che vede, non è quello che è. Caverne, forre, prunaie, buche senza fondo, mi creda, non c'è reggimento al mondo capace di stanare un uomo che si nasconde lì dentro». Le battute rielaborano dei passaggi presenti in *Caccia grossa* (Bechi 1997, pp. 46-47).

fine dell'Ottocento ([1894] 1925, pp. 24-26; cfr. Loi 2001, pp. 94-98). La diversità di abbigliamento attestata dalle fonti e riproposta nella serie, suggerisce che quel mondo era meno chiuso e immobile di quanto si è soliti pensare, eppure l'utilizzo, o meglio l'"esibizione" del costume tradizionale risulta essenziale nella fiction, come è attestato anche nella cinematografia, per la costruzione dell'identità sarda (Urban 2013, pp. 450-453).

Dagli esempi presi fin qui in considerazione, la Sardegna de *L'ultima frontiera* appare dunque il frutto di un'ibridazione: in essa si fondono molteplici rimandi letterari e cinematografici che nella messa in scena televisiva sprigionano le loro potenzialità spettacolari, confermando quel fascino esotico del mondo isolano tanto decantato dalle fonti letterarie.

4 La Sardegna come 'spettacolo etnografico'

La ricostruzione dei luoghi e degli ambienti costituisce uno dei motivi di maggior attrazione delle serie televisive storiche – basta pensare a certe produzioni inglesi di enorme successo ambientate in epoca vittoriana o agli inizi del Novecento – in quanto il pubblico si diletta ad ammirare costumi e oggetti di un'epoca ormai lontana. Seppure l'analisi ha messo in luce la centralità del paesaggio, dell'etnografia e del folklore ne *L'ultima frontiera*, la loro presenza non sembra riducibile a un semplice aspetto esteriore, si configura piuttosto come un vettore essenziale per comunicare il punto di vista con cui viene raccontata la storia. Per verificare tale ipotesi è utile richiamare alcune riflessioni sul rapporto fra l'immagine e la narrazione nell'arte cinematografica.

Come ricorda Tom Gunning (2006, pp. 381-388; cfr. King 2000, p. 2), il cinema si caratterizza sin dalla sua nascita per la centralità dello «spettacolo» (*spectacle*), indistintamente dalla componente narrativa (*narrative*). Lo «spettacolo» è ciò che compare sullo schermo e cattura l'attenzione dello spettatore (Lavik 2008, p. 170, p. 172), ma le immagini che compaiono sullo schermo (grande o piccolo che sia) diventano «spettacolo» in quanto sono il risultato di una selezione e composizione di elementi strutturati nella messa in scena, in grado di attrarre e coinvolgere emotiva-

mente l'osservatore.²⁰ Il cinema nella sua essenza infatti, come sostiene Léger (1973, p. 21; citato in Gunning 2006, p. 381), è l'arte del mostrare, del far vedere: ciò che vediamo non compare mai casualmente sullo schermo, anzi la sua esibizione segnala un momento di passaggio dalla narrazione allo spettacolo, in quanto è l'immagine in se stessa, con la sua carica evocativa e simbolica, che domina la scena.²¹ Così inteso, lo «spettacolo» si manifesta a diversi livelli: può identificarsi con il prodotto degli effetti speciali e la tecnologia più avanzata, come capita nei blockbusters americani, oppure scaturire dall'aspetto fisico e caratteriale dei personaggi e degli attori, dal set, dai costumi o dai singoli oggetti che, stabilendo un contatto diretto con l'audience, implicano una sospensione temporanea degli eventi e fungono da vettori del messaggio del film.²²

Nel nostro caso la rappresentazione del mondo sardo assolve una simile funzione. Dalla scelta delle location alla scenografia, dai costumi all'arredamento, tutto ne *L'ultima frontiera* contribuisce alla costruzione di una Sardegna primitiva ed esotica. È lecito ipotizzare dunque che tale «spettacolo» sia il frutto dell'ottica etnocentrica, la quale si concretizza nell'immagine dell'isola come una terra remota, popolata da uomini primitivi e con costumi bizzarri; una rappresentazione disseminata da segni visivi ca-

paci di veicolare l'idea della sardità quale rarità antropologica.

