

ArcheoArte

3



Giulia Aromando

*Les photographes oubliés. Iconografia di viaggio in Sardegna
tra Ottocento e Novecento:
Evaristo Mauri e Luigi Pellerano*

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
(ISSN 2039-4543)
N. 3 (2014)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1
09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Alberto Cazzella, Pierluigi Leone De Castris, Attilio Mastino, Giulia Orofino, Philippe Pergola, Michel-Yves Perrin,
Maria Grazia Scano, Antonella Sbrilli, Giuseppa Tanda, Mario Torelli

Direzione

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman,
Rita Ladogana, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Alessandra Pasolini, Andrea Pala, Fabio Pinna

Direttore scientifico

Simonetta Angiolillo

Direttore responsabile

Fabio Pinna

Segreteria di Redazione

Daniele Corda, Marco Muresu

Copy-Editor sezioni “notizie” e “recensioni”

Maria Adele Ibba

Impaginazione

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

In copertina:

Sant'Antioco (CI), Basilica di S. Antioco Martire, Pluteo con pegaso, Foto: Andrea Pala

Les photographes oubliés. Iconografia di viaggio in Sardegna tra Ottocento e Novecento: Evaristo Mauri e Luigi Pellerano

Giulia Aromando

Borsista RAS, Legge regionale n. 7, 2007, Iliso Edizioni, 3384327721

Progetto “Giovani ricercatori - L.R. 7 agosto 2007”

Programma operativo FSE Sardegna 2007-2013, Legge regionale 7 agosto 2007, N. 7, Promozione della ricerca scientifica e dell'innovazione tecnologica in Sardegna

giuliaaromando@gmail.com

Riassunto: L'articolo analizza la dialettica intercorsa tra l'immagine fotografica e le diverse forme e generi testuali del disegno, dell'incisione e della pittura nell'ambito della cosiddetta *cronaca o letteratura di viaggio*. Dalla duplice prospettiva artistico/documentaria che, fin dagli esordi, ha caratterizzato la storia del *medium* fotografico e la sua presunta innocenza dello sguardo, si valuteranno due fasi cruciali per l'evoluzione dell'immagine della Sardegna: un primo momento riguarda l'opera di Evaristo Mauri e la riscrittura che della sua produzione fotografica si è fatta per circa due decenni; un secondo, più tardo, è da circoscriversi all'immagine che dell'isola ha restituito la più celebre rivista di viaggio del Novecento, il National Geographic Magazine, in particolare nelle autocomie di Luigi Pellerano. Passaggi che, nella comune riflessione intorno al tema della *perdita di autorialità* dell'opera, intendono ridare voce a due personalità particolarmente trascurate dalla storiografia critica. L'analisi dei codici culturali, sociologici ed estetici delle opere prese in esame ha dimostrato il peso centrale che la fotografia locale ha assunto nella definizione e diffusione della cultura visuale dell'isola.

Parole chiave: fotografia, iconografia, Sardegna, Evaristo Mauri, Luigi Pellerano

Abstract: The article explores the dialectic between the photographic image and the different forms and genres of drawing, engraving and painting in the context of travel literature writing. From the dual perspective of both artistic and documentary forms, which have always most characterized the history of the *medium* and its supposed *innocence of the gaze*, we will evaluate two key stages in the evolution of the image of Sardinia: the first stage concerns the work of Evaristo Mauri and the rewriting of his photographic production which has been on-going for about two decades, a second stage concerns the image of Sardinia given by the most famous travel magazine of the twentieth century, National Geographic, particularly in the *autochromes* produced by Luigi Pellerano. Our main objective is to revive the crucial theme of lost authorship and draw attention back to two personalities particularly overlooked by critical historiography. The analysis of cultural, sociological and aesthetical codes of the works examined has shown the central weight that local photography has assumed on the island in the definition and diffusion of visual culture.

Keywords: photography, iconography, Sardinia, Evaristo Mauri, Luigi Pellerano

Tra fotografia e incisione: Evaristo Mauri

Il tema nasce dalla riflessione sulla complessa trama di rapporti che la pratica fotografica, fin dai primi passi, ha intessuto con le altre forme di espressione artistica e delle modalità attraverso cui essa sia assurta, seppure con alterne vicende, da *mortale nemica e serva umilissima della scienza e delle arti* (Baudelaire, 1859) allo statuto di disciplina autonoma, per arrivare alla messa in discussione della sua natura artistica,

dell'*hic et nunc* e della sua *aura* nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (Benjamin, 1936 p. 23)¹.

¹ È noto come la fotografia abbia profondamente influenzato l'opera di pittori e incisori e come da questi sia stata profondamente condizionata: i dipinti e i disegni ottocenteschi sono densi di rimandi al mezzo fotografico, dal taglio, alla composizione; basti pensare che è anche in virtù del nuovo mezzo che molti pittori approderanno alla definizione del proprio linguaggio estetico, come dimostra il più noto caso impressionista: fissare realtà in movimento in scene istantanee, variare il punto di vista e il taglio sulla scena, prediligere i

Fino alla seconda metà dell'Ottocento il dibattito sulla fotografia, incentrato sul tema della meccanica restituzione retinica della realtà, implicava quello del rapporto con l'arte, tradizionalmente intesa come produzione individuale e soggettiva dell'artista. Nel complesso svolgersi dello storico "combattimento" con la pittura, da cui è stata anticamente originata e di cui a lungo si è nutrita, la fotografia è rimasta ottocentesca, nelle sue implicazioni estetiche, ben oltre lo scadere del secolo; allo stesso tempo la pittura ha tratto dalla fotografia comportamenti, indicazioni, metodi, inedite libertà, spostando gradualmente il suo interesse verso il mondo dell'astrazione tipico delle avanguardie (Valtorta, 2008 p. 59)². È stata così ribaltata la storica *querelle* intorno al valore artistico della fotografia per approdare al ruolo centrale che essa ha assunto nella ridefinizione del concetto di artisticità e delle tradizionali norme del gusto (Benjamin, 1936 pp. 29-30; Sontag, 2004 p. 128). Avendo seguito da vicino e fatto proprie tutte le conquiste antinaturalistiche della pittura, il destino della fotografia è andato quindi superando il ruolo mimetico di ri-trascrizione bidimensionale al quale si riteneva in origine fosse limitata. La realtà, come nel mito platonico, è divenuta immagine, "sostanziata" dalla fotografia (Sontag, 2004 pp. 127-130) e dalle sue mitologie.

Relegata dalla nascita a un ruolo ancillare rispetto alle cosiddette "arti maggiori", la fotografia assurge, dal tardo Ottocento, al principale ruolo di *mediazione* con il mondo, impadronendosi di una delle funzioni sociali tipiche delle arti visive: la sua finalità illustrativa, referenziale e informativa, legata alla riproduzione fedele del dato visivo³. Un caso esem-

soggetti della vita contemporanea sono modi di affrontare la realtà vicini allo sguardo fotografico (Valtorta, 2008 p. 63; Sharf, 1979). Non bisogna inoltre dimenticare che il progresso tecnico della fotografia offrì a incisori e stampatori il nuovo mezzo del *cliché-verre*, un procedimento che godette particolare favore tra gli esponenti della scuola di Barbizon già a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento (Newhall, 1982 p. 177). Se "la fotografia deve molto all'apporto dei pittori che lasciarono il pennello per l'obiettivo" (Vitali, 1960), allo stesso tempo la fotografia fu anche un rifugio per i pittori e gli artisti che in quest'arte videro un mezzo per confrontarsi con il grande successo economico e di pubblico offerto dalla stampa litografica, introdotta in Francia nel 1815; ragione, questa, che spiega anche il motivo per cui gran parte della pratica fotografica ottocentesca fosse portata avanti in base alle nozioni di linguaggio accademico (Clarke, 2009 p. 49).

² I riti del ritratto fotografico hanno a lungo insistito sulla posa in studio effettuata con sfondi di maniera, arrivando al punto da non celare affatto, in molti casi, "la loro incongruità, quel loro essere stati assunti per compiti nobilitanti" (Barilli, 1996 p. 230).

³ «La fotografia non si è soltanto impadronita di una delle

plare è quello dell'iconografia della Sardegna nelle incisioni tardo-ottocentesche, dove costumi e paesaggi, tratti per la maggior parte da fotografie e dalle sue strategie di presa del reale, diventano modelli per la diffusione di un rinnovato linguaggio, esplorativo più che didattico, nuovo emblema della nascente cultura visuale dell'isola.

L'opera di Evaristo Mauri (Besana 1845 - Cagliari 1907), fotografo lombardo trapiantato in Sardegna dove opererà con grande fortuna fino alla fine della sua attività, si inscrive in un momento cruciale per la storia della fotografia nell'isola. Mauri è a Cagliari dal 1881, dove apre il suo *atelier* al numero 24 del Corso Vittorio Emanuele. Tra le specialità dell'autore la cronaca d'epoca segnalava l'ampia scelta di costumi tradizionali e di vedute delle principali miniere dell'area di Iglesias, dove il fotografo trascorse alcuni anni prima di trasferirsi nel capoluogo.

La sua figura è ricordata soprattutto per il celebre fotomontaggio del teatro Politeama Regina Margherita in occasione della *Carmen* di Bizet, serata di gala offerta dalla municipalità in onore di Umberto e Margherita di Savoia il 13 aprile 1899; esperimento senza dubbio degno di nota, non fosse altro che non fu il primo della storia della fotografia, come spesso la critica ha ricordato⁴.

I suoi scatti, come quelli dei più celebri studi fotografici a lui contemporanei, sono lo specchio fedele dell'emergente borghesia cittadina che andava allora affermandosi anche in Sardegna e che nell'ascesa della ritrattistica in studio aveva intravisto il più efficace mezzo di autorappresentazione e celebrazione.

