L'editore
dedica questo libro
alla memoria di
Sergio Caddeo,
insostituibile amico
dal cui spirito libero e arguto
traspariva
generosa signorilità
nonché raffinata cultura.

The publisher
dedicates this book
to the memory of
Sergio Caddeo,
irreplaceable friend
whose free and witty spirit
revealed
generous elegance
and refined culture.

Edizione a cura di / Edited by:
Dante Olianas, Uliano Lucas & Tatiana Agliani

Testi di / Texts by:
Dante Olianas, Espen Waehle, Maria Antonietta Mongiu, Giorgio Pellegrini, Placido Cherchi, Tatiana Agliani, Uliano Lucas e Aristide Murru.

Traduzioni / Translations:
Italiano — English: Cristina Murroni;
English — Italiano: Serenella Dessì
Dansk — Italiano: May Brinker

Progetto grafico / Graphic design:
Nanni Pes

ISCANDULA
Via Santa Croce, 6 P
09124 Cagliari Sardegna (Italy)
www.launeddas.it
siscandula@tiscali.it

Impianti e stampa / Printed by
Grafiche Ghiani s.r.l.

Proprietà letteraria riservata/ All rights reserved
© 2007 Associazione Culturale Iscandula
Cagliari, Sardegna

Prima edizione / First issue: Novembre 2007
ISBN 978 8888 9980 22

Pubblicato con i contributi / Published with the support of:

Museo Nazionale di Danimarca
The National Museum of Denmark

Regione Autonoma della Sardegna, Assessorato della Pubblica Istruzione
The Regional Council for Culture of Sardinia

Comune di Cagliari, Assessorato alla Cultura
The Town Council for Culture in Cagliari

Associazione Culturale Iscandula
Cultural Association Iscandula

L'editore rivolge i più sinceri ringraziamenti alle persone e alle istituzioni che lo hanno sostenuto con suggerimenti, in ogni fase della realizzazione dell'opera ed in particolare a **Sergio Caddeo, Eligio Fronteddu, eredi Bentzon, Lone Elisabeth Olesen, Hans V. Andersen, Randi Melis Hansen, Andreas Fisher Hansen, Paolo Frau e all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma**.

The publisher wishes to thank all the people and institutions who supported every stage of the work with their advice and suggestions, particularly **Sergio Caddeo, Eligio Fronteddu, A. F. W. Bentzon's heirs, Lone Elisabeth Olesen, Hans V. Andersen, Randi Melis Hansen, Andreas Fisher Hansen, Paolo Frau and the National Academy of Santa Cecilia in Rome.**

NIMBUS

La Sardegna nelle fotografie di / Sardinia in the photographs of

Andreas Fridolin Weis Bentzon

A cura di / Edited by: Dante Olianas, Uliano Lucas & Tatiana Agliani

Iscandula

Piano dell'opera

Prefazione dell'editore, ovvero prodromi e successivi sviluppi culturali tra la penisola dello Jutland e l'isola di Sardegna
di Dante Olianas

Fotografie della Sardegna pervase di musicalità
di Espen Waehle

Il senso di un'epoca
di Maria Antonietta Mongiu

La macchina e la leggenda
di Giorgio Pellegrini

Un dono inconsumato
di Placido Cherchi

Una tradizione in movimento: la questione meridionale e la Sardegna nelle fotografie di Andreas Fridolin Weis Bentzon
di Uliano Lucas & Tatiana Agliani

Immagini
di Andreas Fridolin Weis Bentzon

Cronologia
di Aristide Murru

Contents

Publisher's note, or: preliminary signs and further cultural developments between the Jutland peninsula and the island of Sardinia
by Dante Olianas

Photographs from Sardinia infused with musicality
by Espen Waehle

The sense of an era
by Maria Antonietta Mongiu

The machine and the legend
by Giorgio Pellegrini

An unconsumed gift
by Placido Cherchi

A moving tradition: the question of the South of Italy and Sardinia in the photography of Andreas Fridolin Weis Bentzon
by Uliano Lucas & Tatiana Agliani