Il fenomeno illustrato ne *L'ultima frontiera*, si riscontra anche nelle storie cinematografiche ambientate in Sardegna e presenta evidenti convergenze con il fenomeno dello «spettacolo etnografico» descritto da Tobing Rony (1996, p. 8) a proposito del cinema coloniale. La ragione principale di tale continuità può essere attribuita all'univocità dello sguardo, a quel punto di vista etnocentrico attorno a cui si è essenzialmente costruito il discorso sulla sardità prima nella letteratura e poi nel cinema. In tal senso lo 'spettacolo etnografico sardo' costituisce una delle articolazioni del discorso sull'alterità prodotto dalla cultura europea fra Otto e Novecento (Urban 2013, pp. 303-308). Citando Levi Strauss, Tobing Rony (1996, p. 7) ricorda che l'etnografo è in grado di scoprire solo ciò di cui è alla ricerca e che, quindi, si aspetta di trovare. È lo stesso atteggiamento che, *mutatis mutandis*, caratterizza il tenente De Marchi al momento del suo arrivo in Sardegna, quando si trova catapultato in una realtà che considera a priori primitiva e inferiore e che, una volta sbarcato sull'isola, si offre al suo sguardo esattamente come lui se la aspetta.

5 La Sardegna fra sguardo etnocentrico e ottica postcoloniale

Nella trama de *L'ultima frontiera*, come abbiamo già ricordato, la visione etnocentrica sembra essere messa in discussione dalla progressiva insofferenza di De Marchi nei confronti delle strategie politico-militari del governo italiano, eppure la contrapposizione ideologica fra il punto di vista dei sardi e lo stato si esprime in accuse ben note nel dibattito politico-culturale: da un lato, c'è il risentimento storico degli isolani nei confronti di chi viene da fuori e si rivela un oppressore, dall'altro lato, c'è la risposta dei continentali che si considerano alla stregua di benefattori desiderosi di aiutare i sardi ad uscire dalla loro condizione di inferiorità, a patto di accogliere le proprie regole di comportamento.

Un esempio di tale contrapposizione ideologica è il rapido scambio di battute fra il brigadiere Gasco e il tenente De Marchi. Gasco, seppur sardo (nella fiction ma non nel testo di Bechi), ha giurato fedeltà all'esercito italiano, dimostrando di identificarsi nella nuova Italia unita, ma è in grado di cogliere gli errori di valutazione del governo nazionale. Il comportamento di De Marchi

20 Come le ricerche degli ultimi anni hanno confermato, i termini *narrative* and *spectacle* non possono essere considerati alla stregua di concetti opposti inconciliabili, si dovrebbe piuttosto considerarli in modo più fluido, in qualità di elementi coesistenti in ogni pellicola (Lavik 2008, p. 173; 2009, p. 152). Si riprende in questa sede la definizione di «spettacolo» (*spectacle*) proposta da Lewis (2012, p. 56). King definisce lo «spettacolo» come la produzione di immagini che suscitano in noi il desiderio di poterle bloccare e fissarle (2000, p. 4). Sugli elementi di cui si compone la messa in scena: Bordwell, Thompson 2010; Gibbs 2002, pp. 53-54, ambedue citati in Lewis 2012, pp. 183-184.

21 «[T]he shift from narrative to spectacle is predicated on a slippage between the event as fiction and the image as construction» («Il passaggio dalla narrazione allo spettacolo si basa su uno slittamento tra l'evento come finzione e l'immagine come costruzione», la traduzione è nostra) (Jacobs, De Cordova 1982, p. 301).