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento Evaristo Mauri acquista notorietà grazie alla diffusione dei suoi ritratti in platinotipia e delle cartoline illustrate colorate a mano, arte di cui diventa rinomato editore in seguito all'istituzione dell'omonima *Fotocollografia*. Le sue immagini in costume riscossero grande successo, come dimostra il forte eco che i periodici locali riservarono con frequenza a questa particolare produzione che, andando ad aggiungersi alla ritrattistica

funzioni fino ad allora appartenenti all'incisione, cioè la riproduzione fedele del dato reale: lasciando all'incisione l'incarico di illustrare la finzione, ha rafforzato realizzandole le esigenze di obiettività e di realismo che le preesistevano» (Bourdieu *et al.*, 2004 p. 157).

⁴ Cfr. Maccioni, 1982. Il merito dell'esecuzione del primo fotomontaggio è da ascriversi al lavoro del fratello maggiore dell'autore, il foggiano Achille Mauri (Besana 1835 ca. - Cagliari 1910 ca.) il quale, durante il suo periodo di permanenza a Napoli, dov'era attivo con il suo laboratorio, realizzò un analogo esperimento circa sei anni prima del più giovane Evaristo, in occasione di uno spettacolo di ballo al teatro San Carlo (Puorto, 1996 p. 70).

familiare e a quella dei personaggi illustri, costituì un inesauribile materiale di genere cui attingere, inaugurando una *mania collezionistica* senza pari per il periodo⁵.

La carriera del fotografo è scandita dai numerosi successi professionali e dai riconoscimenti, come la menzione onorevole ottenuta alla Prima Esposizione Italiana di Firenze del 1887 e la medaglia d'oro e il gran premio conseguiti all'Esposizione campionaria di Roma nel 1900. I ritratti di Mauri si caratterizzano per la finezza di modulazione delle tonalità; all'equilibrato dosaggio delle luci l'autore accosta spesso l'uso di quei piccoli dettagli che possono impreziosire la scena senza tuttavia distrarre l'attenzione dal soggetto, tenuto spesso a rispettosa distanza, in posizione centrale, ieratica, solenne. Il fotografo predilige la figura intera, che compone con grande varietà di pose: i suoi sono soggetti immobili, *auratici*, fissati in un atteggiamento dignitoso, quasi mai intimo, raramente colti in un'occupazione quotidiana. Finti macigni ed elementi di cartapesta costituivano allora il naturale corredo dello studio di posa del fotografo e venivano utilizzati, oltre che per simulare scenari naturali *en plein air*, come piani d'appoggio dei soggetti in fase di ripresa (Gilardi, 2000 p. 341). Talvolta l'autore si è cimentato nella ritrattistica ambientata, che senza dubbio rappresenta anche la sua produzione migliore.

Questi sintetici aspetti rivelano l'adozione, da parte del fotografo, di un'estetica profondamente legata a delle convenzioni sociali e alla volontà di corrispondere a un ideale culturale, a un preciso *habitus* (Bourdieu et al., 2004). Quella operata dall'autore è una *massa in scena*, un processo di *costruzione* di una *naturalità* che, nella complicità del mezzo, vuole trovare la più immediata via di legittimazione e consenso. La fotografia, nel suo rinnovato valore di *documento*, è ora, infatti, degna di essere fissata, conservata, comunicata, esibita⁶.

« (...) In tali condizioni, la rappresentazione della società come potrebbe essere altro che la

⁵ Cfr. Rinaldo Caddeo, 1901. L'autore, oltre a ricordare il ruolo centrale della cartolina illustrata, diffusa dal 1874, per l'opera di pittori, disegnatori e fotografi, prende in rassegna l'opera degli editori Densi, Mauri e Valdès, allora attivi a Cagliari. Nel nord Sardegna si ricorda l'importante produzione del sassarese Zonini.

⁶ «In breve, quale principio di una *prassi strutturata* ma non strutturale, l'*habitus*, interiorizzazione dell'esteriorità, contiene la ragione di ogni oggettivazione della soggettività» (Bourdieu et al., 2004 p. 39).

rappresentazione della società in rappresentazione?» (Bourdieu et al., 2004 p. 140).

Si tratta di una *rappresentazione della rappresentazione*, di un'*estetica popolare*, di un'*ideologia della visione* (Bollati, 1979 p. 17) che non solo caratterizzerà parte della produzione fotografica a venire, ma che già a partire dagli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento ha trovato a Cagliari i suoi pionieristici rappresentanti nelle figure di Eugenio Aruj (Cagliari 1839 - Cagliari 1878), di Agostino Lay Rodriguez (Cagliari 1829 - Cagliari 1903) e di Giuseppe Luigi Cocco (Samatzai 1845 ca. - post 1881)⁷.

Come anticipato, è sul finire dell'Ottocento, nel pieno clima della massificazione della fotografia – legata, come noto, all'introduzione del sistema gelatino-bromuro e all'immissione sul mercato mondiale della Kodak nel 1888 – che il nuovo mezzo prende il sopravvento nell'ambito della documentazione di viaggio.

Grazie alla sua capacità di isolare specifici frammenti di spazio e tempo, la fotografia, eletta a principale *strumento di ricerca sociale, etnografica e antropologica*, offre nuovi orizzonti dello sguardo sul mondo, sulle tradizioni, sugli usi e i costumi e diviene primaria e privilegiata fonte per la riscrittura di quell'immaginario collettivo che è poi parte fondante del più ampio processo post-unitario di inventariazione visiva dei diversi tipi umani, dalla vita popolare e contadina alla classificazione dei mestieri, alla raccolta dei costumi locali (Bollati, 1979 pp. 26-40).

⁷ Agostino Lay Rodriguez inizia a dedicarsi al ramo dell'editoria nel 1876 pubblicando *La Sardegna Illustrata*, mensile con l'intento di una “descrizione della Sardegna illustrata per via di fotografie concernenti le città, le antichità e financo costumi villerecci”, la cui direzione fu affidata inizialmente ad Ottone Baccaredda, ma la cui opera sarà curata formalmente dall'editore Pala soltanto a partire dal 1881. In seguito al fallimento dell'impresa editoriale, dovuta sostanzialmente alle difficoltà nella riproduzione tipografica delle immagini fotografiche, che necessariamente dovevano lavorarsi oltremare, Lay Rodriguez riprenderà dal 1881 la consueta attività di fotografo. Nel 1883 realizza le fotografie da cui saranno tratti i disegni e la coloritura delle vedute e dei costumi per *L'album di vedute e costumi sardi*, affidato a “una riputatissima casa parigina” dall'editore Giuseppe Pala. Nel 1901 il suo studio di piazza Yenne n. 1 è rilevato da Evaristo Mauri insieme alle apparecchiature e a tutti i suoi negativi. Le 13 immagini in costume sardo di Eugenio Aruj, figlio del pittore e litografo Raffaele, insieme alle 22 del prof. Giuseppe Luigi Cocco e a quelle dei fotografi Camedda Nieddu di Nuoro e del tedesco Luigi Kürner, attivo a Sassari, costituiranno la base fotografica da cui saranno tratte le 43 litografie a corredo della “Galleria di Costumi Sardi”, opera illustrata da G. Dalsani, eteronimo di Giorgio Ansaldi (1844-1922), sul settimanale cagliaritano “satirico, umoristico, letterario” *il Buonumore*, edita a partire dal 19 gennaio 1878.

Entro questo scenario “positivista”, profondamente connotato in senso ideologico, la fotografia – che rappresenta una finestra parziale e selettiva nella realtà sociale ed è, perciò, una delle manifestazioni più tipiche della cultura museale (Clarke, 2009 p. 50) – funziona come una metafora, nel senso che, costituendo un tutto simbolico, si pretende completa; aspetto, questo, che rappresenta anche una delle difficoltà dell’uso di documenti fotografici quali portatori di messaggio: “il loro significato è infatti legato al contesto e il contesto può essere illimitatamente manipolato” (Counihan, 1980 p. 30).

«In un periodo in cui si viaggiava poco e le comunicazioni erano scarse, le foto offrivano immagini meravigliose di culture altrimenti solo immaginate, indicando il modello internazionale poi proposto dalla cultura visiva allora in via di formazione. Alla base di quella nuova cultura c’era la foto» (Clarke, 2009 p. 51).

La moda del viaggio alla “scoperta” della Sardegna, come noto, si consumerà nell’arco di appena un secolo, vista l’esclusione dell’isola quale consueta tappa del *Grand Tour* tra Sei e Settecento. La ricchezza dei costumi e delle tradizioni sarde è internazionalmente conosciuta attraverso i più celebri *Voyage en Sardaigne* (1826) e *Itinéraire de l’île de Sardaigne* (1860) di Alberto Ferrero Della Marmora (1789 - 1863), cui va il merito di aver contribuito alla diffusione di un immaginario sull’isola in Francia, paese dove il suo testo ebbe particolare diffusione (Romagnino, 2002; Frongia, 1995 p. 26). L’ampia rassegna dei viaggiatori ottocenteschi che soggiornarono sull’isola si chiude idealmente con la figura di Gaston Vuillier (1846 - 1915) autore di *Les îles oubliées: Les Baléares, la Corse et la Sardaigne*, edito dalla casa editrice Hachette nel 1893, a tre anni di distanza dall’approdo dell’autore in Sardegna, tappa conclusiva delle sue *Isole dimenticate*. Quest’opera impressionista, che nello stile ricalca le più classiche cronache di viaggio dell’epoca, ripercorrendo il “mito tardoromantico del buon selvaggio” (Pilia, 1977), rappresenta una tra le più importanti raccolte iconografiche del XIX secolo sulla Sardegna⁸.

⁸ L’ekphrasis letteraria delle *Isole dimenticate* è intrisa di molteplici rimandi all’universo pittorico: da Corot e Delacroix, fino al ricordo dello spagnolo Francisco Zurbarán, la narrazione è ritmata dai frequenti contrappunti cromatici e visivi che, oltre a scandire il tempo del racconto, contribuiscono a dare organicità all’intero testo. Cfr. Frongia, 1995 pp. 30-31.

Con questo contributo si vuole dimostrare come, per realizzare i suoi disegni, xilografiati dal francese Charles Barbant (metà sec. XIX - 1922), Gaston Vuillier abbia abilmente attinto alle strategie veridittive proprie della fotografia e in particolare abbia guardato all’opera di Evaristo Mauri.