Images
by Andreas Fridolin Weis Bentzon

Chronology
by Aristide Murru

Presentazione dell'editore, ovvero: prodromi e successivi sviluppi culturali tra la penisola dello Jutland e l'isola di Sardegna

Publisher's note, or: preliminary signs and further cultural developments between the Jutland peninsula and the island of Sardinia

Dante Olianas

Nimbus è il nome della motocicletta danese – l'unica marca di motori che produceva la Danimarca – con cui, negli anni 1957-58, Andreas Fridolin Weis Bentzon compì la sua spedizione in Sardegna. Su questa moto, munita di side-car nella fattispecie, la cui velocità massima toccava gli 80 km orari, partito il 7 di novembre da Copenaghen, il giovane studioso il 15 arrivò a Roma e il 3 di dicembre si trasferì in Sardegna.

Prima della partenza, Fridolin aveva sostituito l'abitacolo del side-car con un cassone di legno per riporvi i bagagli e le attrezzature necessarie alla ricerca che aveva progettato; in Sardegna poi se ne servì anche per trasportare quanto andò acquistando e raccogliendo per conto del Museo Nazionale di Danimarca: una pesante mola di basalto per la tradizionale macinatura del frumento, un esemplare di *fassoni*, la barca di giunchi dei pescatori dello stagno di Cabras, maschere rituali, attrezzi per l'agricoltura e per la pesca; materiali ancora oggi custoditi nel Museo.

Spesso l'insolito side-car, per l'innata disponibilità di Fridolin, venne anche usato per

Nimbus is the name of the Danish motorbike on which Andreas Fridolin Weis Bentzon made his journey to Sardinia in 1957-58, and the only brand of motors produced in Denmark. On this bike, the maximum speed of which barely reached 80km per hour, he left Copenhagen on 7th November, reached Rome on the 15th and from there, on 3rd December, he moved to Sardinia.

Before departing he had replaced the passenger compartment of his side-car with a large wooden crate to store his luggage and equipment for his planned research; in Sardinia he also used it to transport what he purchased and collected on behalf of the National Museum of Denmark: a heavy basalt grindstone for the traditional wheat milling, a sample of *fassoni*, the reed boat used by fishermen in the pond of Cabras, ritual masks, agricultural and fishing tools and other material, still kept in the Museum.

Given Andreas' innate and spontaneous generosity, the unusual sidecar was often used for the needs of his informers, as he recalls in

venire incontro alle necessità dei suoi informatori, come racconta nel suo *Diario*, trasportandovi ora agnelli, ora latte appena munto da consegnare al caseificio, e addirittura la vecchia motocicletta di un chitarrista rimasta in panne (vedi foto a pag. 64).

In quel cassone vi era sistemata anche la Rolleicord, la camera con la quale fotografò gli informatori, le loro dimore e gli ambienti che frequentavano.

Come si può apprendere dalle didascalie, la maggior parte delle foto di questo volume furono scattate durante la spedizione con la *Nimbus*, tranne alcune fatte nelle estati del 1955 e del 1962.

Anche le immagini fotografiche (257 in tutto) erano state commissionate dal Museo Nazionale di Danimarca, dove io le ho ritrovate grazie al prezioso aiuto di Hens V. Andersen, amico di Fridolin e all'epoca archivista del settore e oggi conservate tra le collezioni di Storia Danese Moderna nella sua sede di Copenaghen detta anche la Casa del Principe.

Andreas Fisher Hansen, docente di fotografia nella Scuola di Cinema Danese, qualche anno più tardi, si cimentò nella stampa di questi fotogrammi 6x6 "… mettendoci tutta la sua professionalità e tutto il cuore" come ebbe a dire Uliano Lucas la prima volta che gli mostrai le copie in formato 24x24.

Fu proprio Lucas che mi incoraggiò a perseverare nella ricerca delle risorse per pubblicare questo volume, che oggi occupa un posto d'onore tra le opere più importanti che le edizioni Iscandula stanno dedicando al Bentzon.

L'aiuto fondamentale per realizzare tale opera è venuto dall'Assessorato alla Cultura della Regione Sarda e dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Cagliari; ma niente si sa-

his *Diary*, moving either lambs or fresh milk to the dairy farm, or even, once, a guitar player's broken down motorbike (see page 64).