22 Lewis segnala due diverse forme di *spectacle* che nomina rispettivamente *object spectacle* ed *event* (2012, pp. 181-182, 189-190). Nella categoria dell'*object spectacle* rientrano i corpi animati e inanimati ma anche i singoli oggetti (p. 202). Tra gli *object spectacle* più famosi della storia del cinema, si pensi al trasatlantico *Titanic* o *Star Trek USS Enterprise* (pp. 205-206). Cfr. Lavik 2008, p. 170, p. 171; King 2002, p. 184; Jacobs, De Cordova (1982, p. 301): «The activity of composing the space [...] serves to organize the discourse» («L'attività di composizione dello spazio [...] è in funzione dell'organizzazione del discorso», la traduzione è nostra).

invece è esplicativo dell'atteggiamento di superiorità con cui lo stato italiano si relaziona con i sardi. Il confronto è dunque esemplare del *modus pensandi* delle categorie socioculturali che i personaggi rappresentano. Dinanzi all'ennesimo caso di violenza banditesca, alla domanda di De Marchi se egli si debba considerare moralmente responsabile dell'accaduto, Gasco risponde:

Gasco: «No, non Lei, il suo atteggiamento, se proprio devo essere franco. E l'idea che si è fatto di trattare con dei selvaggi. È lo stesso motivo per cui abbiamo perso ad Adua, lo sa?» [...]

De Marchi: «Voi con la scusa dei selvaggi, giustificate tutto e a noi non resta che passare da colonialisti o da fessi. E qui c'è tanta gente che sventola l'orgoglio per un tozzo di pane, ma quando si tratta di giustizia, di un vero senso della comunità, si diventa molto meno orgogliosi, molto meno.»

Gasco: «Certo, se noi avessimo le stesse opportunità avrebbe ragione Lei, Signor Tenente, ma Roma da qui è distante e Torino, a suo tempo, era sulla Luna.»

De Marchi: «E la colpa è sempre degli altri, alla fine.»

Il dialogo, assente in *Caccia grossa*, è interessante soprattutto per il riferimento alla sconfitta italiana di Adua (1896), in quanto instaura un parallelismo fra la politica statale in Sardegna e quella coloniale: una riflessione questa, coincidente con quella espressa da Marcello Fois nei suoi romanzi, nei quali emerge la continuità ideologica fra la strategia della 'caccia grossa' e quella delle imprese coloniali.²³

²³ Il protagonista, l'avvocato Sebastiano (*Bustianu*) Satta, lamentandosi della politica statale, afferma «Che cosa siamo diventati? Una colonia da civilizzare?» (Fois 2007, p. 46) e poco dopo si parla dei sardi che vengono visti dai continentali ancora come dei selvaggi con l'«anello al naso» (p. 46). Successivamente nel romanzo emerge il progetto di sperimentare la guerra totale in Sardegna, dopo la tremenda sconfitta subita ad Adua (p. 181). Nel romanzo ci sono ulteriori riferimenti, quando il maresciallo Poli si sente dire da un superiore che lavorare in Sardegna non è facile, perché «è come lavorare in trincea» (p. 161). Il paragone si esplicita ulteriormente quando Mari, un reduce delle campagne militari in Africa che «c'ha in corpo la rabbia che ha imparato a Makallé» (p. 209), fa capire che essere in Sardegna è come essere al fronte in Africa (p. 196) e poi «può raccontare d'Africa Africa e d'Africa Sardegna, che tanto sono abitate da bestie uguali» (p. 200). Per lui gli esperimenti chimici fatti nell'isola sono giustificabili perché finalizzati alle nuove campagne di conquista coloniale; si può accettare in questa ottica qualche «sacrificio di gente comunque inutile, come

Una delle scene in cui si mette in discussione la politica governativa in Sardegna è quella dell'apertura dell'anno giudiziario a Nuoro. Il Presidente della Corte, rivendicando la falsità del mito del banditismo romantico, esprime il suo sostegno alla politica del pugno di ferro.²⁴ Eppure quelle parole vengono immediatamente contraddette da ciò che capita nelle campagne: la banda di Elias Satta Pintore persegue la propria 'giustizia': uccide il predecessore di De Marchi, per mandare al nuovo arrivato il macabro messaggio che lui potrebbe essere il prossimo bersaglio. I successi dello stato contro il banditismo si rivelano così tragicamente effimeri.