A dimostrare la paternità dei modelli da cui sono state tratte le incisioni resta, oltre che la serie di cartoline illustrate del fotografo lombardo, la raccolta in cinque fascicoli settimanali dal titolo *Impressions, La Sardaigne par M. Gaston Vuillier*, edita per la rivista *Le Tour du Monde* a partire dal 19 settembre del 1891. Ad apertura di ciascun fascicolo – in particolare ad introduzione del terzo – su cui, per futuri approfondimenti, si vuole qui sottolineare la data del 1888 – e del quinto, su cui compare invece, come nei restanti, quella del 1890 – l’autore scriveva:

«Les dessins de cette livraison ont été exécutés par M. G. Vuillier d’après nature et d’après des photographies de M. E. Mauri, de Cagliari»⁹.

A questo proposito è significativo ricordare come la prima stesura per *Le Tour du Monde* (1891) differisca in parte dalla versione più tarda (1893), sia a livello testuale sia iconografico: il corpus di immagini di Vuillier conta infatti 70 incisioni nell’edizione del 1893, 62 su *Impressions*¹⁰.

Certamente almeno un terzo dei disegni sono stati tratti da fotografie di Mauri realizzate, con buona probabilità, anteriormente al periodo che va dal 1888 al 1890, come dimostrerebbe anche la data apposta ad introduzione del terzo fascicolo delle sue *Impressions*, evidente traccia del tributo al fotografo¹¹.

⁹ Dell’autore resta inoltre l’articolo pubblicato su *Le Figaro* del 21 marzo 1891, tradotto sui numeri dell’Unione Sarda del 7 e dell’8 aprile 1891. Oltre che la collaborazione di Vuillier per *Le Tour du Monde* si ricorda quella per *Le Monde Illustré*, *Le Magasin pittoresque*, *L’Art*, *Le Musée des Familles* e *La Danza*. (Pilia, 1977; Boscolo, 1973).

¹⁰ Come ha ricordato Romagnino ad introduzione del volume edito Iliso (Romagnino, 2002), nonostante Fernando Pilia sia stato il primo a riconoscere il valore iconografico dell’opera di Vuiller, di cui produrrà la prima riproduzione anastatica, egli non ha tuttavia tradotto le singole note introduttive, indicando genericamente la data del 1890 per l’intera opera, così anche Pineider (Pineider, 1997). Allo stesso modo si vedano anche Alziator (1973) Carta Raspi (1930), (Alziator, 1973), Luigi Piloni (1981) e Nicola Valle (1978), l’unico a sottolineare l’importanza della fotografia per l’opera di Vuillier.

¹¹ Tra i modelli fotografici di Mauri si segnalano: *Busachi in viaggio* (Costume di Borore e Norbello, cartolina, Archivio Iliso; Collezione Colombini, ISRE); *Donne d’Atzara* (cartolina, Archivio Iliso); *Coppia di Sarule* (Coppia di Sarule, Collezione Colombini, ISRE. Si noti come nel volume edito Iliso

Tra i modelli si segnala inoltre la fedele riproduzione di un costume cagliaritano di Agostino Lay Rodriguez, databile agli anni Settanta dell'Ottocento e due incisioni, coeve all'opera di Vuillier, rappresentabili a medesime vedute fotografiche: *Cathédrale* di Henri Louis Avelot (1873 -1935) (Marius, 1897), e *Vue de Masua* di V.A. Poinson, incisa da J.A. Peulot nel 1883 (Roissard de Bellet, 1884 Tav. IX)¹². Dal 1891 le immagini di Vuillier e di Mauri costituirono in più occasioni un modello iconografico di riferimento per la stampa illustrata tardo-ottocentesca. Tra le pubblicazioni si ricordano il più noto *Album di Costumi Sardi* con note illustrate di Enrico Costa, edito Giuseppe Dessì nel 1898, e l'opera dello xilografo torinese, allievo di Gustave Doré, Giuseppe Barberis (1840-1917), ad illustrazione di *La Patria* di Gustavo Stafforello, monumentale raccolta edita dalla Utet nel 1895¹³.

L'immagine riprodotta sia stata tratta dall'edizione del 1891 e come l'edizione del 1893 riporti invece due immagini distinte: *Donna di Sarule e abitante di Sarule*; *Un montanaro* (Costume di Fonni, cartolina, Archivio Illico; Collezione Colombini, ISRE); *Tipi d'uomini di Fonni*, (cartolina, Archivio Illico); *Un uomo di Villagrande* (Costume Sardo, Villagrande, cartolina, Archivio Illico); *Una vedova* (Costume di Belvi, cartolina, Archivio Illico) *Una sposa di Quartu*, (in Maccioni, 1982, p. 104-105); *Pastore sardo* (Costume di Lanusei, cartolina, Archivio Illico); *Venditore di Talleris a Desulo* (Aritzo, due uomini in abito tradizionale, cartolina, Fondo Biblioteca Regionale, Cagliari); *Costumi delle donne d'Ossi e di Tissi* (Costume di Bortigali, cartolina, Archivio Illico; Collezione Colombini, ISRE); *Portale pisano* (Porta a sinistra del duomo di Cagliari, cartolina, collezione Colombini, ISRE); *Una Panattara* (Panattara di Cagliari, fotografia, Collezione Colombini, ISRE); *Il suonatore di launeddas* (Ballo sardo, cartolina, Archivio Illico); *Ritorno dalla festa in Campidano* (Ritorno da una festa nel Campidano, Regione di Sardegna, cartolina, Archivio Illico); *Anfiteatro romano* (fotografia riprodotta in Fondo Loddo Canepa, Archivio di Stato di Cagliari, unità 479, serie 03); *Nuraghe di Torralba* (Nuraghe presso Torrálba, in Wagner, 2001 p. 148 e in *Le Cento Città d'Italia*, supplemento mensile illustrato del Secolo, N. 12701, Anno XXXVI, sabato 31 agosto 1901); *Pesca del tonno: la camera della morte* (La mattanza, in Wagner, 2001 p. 59 e in *Le Cento Città d'Italia*, supplemento mensile illustrato del Secolo, N. 12494, Anno XXXVI, giovedì 31 gennaio 1901). In quest'ultimo caso per taglio compositivo le due immagini possono ragionevolmente attribuirsi ad identica mano anche in virtù di quanto afferma Vuillier quando scrive che egli non potè assistere alla mattanza e per la realizzazione dei disegni si servì di una fotografia trovata a Cagliari (Vuillier, 2002 p. 156).

¹² Nel primo caso la ripresa di un identico modello trova riscontro dal confronto con la fotografia del portale sinistro della Cattedrale di Cagliari di Evaristo Mauri; per quanto riguarda invece la veduta di Masua, l'attribuzione a Mauri può giustificarsi con la presenza dell'autore nell'area di Iglesias tra la fine degli anni Settanta dell'Ottocento e i primi anni Ottanta.

¹³ Nel quinto volume di *La Patria* Giuseppe Barberis utilizzò quale base fotografica per la raffigurazione dell'isola 56 fotografie, gran parte delle quali tratte da Mauri. A tale proposito si vedano

L'ampia diffusione della produzione editoriale di Mauri dà ragione del perché le sue immagini fossero divenute una base iconografica di riferimento per ricostruire la storia del costume e delle tradizioni sarde.

Sebbene la paternità del modello fosse, con buona probabilità, evidente all'epoca dell'edizione, non si spiega tuttavia il motivo della re-interpretazione e ri-attribuzione dell'intero corpus iconografico, da parte della storiografia critica, alla sola figura di Gaston Vuillier.

Una delle ragioni è da attribuirsi, forse in parte, all'inversione speculare di alcuni modelli da parte di Vuillier e Barbant - l'equívoco accadeva spesso, l'incisore riteneva infatti la stampa fotografica una matrice che nel trasporto manuale doveva essere raddrizzata (Gilardi, 2000 p. 99) -, in parte alla variazione nella disposizione di alcuni soggetti della composizione.

Tali aspetti hanno una giustificazione squisitamente storica e non sono certo una novità per quanto riguarda gli studi sulla fotografia. La perdita di autorialità del fotografo era un fenomeno noto: la paternità della veduta era lasciata spesso agli editori piuttosto che agli operatori (come venivano chiamati allora) che avevano scattato le fotografie; la nozione di autore era infatti legata in modo significativo alla pubblicazione, mentre più spesso i fotografi rimanevano anonimi (Krauss, 1990 p. 37). L'attento esame di tutti i prodotti editoriali forniti di apparati iconografici consente inoltre di individuare, come ha rilevato Paola Pallottino, "soprattutto a partire dall'ultimo quarto del XIX secolo, l'adozione di fotografie a fini illustrativi"; illustrazioni che, secondo l'autrice, andrebbero meglio inquadrare secondo la più corretta definizione di *fotografie illustrative* (Pallottino, 1988 p. 160).

Vuillier attinge alla fotografia com'era dunque prassi tra gli incisori: la fotografia era per lui un utile strumento di esplorazione della realtà, una scelta sul

anche *Le Cento Città d'Italia*, supplemento mensile illustrato del Secolo, N. 9150, Anno XXVI, 25 settembre 1891 e il N. 12910, Anno XXVII, 31 marzo 1902. Si veda inoltre l'ampio utilizzo che della documentazione fotografica, in particolare di Mauri, ha fatto Max Leopold Wagner a sostegno dei suoi *Reisebilder* del 1908 (Wagner, 2001). Tra i modelli da cui ha attinto Gaston Vuillier si vogliono inoltre qui segnalare: *Botteghe all'aperto a San Mauro* (tratta da Aritzo, Sardegna, cartolina edita da Stengel & Co, Collezione Colombini, ISRE); *Un rigattiere* (da Miliziano di Cagliari di Agostino Lay Rodriguez, in Maccioni, 1982 p. 74); *Il ritmo sardo e la danza del duru-duru* (Festa popolare di San Mauro in Sorgono, cartolina, in Maccioni, 1982 p. 183); *La chiesa di San Mauro* (Festa popolare di San Mauro in Sorgono, cartolina, in Maccioni, 1982 p. 183).

reale operata entro uno spazio e un tempo definito, dunque tangibile.