On that crate he had also set up the Rolleicord with which he photographed his informers, their homes and environments.

As we can learn from the captions, most of the photos on this book were taken during the expedition with the *Nimbus*, apart from a few taken in the summer of 1955 and 1962.

The photo images (257 in all) were also commissioned by the National Museum of Denmark, where I found them thanks to the precious help of Hans V. Andersen, a friend of Fridolin at the time archivist in the department. Today they are kept among the collections of Modern Danish History in its Copenhagen location also called the Prince's Palace.

Andreas Fisher Hansen, photography teacher in the Danish Cinema School, a few years later attempted to print these 6x6 frames "… putting all his professionalism and all his heart in it", as Uliano Lucas commented the first time I showed him the prints in a 24x24 cm format.

It was indeed Lucas who encouraged me to persevere in the search for funds to publish this book, which now takes a place of honour among the most important works that Iscandula publications devote to Bentzon.

The main financial backing for this volume came from the Regional Council for Culture of Sardinia and the Town Council for Culture in Cagliari; but nothing could have happened without the assistance of the National Museum of Denmark, which, showing great sensitivity and respect toward Sardinian culture, contributed to the making of these works, preserved them and made them available to Sardinians

rebbe potuto fare senza la partecipazione del Museo Nazionale di Danimarca che, con grande sensibilità e rispetto verso la cultura sarda, ha contribuito a realizzare questi lavori, a conservarli e a metterli ora a disposizione dei Sardi e della cultura globale, perché tutti coloro che ne abbiano curiosità e interesse possano godere della conoscenza di quegli storici momenti della vita sarda, tra gli anni '50 e '60, alla cui documentazione il giovane ricercatore danese dedicò con geniale intuito e umana empatia il meglio delle sue energie fisiche e intellettuali.

and to global culture, so that anybody who has the curiosity and interest for it, can enjoy the knowledge of those historic moments of Sardinian life, between the '50s and the '60s, documented by the young Danish researcher, who devoted to this task the best of his intellectual and physical energy, with brilliant intuition and humane empathy.

Fotografie della Sardegna pervase di musicalità

Photographs from Sardinia infused with musicality

Espen Wæhle

Nel settembre del 2001 ho visto a Cagliari una foto che mi ha particolarmente colpito. In una scena dell'estate 1962 tre uomini in posa ascoltano attentamente una sonata di launeddas. Ero venuto per vedere film, ma il soggetto del poster e altre fotografie in mostra nell'area del festival mi commossero profondamente. La fotografia era dappertutto in città su grandi poster, mentre noi eravamo venuti per un'insolita occasione: un festival di film etnografici dei paesi Nordici, organizzato in Sardegna. Di solito per la visione e la discussione dei nostri film ci incontriamo in Danimarca, Finlandia, Islanda, Norvegia o Svezia, ma alcuni anni prima siamo arrivati alla decisione di andare al Sud, dopo aver ospitato la prima di *Is Launeddas, la musica dei Sardi* (1998) in un festival al Museo di Moesgård, a sud della città danese di Århus. Durante il festival abbiamo visionato anche un altro affascinante e meraviglioso film sardo: *Il Coro di Bosa* (1998) di Ulla Boje Rasmussen.

In collaborazione con Dante Olianas, produttore del film, organizzammo allora una seconda "prima" al Museo Nazionale di Danimar-

In September 2001 in Cagliari I saw a picture that made a particular impact on me. In a scene from the summer of 1962 three men are posing while listening attentively to a launeddas performance of a sonata. I had arrived to watch films, but the poster motive and other photographs shown in the festival area moved me deeply. The photograph was everywhere in the city on big posters as we had arrived for an unusual occasion: an ethnographic film-festival of the Nordic countries on the island of Sardinia. We normally meet for our film screenings and discussions in Denmark, Finland, Island, Norway or Sweden, but some years earlier we had been more than tempted to go south after hosting the premiere of *The Launeddas, the music of Sardinia* (1998) at a festival at Moesgård Museum south of the Danish city of Århus. During the film festival we also screened another fascinating and beautiful film from the island: Ulla Boje Rasmussen's *Il Coro di Bosa* (1998).