Nella fiction il conflitto fra i due codici si ripete anche nella scena in cui la banda di Elias assale il catasto, distrugge i registri che certificano i diritti dei proprietari terreni e dichiara il ristabilimento delle terre demaniali. La scena riela-

gli africani, come i sardi, come tutti gli africani e sardi della terra» (p. 200). Sulla visione della storia nell'opera di Fois: Marras 2009; 2007, pp. 81-94; 2006, pp. 119-133. Si veda a proposito anche l'intervista rilasciata da Marcello Fois a Carlo Lucarelli per la puntata di *Blu notte misteri*, dedicata al banditismo sardo, dal titolo *L'anomalia sarda*, nella quale Fois parla della politica coloniale o semicoloniale dello stato italiano in Sardegna: <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-bfadbf54-898c-4b0c-9e2d-ce567efff84d.html> (2014-07-05).

²⁴ «Si scrive che il bandito sardo, più favoloso che vero re della foresta, godeva fama di grande generosità, specie col forestiero, uccideva il suo nemico, ma rispettava le donne, i vecchi, i fanciulli e non torceva un capello a chi non dava causa alle sue rappresaglie, ma soprattutto non rubava. Questa figura immaginifica va rimossa. L'anno che si è testé chiuso, ha dimostrato come un'azione di governo decisa e la costituzione di leggi speciali per il brigantaggio in Sardegna abbiano inteso non tanto debellare il fenomeno ma demolire la leggenda. I provvedimenti di Pubblica Sicurezza, l'aumento della forza pubblica, l'intervento dell'esercito si sono rivelati per ora un utile rimedio, ma ci attendiamo nel proseguo che fungano da operazione chirurgica per estirpare, debellare una volta per tutte questo cancro! Le leggi speciali hanno sancito che l'idea di agire su quelle popolazioni che si sentono attratte per dare aiuto ai latitanti, era un'idea giusta. Impediremo alla mala pianta di rinascere, hanno dovuto intendere costoro che l'autorità è più forte del banditismo, che non v'è niente che valga a deviare il colpo della vindice spada. È per questo che le condizioni speciali dell'isola richiedono dei funzionari che vi si mandano conoscenza non superficiale di usi e costumi, conformazione geografica e topografica, delle tradizioni e dell'indole locale». Mentre il Presidente della Corte legge il discorso, le immagini ci mostrano l'assalto a una carrozza dell'esercito da parte della banda di Satta Pintore. È interessante rilevare che la scelta del tribunale quale luogo fisico e simbolico in cui deflagra il conflitto fra i sardi e lo stato, corrisponde a una strategia diffusa nelle narrazioni sarde: mi permetto di rimandare alla relazione *In nome delle leggi: il topos della giustizia nelle narrazioni sarde contemporanee* che ho tenuto al convegno dell'AAIS a Zurigo (23-25 maggio 2014).

bora un fatto storico risalente al 1868, quando il catasto di Nuoro venne distrutto dal popolo che aveva in odio l'*Editto delle Chiudende*, un provvedimento legislativo risalente al 1820, in virtù del quale era iniziata una corsa selvaggia alla privatizzazione delle terre, a tutto svantaggio dei più poveri (Olla 2008, p. 364). Al di là della incongruenza storica, la scena è interessante perché è complementare a quella dell'apertura dell'anno giudiziario: in questo processo l'imputato è lo stato italiano; il tribunale, espressione di un potere estraneo e non condiviso, viene ora sostituito dalla piazza, luogo simbolo della comunità. La folla acclama il bandito nella sua veste di giustiziere, mentre per la giustizia italiana è soltanto un pericoloso criminale. La scena raggiunge il climax con l'esecuzione dell'omicida del fratello di Elias: la giustizia popolare - coincidente con la legge della vendetta - trionfa così sul diritto italiano.²⁵

L'immagine positiva del bandito tuttavia viene messa in discussione proprio nel momento del suo apogeo: come nell'omicidio del predecessore di De Marchi, anche in questo caso, Elias si rivela un sanguinario. Eppure, una volta catturato, rivendicherà ancora una volta di essere una vittima: la scelta dell'illegalità è la scelta obbligata per chi vive nella povertà. Come provvedere altrimenti alla famiglia, mentre i signorotti locali si arricchivano senza freno e lo stato non faceva nulla per cambiare la situazione?²⁶ Simil-

25 Elias: «Pace ai poveri! Pace a quelli che non hanno fatto festa quando mi hanno preso e quelli che hanno festeggiato li perdono. Non sono venuto a vendicarmi, sono venuto a fare del bene, da oggi siete tutti uguali. Le carte del catasto le faccio bruciare. La terra è di nuovo di tutti, come è sempre stata nei secoli dei secoli. Va' sul campanile e ferma l'orologio! Da oggi il tempo è vostro! Siete liberi dal lavoro e dalla giornata sotto padrone!».