Non si deve, infine, dimenticare che le prime riproduzioni fotomeccaniche su stampa illustrata furono possibili in seguito all'introduzione delle lastre a *mezzatinta* e all'uso del retino tipografico¹⁴.

Tali produzioni *intermediari* che, oltre alla fedele resa dell'intera gamma dei grigi, consentirono la rapida distribuzione dei fatti di cronaca sulla stampa periodica (Miraglia, 1977 p. 12), saranno introdotte in Italia solo dopo l'uscita del volume di Vuillier e appariranno per la prima volta sull'*Illustrazione Italiana* dei fratelli Treves a partire dal 1896, sulla scia delle prime riproduzioni di fotografie negli Stati Uniti pubblicate sul *New York Daily Graphic* dal 4 marzo 1880 (Lombardo *et al.*, 1985 p. 35; Keim, 1970 p. 74; Zannier, 2009 p. 162)¹⁵.

Non stupirà allora scoprire come sia solo dopo l'introduzione del retino a mezzatinta che i libri illustrati andranno spiccatamente caratterizzandosi per tematiche legate al viaggio e all'esplorazione, ed è grazie all'impiego fotografico, documentario o didascalico, soprattutto nel genere del *reportage*, che si apporterà un contributo determinante all'evoluzione delle scienze umane e sociali quali la geografia, l'etnologia e l'archeologia (Pallottino, 1988 pp. 137-162).

In sintesi, si potrebbe ipotizzare che Vuillier, oltre che servirsi quasi per intero di fotografie, abbia riconosciuto nella figura di Mauri il degno interprete di quell'esigenza di realismo e obiettività preesistente al suo racconto; dignità di cui Vuillier doveva obbligatoriamente dar conto, ricordando l'autore ad introduzione della sua opera.

La fotografia "sostanzia" e fornisce a Vuillier gli elementi, oltre che gli strumenti, per la stesura del testo, che, si potrebbe dire, è insieme il *racconto di un vissuto* (il tempo del suo narrare) e la *traduzione di un vissuto* (il tempo dello scatto fotografico). *Les îles oubliées: Les Baléares, la Corse et la Sardaigne* rappresenta quindi un particolare caso di sincretismo fra il *noema dell'è stato*, tipico della fotografia e della sua

¹⁴ Il procedimento a mezzatinta permise di riprodurre le fotografie in numero illimitato e a prezzi contenuti su giornali, libri, riviste. Nonostante la sua introduzione avesse mutato interamente l'economia del giornalismo fotografico, il suo uso fu tuttavia lento ad affermarsi, per motivi d'ordine stilistico, più che tecnico; i lettori preferivano infatti le xilografie alle fotografie, ritenute meno "artistiche" rispetto al lavoro incisivo (Newhall, 1982 p. 350).

¹⁵ «Fino all'invenzione e alla definitiva affermazione del retino, l'unico modo per stampare editorialmente le fotografie era quello di "riprodurle" tramite reincisione manuale come nel famoso *Excursions Daguerriennes* del 1842» (Pallottino, 1988 p. 151).

capacità di essere fedele al dato reale (Barthes, 1980), e la creazione di un *effetto di realtà* proprio della traduzione tramite il disegno, divenuto mezzo di valorizzazione della "realità" artistica. Un'immagine che assurge all'ambizioso compito di divenire *iconografia del reale* in un momento in cui la fotografia ne è diventata, in via definitiva, la più accreditata testimonial, sociale, culturale ed estetica¹⁶.

La Sardegna nel National Geographic: Luigi Pellerano

«Quante volte durante la ripresa (...) d'una scena di qualsiasi tipo, smagliante di colori, una volta mi ritraevo da sotto la coperta che copriva la macchina, con il desiderio ardente, che doveva rimanere insoddisfatto, di poter cioè fissare tutte le infinite tinte che impressionano l'occhio e che si proiettavano sul vetro smerigliato!

Or bene, questo piacere provo ora con le lastre autocrome e dinanzi ad un magnifico tramonto mi sento quanto il più valente artista...»

(L. Pellerano, *L'autochrome et ses applications artistiques*, 1909)

Del fotografo cagliaritano, personalità particolarmente trascurata dalla storiografia critica, è nota la brillante carriera militare ma non l'appassionante vicenda umana, straordinario intreccio di modernità e sensibilità verso le più significative sperimentazioni scientifiche ed estetiche d'inizio secolo.

Erasmo Luigi Pellerano nasce a Cagliari, nel quartiere di Stampace, il 30 luglio 1863, da Bartolomeo Pellerano, commerciante attivo nel capoluogo, e Teresa Marchese.

La sua attività è attestata a partire dal 1893 quando, già tenente d'artiglieria, cura la parte fotografica di *Pittura e scultura in Piemonte* di A. Stella, edita Paravia, con delle "belle fotozincotipie ricavate da fotografie del Cav. L. Cantilla" (Bollati & Fossati, 1981 p. 503).

Nel 1898 partecipa all'Esposizione generale italiana di Torino, distinguendosi nelle corse di resistenza. È dell'anno seguente la pubblicazione di un suo studio sperimentale sull'equipaggiamento del soldato

¹⁶ Già nel 1977 Marina Miraglia sottolineava come fosse, appunto, in questo momento cruciale della storia della fotografia, "tutto da scrivere e indagare" che «il fare fotografia comincia a sganciarsi dai meccanismi chimico-ottici della macchina» e che «è in questo momento che ancora virtualmente la fotografia, non più considerata come tecnica, ma come espressione, comincia ad entrare in una storia più ampia, nel campo dell'arte» (Miraglia, 1977 p. 18).

concernente l'uso di stivaletti pneumatici per la marcia pedestre, l'equitazione ed il ciclismo (Pellerano, 1899; Gregotti *et al.*, 1986 p. 34), denominati "sistema Fabre" in onore del celebre entomologo francese Enrico Fabre (1823-1915).

Nel 1911, in occasione dell'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro, partecipa alla mostra di fotografia di Torino, aggiudicandosi, oltre che il Diploma d'Onore, il premio speciale della Medaglia d'oro della casa Lumière per la fotografia a colori (Concorso fotografico internazionale, elenco dei concorrenti e ricompense assegnate, XXVIII)¹⁷. Segnalato alla mostra di Genova nel 1914 (Labanca, 1992 pp. 24-30), è elevato a cavaliere il 4 giugno dello stesso anno su proposta del ministro delle colonie. Comandante del 9° reggimento d'artiglieria da fortezza nel 1916, è promosso generale nel 1917, generale di Brigata nel 1926 ed infine colonnello. Prese parte alla guerra in Libia e a quella contro l'Austria e fu nominato Commissario Governativo della Scuola di Arti e Mestieri di Tripoli dal 1915 al 1919. Il suo lavoro ebbe notevoli riscontri in numerose campagne archeologiche nell'area di pertinenza coloniale, come dimostra l'ampia documentazione dell'autore acquistata dal Museo del Ministero delle Colonie di Roma (Aurigemma, 1924 p. 217). Autore, nel 1909, di *L'autocromista e le sue applicazioni artistiche*, fu amico dei fratelli Louis e Auguste Lumière, inventori, nel 1895, del cinematografo e, nel 1903, delle lastre autocromatiche a colori, commercializzate dal giugno del 1907, "eccezionale sviluppo" dell'arte fotografica (Namias, 1916 p. 238)¹⁸.

¹⁷ Il catalogo ufficiale illustrato dell'Esposizione e del concorso internazionale di fotografia riporta tra gli espositori il nome del Maggiore Luigi Pellerano, 23° Reggimento d'Artiglieria, Aqui, (Gruppo III, classe 16, p. 61). A p. 10 è riportato: «Sala I e II; Pellerano Maggior Cav. Luigi – Aqui: 25 (otto autocrome ritratti); 26 (24 autocrome tramonti e paesaggi); 27, apparecchio stereoscopico con autocrome; due autocrome ritratti e studio; 29 stereoscopia con autocrome; 30, (venticinque autocrome, interni varii)». Ancora, a p. 27, si legge «Sala V. 1108 (19 autocrome), ritratti, paesaggi e fiori; 1109 (19 autocrome), studi di figura, paesaggi, interni; 1110 (nove autocrome), paesaggi e costumi della Sardegna e marine; 1111 (21 autocrome), costumi della Sardegna; 1112 (13 autocrome), caccie in Sardegna; 1113 (17 autocrome), paesaggi, marine, costumi della Sardegna; 114, autocrome paesaggi; 1115 (19 microautocrome); 1116 (18 autocrome), riproduzione di quadri antichi e moderni». Tra le tavole selezionate in catalogo è riprodotta un'autocromia dell'autore che ritrae la Signora R. Pellerano Langieri Mories - Genova, pubblicata anche sul volume *L'autocromista* del 1914 (Ritratto di Signora).

¹⁸ Rodolfo Namias (1867 - 1938) fu, in Italia, tra i più importanti teorici e sostenitori della fotografia a colori nella riproduzione di opere pittoriche e per lo studio della storia dell'arte e della sua diffusione, come dimostra l'ampio spazio

Il processo fotografico dell'*autochrome*, altrimenti detta *tricromia a mosaico* (Pellerano, 1914), si basava sul procedimento della *sintesi additiva*: sul supporto in vetro era steso uno strato di granelli di fecola di patate giustapposti, distribuiti uniformemente sulla lastra e in percentuale di un terzo ciascuno, nei colori dell'arancione, del violetto e del verde. Sulla lastra veniva successivamente stesa l'emulsione fotosensibile, mentre l'esposizione avveniva sul retro del supporto in vetro. In fase di sviluppo e inversione del negativo la diapositiva che ne derivava restituiva l'immagine a colori finale che, se osservata in trasparenza, tramite l'ausilio tecnico di uno schermo retroilluminato (il *diascope*) o di un sistema di proiezione (*lanterne magiche*), mostrava i caratteri cromatici tipici della pittura divisionista e neoimpressionista¹⁹.

Sarà ai fratelli Lumière che Pellerano dedicherà *L'autocromista e la pratica elementare della fotografia a colori*, edito da Ulrico Hoepli nel 1914: saggio corredata da 75 figure e 38 tavole, di cui 31 a colori, che gli diede notorietà anche oltre i confini della penisola. Già nell'ottobre-novembre del 1908, in occasione del concorso fotografico promosso dall'associazione del movimento dei forestieri in Roma, l'autore aveva esposto 157 prove di autocromie, 50 delle quali pubblicate, nelle loro specifiche tecniche, sul volume del 1914 (Pellerano, 1914 p. 156).

I suoi testi illustrano già da allora, con programmatica lucidità, le potenzialità di applicazione del nuovo mezzo nell'ideale processo di democratizzazione della cultura e quale proficuo strumento per lo studio e l'insegnamento della storia dell'arte e dell'archeologia²⁰.

«Si possono riprodurre fedelmente le opere dei grandi maestri e possedere così documenti preziosissimi. L'idea di riunire in collezione nelle pinacoteche, le fotografie dei lavori d'illustri pittori, esistenti

riservato da Pellerano all'autore e al suo *Progresso fotografico* (Zannier, 2009 p. 105; Pellerano, 1914).

¹⁹ Numerosi, in Pellerano, i rimandi all'opera divisionista, in particolare al testo di Gaetano Previati, *I principi scientifici del divisionismo*: «L'effetto che trae l'occhio da una autocromia, in modo evidentissimo se proiettata, è il medesimo di quello che si riceve guardando, ad esempio, un quadro del Segantini, del Previati, dei divisionisti o complementaristi, come sono chiamati. Onde può con ragione ammettersi che "l'arte pittorica e la scienza cromofotografica si sono incontrate in una stessa ed unica tecnica"» (Pellerano, 1914 p. 14).

²⁰ Tra le possibili applicazioni dell'autocromia Pellerano analizza il ramo della fotografia giudiziaria, quello medico-scientifico (la cosiddetta microfotografia) e l'utilizzo per fini militari, rivelando una non comune apertura alle teorie della fisica, del colore, dell'ottica e della fisiologia della visione.

altrove, non è nuova: ed allo scopo, perché non sarebbe possibile costituire archivi di autocromie da consultare ed a disposizione del pubblico artista? Non si può praticare per la pittura quanto si fa per le opere letterarie con le biblioteche; per la scienza e l'industria, per i musei? Il vantaggio delle lastre autocrome si rende poi veramente grande quando, a scopo artistico si voglia tenere una conferenza qualsiasi sopra soggetti pittorici. Le proiezioni a colori ottenute mediante i soliti apparecchi, da lastre di piccolo formato, sopra un rettangolo di tela di circa un metro per due di lato, sono di immenso aiuto a chi, ad esempio, volesse svolgere un intero corso di pittura...» (Pellerano, 1914 p.14).

Alcune delle sue riproduzioni autocromatiche di opere pittoriche «raggiunsero, nei valori dei toni, una scala perfetta, così da dare la sensazione intera di trovarsi dinanzi agli occhi la tela dell'artista» (Montani, 1925). Ma dove i risultati dell'autore ottengono i risultati migliori, come attesta la stampa locale d'epoca, fu nei soggetti dal vero, nelle figure, nei costumi, nei paesaggi e nelle marine: «Certe lastre che riproducono festosamente la mirabile policromia dei giardini nella loro più opulenta fioritura, oppure la luminosa vicenda di tramonti coi loro riflessi sulle onde del mare, hanno davvero valore di opere d'arte, non solo perché sono ben tagliati i soggetti, ma perché, con tutte le cautele suggerite da una lunga e difficile esperienza, l'operatore ha raggiunto delicatezze di effetti che soltanto un artista nell'anima potrebbe trovare» (Montani, 1925). Il valore attribuito all'autocromia, ribattezzata dall'autore "pittura a macchina" (Pellerano, 1914 p. 399), è da intendersi dunque, oltre che dal lato estetico, nel suo aspetto *iconografico e documentale*, squisitamente legato alla produzione divulgativa "di massa" che seguirà attraverso l'allora più celebre rivista di viaggio, il National Geographic, per il quale Luigi Pellerano collaborerà a lungo in qualità di fotografo ufficiale.

Tra il 1925 e il 1937 Pellerano realizza per la rivista un consistente numero di autocromie.

I suoi scatti appaiono in ben otto numeri del periodico dedicati alle campagne in Libia (1925); in Sardegna (1926); in Sicilia (1927); in Puglia (1930); nella regione Cirenaica (1930); in Albania (1931); in Grecia, Libano, Stati Levantini, Palestina, Rodi, Isole del Dodecaneso e Turchia (1933); e, infine, a Roma (1937).

Nell'aprile del 1926 il fotografo invia alla rivista, a corredo del saggio dal titolo *Where the Sard Holds*

Sway (Sardinia), (Dove regna la Sardegna), nove delle autocromie realizzate nell'isola oltre dieci anni prima, tra il 1908 e il 1912, in parte pubblicate sul volume *L'autocromista* del 1914, e in parte divenute base fotografica per la fortunata serie di 12 cartoline illustrate, le "Autocromie Pellerano", edite dalla Ditta Giuseppe Dessì di Cagliari nel 1915 (Corona, 1915)²¹.

Non è la prima volta che il prestigioso *Magazine*, fondato nel 1888 intorno al *Cosmos Club* di Washington, si occupa dell'Isola.

Il primo articolo sulla Sardegna era apparso sul numero di agosto del 1916 con il titolo *Little-Known Sardinia* (Sardegna semiconosciuta). L'autrice, Helen Bree Dunstan Wright, accompagnava il suo testo con 23 immagini in bianco e nero corredate da una cartina del Mediterraneo centrale. Buona parte degli scatti erano del marito, Charles Will Wright, allora Direttore dell'Ufficio Federale alle Miniere degli Stati Uniti; altri, realizzati tra il 1913 e il 1914 da Vittorio Alinari (1859-1932) e da Sebastiano Guiso (1891-1955), ebbero un'ampia diffusione editoriale come cartoline illustrate.

A quasi dieci anni di distanza, nel gennaio del 1923, seguirà l'uscita di un altro celebre articolo scritto dal prof. Guido Costa (1871-1951) *The Island of Sardinia and its people*, (L'isola di Sardegna e la sua gente): 76 pagine corredate da 81 illustrazioni

²¹ Nel manuale dell'*Autocromista* Pellerano ricorda come i clichés in rame per la riproduzione in tricromia della collezione dei costumi sardi fossero stati eseguiti a Basilea dalla Società artistica *Probenius*. La stampa fu invece fatta in Italia, presso lo Stabilimento cromotipografico di A. Nicola di Varese (Pellerano, 1914 p. 345). Nel volume figurano, in particolare, corredate dai dettagliati "taccuini dell'autore": Sardegna N. 1 *In terra di Oliena*. - (Data - 16 dicembre, ora 11, Luce: sole Obiettivo Suter, Apertura F: 8, Poso: min. secondi 4); Sardegna N. 3 *Signora di Oliena* (Data - 16 dicembre, ora 16 e mezzo, Luce: sole Obiettivo Suter, Apertura F: 8, Poso: min. secondi 10); Sardegna N.5 *Donna di Bitti* (Data - 30 dicembre, ora 11, Luce: Studio fotografico, Obiettivo Suter, Apertura F: 6, Poso: min. secondi 35); N. 7 - *Panattare e miliziano di Cagliari* (Data - 5 gennaio, ora 11, Luce: sole Obiettivo Suter, Apertura F: 8, Poso: min. secondi 10); N. 8 *Costumi di Pirri (Campidano)* - (Data - 4 gennaio, ora 12, Luce: ombra Obiettivo Suter, Apertura F: 8, Poso: min. secondi 18); Sardegna N. 12. - *Cacciatore* (Data - 27 aprile, ora 16, Luce: Studio fotografico Obiettivo Suter, Apertura F: 6,2 Poso: min. secondi 30). Tra le riproduzioni da autocromie dell'autore si riporta inoltre: Wanda, Costume di Risorgimento (Data: 21 Aprile, - Ora: 15. - Luce: Sole. - Obiettivo: Suter. - Apertura F: 6, 2. - Poso: min. secondi 20), Armeria reale di Torino (Data: 1 settembre. - Ora: Dalle 9 alle 16 e mezza. - Luce: Sole all'esterno. - Obiettivo: Goerz-Dagor. - Apertura F: 17. Poso: min. secondi 2700); le riproduzioni in bianco e nero da autocromie, *Ritratto di signora* e *Nello studio dell'autore* e, infine, l'autoritratto dell'autore in divisa da colonnello.

realizzate da Clifton Royal Adams (1890-1934), fotografo ufficiale della rivista dal 1920 al 1934. Costa era all'epoca noto per la sua attività di pubblicista, ma lo si ricorda anche per l'attività di fotografo, che coltivò con altissimi risultati.

Luigi Pellerano è un professionista affermato quando illustra *Where the Sard Holds Sway (Sardinia)*.

Questo aspetto acquista particolare peso soprattutto se si considera che egli fu anche l'unico fotografo italiano a lavorare ufficialmente per la rivista nel periodo intercorso tra il 1926 e il 1937, - tra gli autocromisti italiani si ricordano i piemontesi Secondo Pia (1855-1941) e Ferdinando Fino (1872-1918)-, insieme al francese Gervais Courtellemont, che collaborò per il magazine dal 1924 al 1934 e fu assunto da Albert Kahn per il suo *Archives of the Planet* (1910-1931), ai tedeschi Hans Hildenbrand (1926-1938) e Wilhelm Tobien (1928-1946) e allo svedese Gustav Heurlin (1928-1934)²².

L'effetto estetico delle autocromie non è quello più tipico delle fotografie colori.