26 Elias: «E che brutta parte che ci tocca di recitare, tenente! Io di natura sarei una brava persona». De Marchi: «Ma ce ne sono da queste parti di brave persone». Elias: «E no, non troppe, tenente, non più che negli altri posti, e comunque essere una brava persona da queste parti è più difficile che altrove». De Marchi: «Può darsi, può darsi, comunque non è un buon motivo per scannare tanti innocenti» [...] Elias: «È la parte, me l'hanno data, io non l'ho voluta e poi ho cominciato a fare quello che vi aspettavate da me, eh tenente, qui, qui le cose sono le cose. E Lei crede che se avessi potuto, non avrei scelto la Sua di vita? E invece no, perché se no si moriva di fame. E Lei non sa, tenente, cosa vuol dire, quando non c'era lavoro, qui le banche si sono mangiate tutto, i signoroni si sono mangiati tutto e voi non li avete fermati, noi eravamo poveri e quello che mancava in famiglia, io ero l'unico che glielo poteva far avere». De Marchi: «Glielo poteva far avere la giustizia». Elias: «La giustizia?». De Marchi: «La giustizia!». Elias: «Mio padre è morto aspettando la giustizia, tenente». Il discorso di Elias Satta Pintore sembra riproporre il ragionamento del bandito Dionigi Mariani: «Credete che se avessi potuto scegliere, non avrei scelto di fare la vostra vita? Invece no, mi

mente alle scene precedentemente commentate, la frattura fra le ragioni degli uni e degli altri è accentuata da una narrazione che verte sulla contrapposizione fra i due mondi, mentre l'attenzione dello spettatore viene catturata soprattutto da una messa in scena incentrata sulla ferinità dei banditi, ricadendo dunque ancora una volta nell'esotismo. Una conferma ulteriore ci è fornita dalla scena che abbiamo definito del 'Grand Hotel dei banditi', quando avviene il primo incontro fra il 'buono' Gabriele De Marchi - e il 'cattivo', il bandito Elias Satta Pintore. In essa si rielaborano in forma romanzata alcuni spunti presenti in *Caccia grossa*, ma un confronto fra il testo e la versione televisiva permette di rilevare notevoli differenze.

Nel testo di Bechi si racconta il rapimento nel 1894 di due francesi, che furono rilasciati grazie all'intervento provvidenziale del bandito Corbeddu, il quale «per un puntiglio di onore nazionale s'impose agli altri banditi, perché fossero rilasciati i due stranieri» Bechi (1997, p. 97). Corbeddu non era coinvolto nel sequestro, ma si servì del suo status per fare pressioni sui sequestratori e rifiutò la somma pattuita per la liberazione degli ostaggi (pp. 98-99). Più avanti Bechi racconta un altro aneddoto: era stato ospite nella grotta in cui si rifugiava il bandito Saggia, il quale aveva espresso il desiderio di porre fine alla sua latitanza; la descrizione dell'incontro presenta quel mix di orrore, stupore e ironia che si riscontra anche nel resto del volume; l'attenzione si concentra, tra l'altro, sull'arrosto preparato dai banditi, i quali infilzano i vari pezzi di carne come fossero un nemico da abbattere; impressionato dalla scena, Bechi tenta invano di sottrarsi a quel pericoloso banchetto.²⁷

sono dovuto arrangiare, perché sennò si moriva di fame, lo sapete, s'abbocà, che cos'è la fame?» (Fois 2007, p. 181).