L'*autochrome* presentava il fondamentale vantaggio di un'agile restituzione sulla lastra delle infinite variazioni tonali, tuttavia la riproduzione delle immagini era penalizzata, oltre che dall'insoddisfacente resa su carta, dal lungo tempo di ripresa - dovuto alla maggiore quantità di luce necessaria rispetto alle normali procedure per il bianco e nero, alcune volte superiore di 50 o 60 volte (Pellerano, 1914 p. 145) - che costringeva i soggetti in pose costruite, fissate in un tempo immobile, congelato. L'attrezzatura per lo sviluppo su campo era inoltre particolarmente pesante, ingombrante, visti i luoghi, anche ostili, destinati alle riprese.

Alla solidità dei volumi Pellerano unisce la fusione armonica del colore e delle sue variazioni tonali; un aspetto, questo, che situa le sue autocromie a metà strada tra fotografia e pittura e che è frutto, oltre che del processo di pigmentazione dell'amido che crea la gamma cromatica, del lungo tempo di esposizione, abbastanza veloce da fissare il soggetto e la ricchezza e unicità dei dettagli, ma troppo lento per coglierne l'espressività dei gesti e dei sentimenti. *L'anima del ritratto* è frutto del sapiente equilibrio luministico e cromatico da parte dell'autore, che talvolta poteva influire sull'abbigliamento del soggetto, così da condensare nell'immagine finale quell'ideale tensione alla perfezione tecnica e formale; la stessa posa era,

per Pellerano, il risultato di una ricerca di armonia da rintracciarsi a monte dello scatto: mai sbilanciata, inserita quasi esclusivamente entro sfondi *d'après nature* e ad orari prestabiliti, ottimali per rivelare le *nuances* infinitamente degradanti delle sue autocromie (Pellerano, 1914)²³.

Il processo di fruizione delle lastre si caratterizzava inoltre per l'utilizzo di dispositivi scopici "per trasparenza", che privilegiavano una lettura "privata" e "intima" delle immagini.

Lo spazio discorsivo dell'*autochrome* è dunque vicino, in questo senso, a quello del cosiddetto "proto-cinema" (il *diorama*, della *stereoscopia* e dell'*anaglifo*) e alle modalità di fruizione proprie del cinema; tutti ambiti, questi, in cui la l'esperienza estetica coincide con quella del *simulacro*, con la *spettacolarizzazione* del dato reale e la conseguente *alienazione* dello spettatore (Krauss, 1996 p. 36; Debord, 2004 p. 63)²⁴.

Gilbert Hovey Grosvenor (1875-1966), lungimirante editore della rivista dal 1920 al 1954 e padre del fotogiornalismo, considerava la fotografia a colori un'arte. A lui andrà il merito, nel 1910, di aver diffuso con la rivista le prime immagini "colorate" di Cina e Corea, anche se è bene sottolineare che le prime riproduzioni da autocromie apparvero sul magazine soltanto a partire dal 1914.

Si capisce, dunque, perché l'attenzione del giovane direttore dovesse ricadere sul fotografo cagliaritano. Grosvenor, autore del saggio del 1926 dedicato alla Sardegna, chiuderà il suo articolo con profetiche parole:

«The beautiful costumes that have distinguished the island are here reproduced as a valuable historic record through the medium of natural-color plates, made with rare artistic perception by Col. Luigi Pellerano. They cannot much longer resist the advance of modern styles, but will soon join their counterparts in other lands as colorful memories of the past, to be seen only in museums»²⁵ (Grosvenor, 1926).

²³ Tale istanza della rappresentazione si pone d'altronde in sintonia con la seconda fase dell'evoluzione pittorica e fotografica ottocentesca, secondo cui, a monte di qualsiasi realizzazione pratica e manuale, fosse da porsi l'*idea* e la trasformazione del dato reale in verità iconica e simbolica (Miraglia, 2011 p. 15).

²⁴ La riflessione può a ragione inserirsi nel più ampio discorso intorno alla specificità dei dispositivi di visione che condizionano il cosiddetto "regime scopico" (Jay, 1988), definito dall'intreccio tra le dimensioni dello sguardo sociale e individuale (*gaze*).

²⁵ «I bellissimi costumi che hanno contraddistinto l'isola sono qui riprodotti quale preziosa testimonianza storica per mezzo di tavole a colori naturali, realizzate con rara sensibilità artistica dal Col. Luigi Pellerano. Esse non possono resistere a lungo all'avanzata dello stile moderno, ma presto si uniranno alle loro

²² Prima dell'immissione sul mercato della Kodachrome per apparecchi 35 mm (1937), dell'Agfacolor (1936) e della Kodacolor (1941) l'unico processo a colori commercializzabile era rappresentato dall'autocromia.

Bibliografia

- Alziator, F. 1973. Città e Paesi di Gaston Vuillier, in Boscolo *I viaggiatori dell'Ottocento in Sardegna*, Cagliari: Editrice sarda Fossatato.
- Aurigemma, S. 1924. Mosaico con volute decorative ed animali in una villa romana a Zliten in Tripolitania, in *Dedalo: rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetto*, Anno V, Fascicolo 1, giugno 1924, Milano, Roma: Bestetti & Tumminelli, p. 217.
- Barilli, R. 1996. *L'Alba Del Contemporaneo: L'Arte Europea Da Fussli a Delacroix*, Milano: Feltrinelli.
- Barthes, R. 1980. *La camera chiara*, Torino: Einaudi.
- Baudelaire, C. 1859. [1973]. Le Salon del 1859, *Poesie e prose*, Milano: Mondadori, p. 812.
- Bechetti, Piero. 1978. *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma: Editore Quasar.
- Benjamin, W. 2000. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 3 edizione, Torino: Einaudi.
- Bollati, G. 1979. Note su fotografa e storia, L'inventario fotografico dell'Italia unita, in *Storia d'Italia, L'immagine fotografica 1845-1945*, Annali 2, Tomo primo, Torino: Einaudi, pp.26-40.
- Bollati, G., Fossati, P. 1981. *Storia dell'arte italiana: Questioni e metodi*, v. 2, Milano: Einaudi, p. 503.
- Boscolo, A. 1973. *I viaggiatori dell'Ottocento in Sardegna*, Cagliari: Editrice Sarda Fossatato.
- Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R., Chamboredon, J.C., Lagneau, G., Schnapper, D. 2004. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini: Guaraldi.
- Bryan, C.D.B. 1988. *National geographic society: 100 anni di avventure e di scoperte*, Milano: Touring Club italiano.
- Caddeo, R. Cartoline Illustrate Sarde, *Vita Cagliaritana*, domenica 4 agosto 1901.
- Campanelli, R. 1994. La Sardegna secondo i fotografi, *La Sardegna. Enciclopedia a cura di Manlio Brigaglia*. vol. II, Cagliari: Edizioni della Torre, 1994, pp. 183-186.
- Celentano, F.C. 1993. 1908: nasce l'industria del colore, in *AFT*, N. 19, pp. 78-79.
- Cicalò, R., Novellu, S. 2007, *Guido Costa. Fotografie della Sardegna nel primo Novecento*, Nuoro: Ilisso.
- Carta Raspi, R. 1930. *Gastone Vuillier, Le isole dimenticate: la Sardegna*, Cagliari: Edizioni della Fondazione Il nuraghe.
- Clarke, G. 2009. *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino: Einaudi.
- Costa, E. 1898. *l'Album di Costumi Sardi*, Cagliari: Giuseppe Dessì.
- Corona, F. 1915. *Guida di Cagliari*, Cagliari: Società Tipografica Sarda.
- Counihan, C.M. La fotografia come metodo antropologico, *La ricerca folklorica. Contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, Oct. 1980, N. 2, Antropologia visiva. La fotografia, Grafo s.p.a., pp. 27-32, disponibile sul sito: <http://www.jstor.org/stable/1479153> (28-6-2012)
- Debord, G. 1992 [2004]. *La società dello spettacolo*, Milano: Baldini Castoldi Dalai editore.
- Della Maria, G. 1972. Primi fotografi in Cagliari, *Nuovo Bollettino Bibliografico sardo e archivio tradizioni popolari*, Anno XIV, n.76, Cagliari.
- Dessì, G. 1968. *Narratori di Sardegna*, 3. ed., Milano: Mursia.
- Di Pasquale, F. La scuola di Arti e Mestieri di Tripoli in Epoca Coloniale (1911-1938), Africa, Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente, Anno 62, No. 3, Settembre 2007.
- Frongia, M.L. 1995. *Due pittori spagnoli in Sardegna*, Nuoro: Ilisso.
- Gilardi, A. 2000. *Storia sociale della fotografia*, Milano: Mondadori.
- Gregotti, V., De Giorgi M., Bosoni, G., Nulli, A. 1986. *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*, Milano: Electa, 1986, p. 34 l'equipaggiamento del soldato, capitano Pellerano, Studio per per stivali pneumatici, 1899.
- Jay, M. 1988. Scopic Regimes of Modernity, in Foster, H. *Vision and visuality. Discussions in Contemporary Culture*, 2, Seattle: Bay Press.
- Keim, J.A. 1970. [2001], *Breve storia della fotografia*, Torino: Einaudi.
- Krauss, R. 1990. *Teoria e storia della fotografia*, Milano: Mondadori.
- Labanca, N. 1992. *L'Africa in vetrina: storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Treviso: Pagus Ed.
- Leo, P. 1956. Un Album di costumi sardi dell'800, *Nuovo Bollettino Bibliografico sardo e archivio tradizioni popolari*, Anno II, gennaio 1956.
- Lombardo, M., Pignatello, F. 1985, *La stampa periodica in Italia. Mezzo secolo di riviste illustrate*, Roma: Editori Riuniti.
- Maccioni, O. 1982. *Cagliari fra cronaca e immagini. La fotografia in Sardegna dal 1839 al 1943*, Cagliari: 3T.
- Manera, L. 1990. Clic sul mondo. Dalle pagine del National Geographic le foto più belle, in mostra a Milano. Per raccontare un secolo di scoperte, *Panorama*, 28 gennaio 1990, Anno XXVIII, N. 1241, Milano: Mondadori, p. 14.
- Marius, B. 1897. *Autour de la Méditerranée. L'Italie (de Vintimille à Venise) avec 120 gravures de H. Avelot et une carte itinéraire du voyage*, Paris: H. Laurens.
- Marra, C. 1999. *Fotografia e pittura nel Novecento*, Milano: Mondadori.
- Mauri, M. Album di fine secolo, *L'Unione Sarda*, lunedì 9 giugno 1997.
- Mauri, M. Quelle immagini da un'isola dimenticata, *L'Unione Sarda*, giovedì 12 settembre 1996.

controparti in altre terre come ricordi variopinti del passato, da ammirare solo nei musei» (Trad. di chi scrive).

- Miraglia, M. 1977. *L'immagine tradotta dall'incisione alla fotografia*, Napoli: Studio Trisorio.
- Miraglia, M. 1981. Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911), *Storia dell'Arte italiana*, Tomo 9, Vol. 2, Milano: Einaudi, pp. 423-543.
- Miraglia, M. 2011. Mimesi e modernismo. Dalla metà dell'Ottocento all'esperienza pittorica e fotografica di Giulio Aristide Sartorio, in Fusco, M.A., Marini Clarelli, M.V., *Arte in Italia dopo la fotografia. 1850 - 2000*, Milano: Mondadori.
- Montani, C. Un fotografo Artista: Luigi Pellerano, *L'Unione Sarda*, mercoledì 19 agosto 1925.
- Namias, R. 1916. La fotografia in colori. L'autocromia e processi con lastre a mosaico in genere, tricromia fotografica e fotomeccanica, processi varii per la fotografia in colori, in *Il progresso fotografico*, Milano.
- Newhall, B., 1984, *Storia della fotografia*, Torino: Einaudi.
- Pallottino, P. 1988. Fotografia contro pittura, in *Storia dell'illustrazione italiana: cinque secoli di immagini riprodotte*, Bologna: Zanichelli, pp. 137-162.
- Pellerano, L. 1899. *Stivaletto pneumatico*, Rivista di Artiglieria e Genio, venerdì 13 ottobre 1899, Calzado pneumático, in *El Correo Militar*, Año XXI, N. 7.160, 27/7/1899, disponibile sul sito:
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=000323665&page=3&search=Calzado+pneum%C3%A1tico&lang=es> (28-6-2012).
- Pellerano, L. 1909. L'autochrome et ses applications artistiques, in *la Fotografia Artistica e in Marseille, Revue photographique*, Organe officiel de la Société de photographie de Marseille. N. 9, 1 settembre 1909, pp. 129-135, disponibile sul sito, gallica.bnf.fr, trad. it. in "Bulletino", Bullettino della SFI, N° 1, 1910.
- Pellerano, L. 1914. *L'autocromista e la pratica elementare della fotografia a colori*, Milano: Hoepli.
- Pilia, F. 1977. *Impressioni di un viaggio in Sardegna*, - Gaston Vuillier, Ed. anastatica sui tipi dell'ed. Hachette, Paris, 1891, Cagliari: 3T.
- Piloni, L. 1981. *La Sardegna nelle incisioni del secolo XIX*, Sassari: L'Asfodelo.
- Pineider, S. 1997. *Viaggiatori di Sardegna*, Cagliari: Demos.
- Puorto, E. 1996. *Fotografia fra arte e storia. Il Bullettino della Società fotografica italiana* (1889-1914), Napoli: Alfredo Guida Editore.
- Putzulu, E. 1968. *Costumi sardi. La "galleria di costumi sardi" del "Buonumore"*, Cagliari : F.lli Dessì.
- Roissard de Bellet, E. 1884. *La Sardaigne à vol d'oiseau en 1882*, Paris: E. Plon.
- Romagnino, A. 2002. Alla scoperta della Sardegna, prefazione al volume, G. *Le isole dimenticate. La Sardegna*, Nuoro: Ilisso.
- Rombi, M. Rapporti tra fotografia e incisione, in *La Grotta della Vipera*, rivista trimestrale di cultura, Numero 36-37, Autunno inverno 1986, pp. 61-64.
- Scano Naitza, M.G. Berritte, donne e corsetti. A partire dal 19 gennaio 1878, "Il Buonumore", settimanale satirico cagliaritano, pubblicò una galleria di costumi sardi, *Sardegna fieristica*, N. 38, Aprile-Maggio 1999.
- Schultz, R. 2011. *Italia a colori 1861-1935*, Roma, Palazzo Incontro, 18 novembre 2011 – 8 gennaio 2012, Roma: Fandango libri.
- Sharf, A. 1979. *Arte e fotografia*, Torino: Einaudi.
- Sontag, S. 1973. [2004], *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Milano: Einaudi.
- Spano, L. 1984. Dizionario biografico dei cagliaritani, Cagliari: T.E.A.
- Strafforello, G. 1895. *La Patria. Geografia dell'Italia. Opera Compilata dal Professore Gustavo Strafforello colla collaborazione di altri distinti scrittori – Sardegna - Corsica - Malta - I Mari d'Italia*, Torino: Unione Tipografico-Editrice.
- Valle, N. Revival fotografico sulla Cagliari del passato. La città al tempo dei colletti inamidati, in *Almanacco di Cagliari*, 1978, N. 13, Cagliari: Stabilimento Tipografico Fossataro.
- Valtorta, R. 2008, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano: Mondadori.
- Vitali, L. 1960. *La fotografia e i pittori*, Firenze: Sansoni.
- Vuillier, G. 1891 (a). *La Sardaigne par M. Gaston Vuillier*, Paris: Hachette, Estr. da: *Le Tour du monde, Journal des voyages*, vol. LXII (1891) n. 1600-1604, in Ciasca, R. *Bibliografia Sarda*, Roma, 1934.
- Vuillier, G. 1891 (b). Autur du monde. En Sardaigne, *Le Figaro*, feuilleton du supplement littéraire du Figaro, 21 marzo 1891.
- Vuillier, G. 1893. *Les Iles oubliées. Les Baléares, La Corse et la Sardaigne. Impression de Voyage illustrées par l'auteur*, Paris: Hachette.
- Vuillier, G. 2002. *Le isole dimenticate. La Sardegna*, trad. dall'ed. del 1893, Nuoro: Ilisso.
- Wagner, M.L. 2001, *Immagini di un viaggio dalla Sardegna*, Nuoro: Ilisso.
- Wood, J. 1993. *The art of the autochrome: the birth of color photography*, University of Iowa Press.
- Zannier, I. 1978. *70 anni di fotografia in Italia*, Modena: Punto e virgola.
- Zannier, I. 1988. *L'occhio della fotografia: protagonisti, tecniche e stili dell'invenzione maravigliosa*, Roma: Nuova Italia scientifica.
- Zannier, I., Costantini, P. 1985. *Cultura fotografica in Italia: antologia di testi sulla fotografia, 1839-1949*, Milano: F. Angeli.
- Zannier, I. 2009. *Storia e tecnica della fotografia*, Milano: Ulrico Hoepli Editore.

Periodici

Archivio di Stato, Municipio di Cagliari, Lista di Leva sui nati nell'anno 1863 - Liste di Leva, Busta 31, Fascicolo 2185, numero d'ordine 212, Luigi Pellerano.

Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro, 1911, Torino, Catalogo ufficiale illustrato dell'Esposizione e del Concorso internazionale di fotografia, Torino, aprile-ottobre 1911, Torino: Momo, disponibile sul sito <http://www.museotorino.it/resources/pdf/books/418/files/assets/downloads/publication.pdf> (26-6-2012).

Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro, 1911, Torino, elenco delle premiazioni agli espositori, 19 ottobre 1911, edito a cura della presidenza generale delle giurie, bozza di stampa, disponibile sul sito <http://www.museotorino.it/resources/pdf/books/363.1/files/assets/downloads/publication.pdf> (26-6-2012).

Le Cento Città d'Italia, supplemento mensile illustrato del *Secolo*, Anno XXVI, N. 9150, 25 settembre 1891; N. 9211, 25 novembre 1891; Anno XXVII, 31 marzo 1902, Milano: Sonzogno; Ed. anastatica, *Le Cento città d'Italia, La Sardegna negli inserti del quotidiano Il Secolo*, 1891 – 1902, Nuoro: Editrice Archivio Fotografico Sardo, 1999.

Pittura e Scultura in Piemonte 1842-1891, Catalogo Cronografico Illustrato della esposizione retrospettiva 1892-1893, Torino: Stamp. Reale della Ditta G. B. Paravia, disponibile sul sito <http://archive.org/stream/pitturaescultur01stelgoog#page/n8/mode/2up> (30-5-2012).

Fondo Rosati, corrispondenza, Biblioteca Delfico e privati. 63 Renata Ronchi - Vincenzo Rosati: epistolario, in: "Notizie dalla Delfico", 2005/3, testo della corrispondenza 63, Nello Mori, Segretario Scuola D'Arti e Mestieri, da Tripoli, 27 Agosto 1919, a Vincenzo Rosati, Catanzaro; busta 1, fascicolo 10, disponibile sul sito http://www.delfico.it/Testi%20ronchi_rosati_epist04idx.htm (28-6-2012)

Riviste (in ordine cronologico)

L'Avvenire di Sardegna, mercoledì 19 gennaio 1876.

La Stella di Sardegna, domenica 19 novembre 1876.

Corriere di Sardegna, martedì 14 novembre 1876

L'Avvenire di Sardegna, venerdì 31 dicembre 1880.

L'Avvenire di Sardegna, martedì 4 gennaio 1881.

L'Avvenire di Sardegna, mercoledì 24 agosto 1881.

L'Avvenire di Sardegna, mercoledì 15 agosto 1883.

L'Avvenire di Sardegna, giovedì 16 agosto 1883.

L'Avvenire di Sardegna, giovedì 14 luglio 1887.

L'Unione Sarda, martedì 7 aprile 1891.