27 Bechi (1997, pp. 131-135, in particolare p. 133): «Il circolo si scioglie, si chiama il dottore, e con molti complimenti ci conducono ambedue in una grotta poco distante, dove un capretto, infilato in una bacchetta, arrostita al fuoco vivo. C'invitano e ci conviene accettare, sedere al loro pranzo. Il vassoio è di pietra, sulla quale viene deposta la vittima: l'odore promette bene. Un bandito alto, barbuto, estrae la leppa, il terribile coltellaccio, che ha già lavorato chi sa su quante teste battezzate, e comincia a tagliare con dei colpi formidabili. Zac! Zac! Un pezzo saltava da una parte, un pezzo dall'altra. Un brigante correva dietro ai fuggiaschi, li raccattava, li ripuliva colle mani e li ricollocava sul sasso». Dalle stesse pagine emerge però anche lo stupore di Bechi, perché il bandito Saggia, al di là della sua condizione barbara e primitiva, parla correttamente l'italiano e fa sfoggio di erudizione quando si tratta di parlare delle leggi. È importante sottolineare la convergenza fra immaginario letterario e turistico: ancora oggi il tam-tam dell'isola autentica, di

Nella serie televisiva tali suggestioni letterarie vengono rielaborate e si fondono in un'unica scena. Per evitare un conflitto diplomatico con la Francia, a causa del rapimento di due francesi in cerca di metalli preziosi nell'isola, il prefetto ha ricevuto l'ordine di scendere a patti con i sequestratori e pagare un riscatto pur di liberare gli ostaggi. De Marchi è stato incaricato di recarsi con un rappresentante del governo all'incontro con i banditi. Dopo essere stati condotti bendati nel rifugio della banda di Elias Satta Pintore, responsabile del sequestro, i due si ritrovano all'interno di una cavità naturale allestita come un vero e proprio palcoscenico etnografico. Il climax visivo è rappresentato dai primi piani dedicati all'arrosto: tale immagine occupa lo schermo in due momenti successivi e non costituisce un semplice elemento di sfondo alla conversazione fra i personaggi. D'altronde già nella letteratura di viaggio l'arrosto era considerato una tradizione rappresentativa della natura «omerica» e «biblica» della cultura isolana (Urban 2013, p. 86, nota 241). Dopo il rifiuto dei rappresentanti dello stato di partecipare al banchetto, segue un loro scambio di battute con il bandito Giuseppe Cau, in cui si dà voce alle ragioni dell'antico contrasto fra le due parti:

Giuseppe Cau: «Ospitalità avete detto. Come se a noi ci piacesse di passare per quelli ospitali. La verità è che non ci piace, non ci piace proprio, ma a furia di invasioni, abbiamo imparato che essere ospitali è la cosa migliore per controllare gli invasori.»

Il rappresentante del governo: «A volte le invasioni, come le chiama Lei, hanno permesso alle civiltà di progredire.»

Giuseppe Cau: «O di regredire, dai punti di vista dipende. Noi per esempio costruiamo abitazioni in muratura quando voi nemmeno le palafitte avevate inventato ancora.»

De Marchi: «Eppure averci accolto in una caverna non mi sembra un gran passo avanti.»²⁸

una bellezza arcaica e incontaminata domina la promozione turistica. Dal punto di vista ideologico il turismo ripropone in chiave amichevole l'impostazione etnocentrica. Basta ricordare che le agenzie di viaggio propongono alle comitive in vacanza nell'isola l'ebbrezza dell'esotico tour nella Barbagia dei banditi con il pranzo tradizionale presso gli ovili dei pastori, in cui il piatto forte è l'arrosto. D'altronde nelle fiction l'inserimento di messaggi pubblicitari (di natura turistica) non è certo una rarità, per cui non è da escludere che anche questo aspetto abbia in qualche modo influenzato le riprese de *L'ultima frontiera*.

28 Dalla scena si intuisce che è avvenuto il pagamento del

Nel colloquio si fa riferimento a un 'noi', contrapposto al 'voi'. Nonostante l'isola sia parte integrante dello stato italiano, il potere statale è percepito come estraneo, imposto. Si ripropone così il *leitmotiv* della marginalità politica e culturale dei sardi, che nella serie viene confermata anche dai ripetuti giudizi denigratori sugli isolani: chissà – si chiede il rappresentante del governo – se essi cuociono gli alimenti o li consumano crudi come i primitivi? D'altronde, che rispetto avere per degli uomini che indossano la gonna (le braghe bianche tipiche del costume tradizionale)? A De Marchi non resta che concludere che per fortuna l'Italia non ha cercato di conquistare la Scozia! Anche in questo dialogo si ripropone dunque il conflitto ideologico così come era attestato nella pubblicistica dell'epoca, mentre dal punto di vista filmico acquista un grande peso la messa in scena esotizzante: il set primitivo della grotta con i suoi selvaggi protagonisti e l'esibizione dell'arrosto, tanto celebrato dai viaggiatori del passato ma molto apprezzato anche dagli odierni turisti alla scoperta dell'antico Far West barbaricino.