L'Unione Sarda, mercoledì 8 aprile 1891.

L'Unione Sarda, lunedì 28 novembre 1898.

L'Unione Sarda, mercoledì 27 febbraio 1901.

L'Unione Sarda, giovedì 14 marzo 1901.

Gazzetta Ufficiale del Regno D'Italia, Anno 1915, n. 121, 17 Maggio.

Gazzetta Ufficiale del Regno D'Italia, Anno 1916, n. 191, 14 Agosto.

The National Geographic Magazine, August 1916, Vol. 30, No. 2, *Little known Sardinia*.

The National Geographic Magazine, January 1923, Vol. 43, No. 1, *The Island of Sardinia and its people*.

The National Geographic Magazine, April 1926, Vol. 49. No. 4, *Where the Sard Holds Sway (Sardinia)*.



Fig. 1. Gaston Vuillier, *Una vedova*, 1891, incisione xilografica (da Vuillier, *Les Iles oubliées. Les Baléares, La Corse et la Sardaigne. Impression de Voyage illustrées par l'auteur*, Paris, Hachette, 1893).



Fig. 2. Evaristo Mauri, *Costume di Belvì (Sardegna)*, ante 1891, cartolina tipografica, collotipia, mm 138 x 87 (da Archivio Iliso Edizioni, Nuoro, fondo cartoline).



Fig. 3. Gaston Vuillier, *Donne d'Atzara*, 1891, incisione xilografica (da Vuillier, *Le Tour du monde*, 1891).

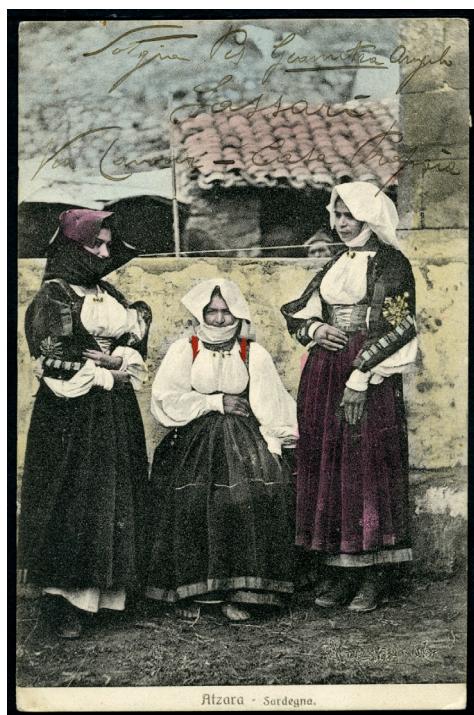


Fig. 4. Evaristo Mauri, *Atzara - Sardegna*, ante 1891, cartolina tipografica, in parte colorata a mano, collotipia, mm 139 x 91 (da Archivio Iliso Edizioni, Nuoro, fondo cartoline).

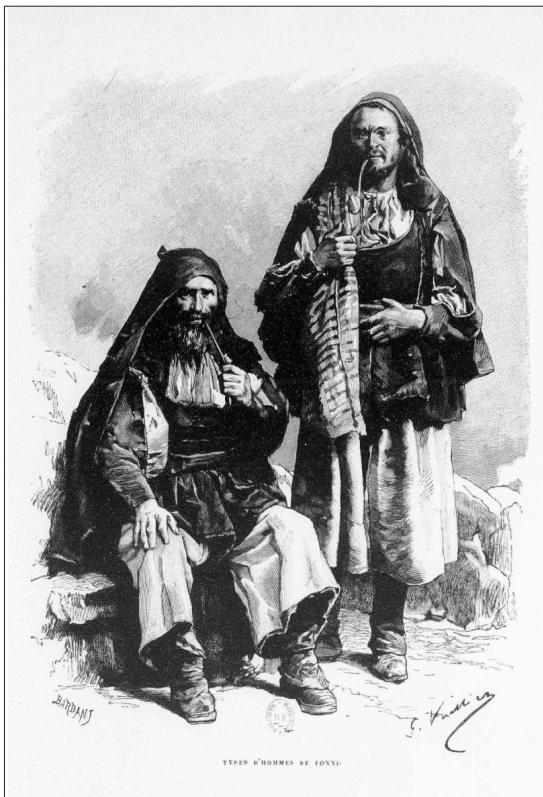


Fig. 5. Gaston Vuillier, *Types d'hommes de Fonni*, 1891, incisione xilografica, (da Vuillier, Les Iles oubliées. Les Baléares, La Corse et la Sardaigne. Impression de Voyage illustrées par l'auteur, Paris, Hachette, 1893).



Fig. 6. Evaristo Mauri, *Fonni - Sardegna*, ante 1891, cartolina tipografica, collotipia, mm 135 x 87 (da Archivio Iliso Edizioni, Nuoro, fondo cartoline).

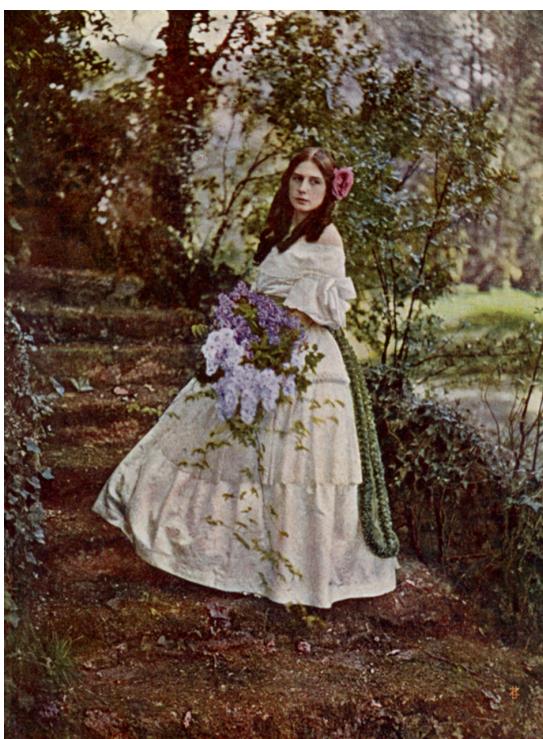


Fig. 7. Luigi Pellerano, *Wanda, Costume Risorgimento* (da Pellerano, L'autocromista e la pratica elementare della fotografia a colori, 1914, p. 152).

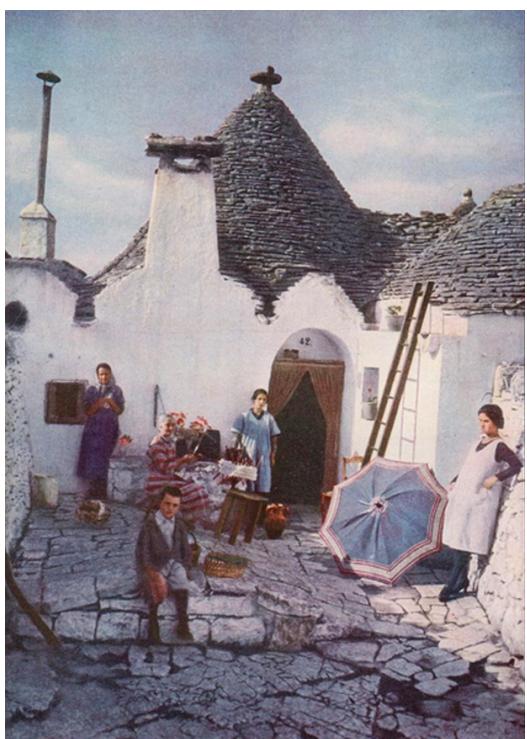


Fig. 8. Luigi Pellerano, *Alberobello, Puglia*, Tav. VIII (da National Geographic Magazine, febbraio 1930).



Fig. 9. Luigi Pellerano, *Sardegna – N. 7 – Panattare e miliziano di Cagliari* (da Pellerano, L'autocromista e la pratica elementare della fotografia a colori, 1914, p. 152).

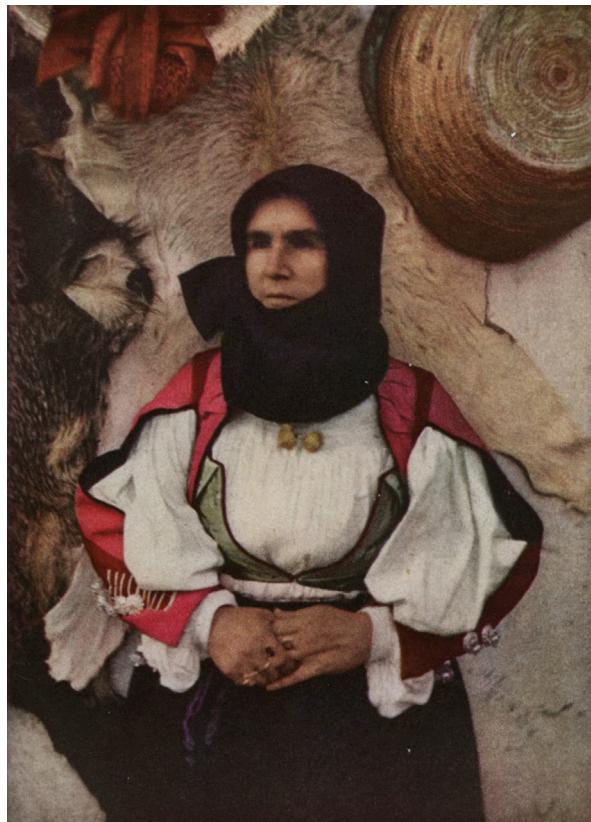


Fig. 10. Luigi Pellerano, *Sardegna – N. 3 – Signora di Oliena* (da Pellerano, L'autocromista e la pratica elementare della fotografia a colori, 1914, p. 440).



Fig. 11. Luigi Pellerano, *Abitante delle montagne nuoresi*, Tav. VII (da National Geographic Magazine, aprile 1926).



Fig. 12. Luigi Pellerano, *Una vedova*, Tav. V (da National Geographic Magazine, aprile 1926).