6 Conclusioni

L'ultima frontiera, prendendo spunto da alcuni eventi legati al banditismo, sceglie di raccontare la Sardegna in chiave esotica: l'alterità isolana viene ricreata attraverso il topos del conflitto insanabile con il Continente, mentre lo spazio geografico si delinea simbolicamente come il Far West italiano. In quest'ottica la rappresentazione, articolata in una serie di immagini coerenti con la tradizione letteraria e cinematografia, si risolve essenzialmente in uno spettacolo etnografico. Nonostante nella sceneggiatura siano inserite delle riflessioni critiche che ci riportano alla visione storica espressa nella narrativa di Marcello Fois, in particolare per quanto riguarda il richiamo esplicito alla natura coloniale della politica statale in Sardegna, gli elementi esotizzanti sembrano prevalere nello *storytelling*, per cui il tentativo di spezzare l'approccio etnocentrico nell'immaginario sardo si realizza solo parzialmente.

Se le nozze benauguranti fra il tenente De Marchi e Francesca Satta Pintore – simbolo di una possibile riconciliazione fra gli isolani e i

riscatto: i banditi fittizi de *L'ultima frontiera* sono meno gentiluomini dello storico bandito Corbeddu.

continentali - e l'inserimento di elementi critici nella sceneggiatura sembrano esprimere la volontà di proporre nuovi orizzonti interpretativi del fenomeno del banditismo e di denunciare le responsabilità del governo centrale in Sardegna, la fiction, mischiando abilmente generi e codici visivi differenti, resta ancorata al filone delle storie che puntano all'esotico, grazie ad una trama e un'ambientazione avventurose e accattivanti, senza riuscire tuttavia ad offrire alla platea televisiva una interpretazione veramente critica del banditismo sardo.

Bibliografia

- Bechi, Giulio [1914] (1997). *Caccia grossa*. Prefazione di Manlio Brigaglia. Nuoro: Ilisso.
- Beller, Manfred; Leerssen, Joep (2007). *Imagology: The cultural construction of national character*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Bordwell, David; Thompson, Kristina (2010). *Film art: An introduction*. London: McGraw Hill.
- Brigaglia, Manlio (1971). *Sardegna perché banditi*. Milano: Leader.
- Brigaglia, Manlio (1997). «Prefazione». In: Bechi, Giulio, *Caccia grossa*. Prefazione di Manlio Brigaglia. Nuoro: Ilisso, pp. 7-22.
- Buonanno, Milly (2012). *La fiction italiana*. Roma; Bari: Laterza.
- Chiesi, Gastone; Satta, Sebastiano [1894] (1925). *Derosas Angius e Delogu intervistati da due pubblicitari*. Prefazione di Vincenzo Soro. Cagliari: Edizioni della Fondazione Il Nuraghe.
- Deledda, Grazia (1981). *Colombi e sparvieri*. In: Deledda, Grazia, *Romanzi sardi*. A cura di Vito Spinazzola. Milano: Mondadori.
- Del Piano, Lorenzo (1984). *La Sardegna nell'Ottocento*. Sassari: Chiarella.
- Edwardes, Charles (1889). *Sardinia and the Sardes*. London: Richard Bentley and Son.
- Fois, Marcello [1999] (2005). *Sangue dal cielo*. Nuoro: Il Maestrale/Frassinelli.
- Fois, Marcello [1999] (2009). *Sempre caro*. Milano: Einaudi.
- Fois, Marcello [2002] (2007). *L'altro mondo*. Nuoro: Il Maestrale/Frassinelli.
- Gibbs, John (2002). *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. London: Wallflower Press.
- Gunning, Tom (2006). «The Cinema of attraction[s]: Early film, its spectator and the Avant-Garde». In: Strauven, Wanda (ed.), *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 381-388.
- King, Geoff (2000). *Spectacular narrative: Hollywood in the age of the blockbuster*. London; New York: I.B. Tauris.
- King, Geoff (2002). *New Hollywood cinema: An introduction*. New York: Columbia University Press.
- Jacobs, Lea; De Cordova, Richard (1982). «Spectacle and narrative theory». *Quarterly Review of Film Studies*, 7 (4), pp. 293-308.
- La Polla, Franco (2003). «Film (song) of myself: l'americanità nel cinema americano». In: Busi, G. Elisa; Leech, Patrich (a cura di), *Schermi della dispersione: Cinema, storia e identità nazionale*. Torino: Lindau, pp. 165-180.
- Lavik, Erlend (2008). «The battle for the blockbuster: discourses of spectacle and excess». *New Review of Film and Television Studies*, 6 (2), pp. 169-187.
- Lavik, Erlend (2009). «New narrative depths? Spectacle and narrative in blockbuster cinema revisited». *Nordicom Review*, 30 (2), pp. 141-157.
- Léger, Fernand (1973). *A critical essay on the plastic qualities of Abel Gance's film 'The Wheel'*. In: Fernand Léger, *Functions of painting*. A cura di Edward F. Fry. New York: Viking.
- Lewis, Simon John (2012). *The aesthetics of spectacle in mainstream cinema* [tesi di dottorato]. Newcastle: University of Northumbria.
- Loi, Pierangelo (2001). «Bardane e sequestri»: *Eventi-notizia tra centro e periferia in Sardegna*. Cagliari: CUEC.
- Maingard, Jacqueline (2009). «The Rose of Rhodesia: colonial cinema as narrative fiction and ethnographic spectacle». *Screening the Past*, 25. Disponibile all'indirizzo <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/current/issue-25.html> (2014-07-05).
- Marras, Margherita (2006). «La sardità creola in Marcello Fois». *Narrativa*, 28, pp. 119-133.
- Marras, Margherita (2007). «Connessioni e riletture critiche delle dinamiche politiche nazionali e regionali nell'opera di Marcello Fois». *Narrativa*, 29, pp. 81-94.
- Marras, Margherita (2009). *Marcello Fois*. Fiesole (Fi): Cadmo.
- Mills, Stephen F. (1997). *The American landscape*. Edinburgh: Keele University Press.
- Olla, Gianni (2008). *Dai Lumière a Sonetàula: 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*. Cagliari: CUEC.
- Pigliaru, Antonio (2000). *Il banditismo in Sardegna: La vendetta barbaricina*. Nuoro: Il Maestrale.

- Polezzi, Loredana (2012). «Il pieno e il vuoto: *Visual representations of Africa in Italian accounts of colonial experiences*». *The Italianist*, 63 (3), pp. 307-359.
- Smith, Anthony (1999). *Myths and memories of the nation*. Oxford: Oxford University Press.
- Sotgiu, Girolamo (1986). *Storia della Sardegna dopo l'Unità*. Roma; Bari: Laterza.
- Tobing Rony, Fatimah (1996). *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham; London: Duke University Press.
- Urban, Maria Bonaria (2013). *Sardinia on screen: The construction of the Sardinian character in Italian cinema*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Wagner, Max Leopold (1908). «Das Nuorese: Ein Reisebild aus Sardinien». *Globus: Illustrierte Zeitschrift für Länder - und Völkerkunde*, 903 (16), pp. 266-269.
- Materiale audiovisivo**
- Banditi a Orgosolo* [film] (1961). Diretto da Vittorio De Seta. Italia: Vittorio De Seta e Titanus.
- L'ultima frontiera* [miniserie tv] (2006). Diretto da Franco Bernini. Italia: Rai Fiction e A.E. Media Corporation.
- L'ultima frontiera (2006) - Speciale*. Disponibile all'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=LAuZl15KEF4> (2013-11-27).
- Lucarelli, Carlo (2009). *L'anomalia sarda*, puntata del programma *Blu notte misteri*. Disponibile all'indirizzo <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-bfadbf54-898c-4b0c-9e2d-ce567efff84d.html> (2014-07-05).