In cooperation with the film's producer Dante Olianas we then arranged a second premiere at the National Museum of Denmark in

ca e nello stesso tempo riuscimmo ad esporre una selezione della preziosa collezione di launeddas sarde del Museo. Il festival della NAFA (Nordic Anthropological Film Association) di Cagliari è stata una delle tante occasioni in cui gli studi di musica, suono e registrazioni di film e collezioni etnografiche dell'antropologo ed etnomusicologo danese Andreas Fridolin Weis Bentzon hanno prodotto scambi culturali, ispirazione, legami e ponti tra Sardegna e Danimarca. Di nuovo ci si offre un'importante opportunità: la presentazione di un'eccellente selezione di suggestive fotografie scattate dal Bentzon in Sardegna.

Oggi la Danimarca ospita una collezione preziosissima dell'eredità culturale e della storia della Sardegna. Negli archivi del Museo Nazionale di Danimarca giace una collezione che comprende più di 150 oggetti acquistati in Sardegna tra il 1957 e il 1964. Una piccola collezione di maschere carnevalesche è arrivata nel 1995. Inoltre il Museo Nazionale possiede alcune centinaia di negativi riguardanti musica, danza, sagre ed anche molti aspetti della vita quotidiana di quel periodo. Queste collezioni sono integrate da un'originale collezione di registrazioni musicali, rullini fotografici degli anni '55-'62, così come di fotografie conservate nell'Archivio Danese del Folklore a Copenaghen.

Nel Museo Nazionale tali collezioni possono facilmente andare dimenticate negli archivi. Il Museo ha diversi dipartimenti, quali quello di Storia Danese, una Collezione di Antichità, una Collezione Numismatica, una Etnografica e recentemente esso è stato ampliato con la fusione con un museo in possesso di una preziosa collezione di strumenti musicali. In qualunque museo di una certa vastità anche preziose e interessanti collezioni di una qualche antichità ri-

Copenhagen while we at the same time were able to exhibit a selection of the Museum's valuable collection of Sardinian launeddas. The Cagliari NAFA film festival (Nordic Anthropological Film Association) was one in a series of occasions where the studies of music, sound and film recordings and ethnographic collections of the Danish anthropologist and ethnomusicologist Andreas Fridolin Weis Bentzon had created cultural exchanges, inspiration, links and bridges between Sardinia and Denmark. Again we are faced with a new and important opportunity: the presentation of a fine selection of Bentzon's evocative photographs from Sardinia.

Today Denmark houses a most valuable collection of the cultural heritage and history of Sardinia. In the storerooms of the National Museum of Denmark in Copenhagen rests a collection comprising more than 150 objects from Sardinia acquired in the period between 1957 and 1964. A small collection of carnival masks arrived in 1995. In addition, the National Museum also has some hundred negatives covering music, dance and fiestas and also many aspects of daily life in the period mentioned. These collections are complemented by a sizeable collection of musical recordings, rolls of films from the period 1957-1962 as well as photographs in the Danish Folklore Archives in Copenhagen.

In the National Museum collections of this nature may easily fall between chairs. The Museum has several departments such as Danish History, an Antiquity Collection, a Numismatic collection, an Ethnographic Collection and recently the Museum was enlarged with a by merging with a Museum holding an extensive collection of musical instruments. In any large museum even valuable and interesting collections of some age risk falling into oblivion.

schiano di essere dimenticate. Una ristretta minoranza talvolta viene riscoperta e diventa attuale decenni o secoli dopo la loro acquisizione. In questo caso particolare il collezionista morì molto giovane e fu solo in grado di cominciare l'analisi e la pubblicazione delle sue scoperte.

Sotto certi aspetti potremmo dire che il nostro Museo si occupa della storia culturale del mondo intero, ma molto raramente della recente o moderna storia culturale europea. Tuttavia, molti fattori, nel corso degli anni, hanno contribuito a fare delle collezioni sarde le componenti spesso più dinamiche delle nostre numerosissime collezioni. Gli oggetti e le fotografie di cui parliamo hanno per la prima volta affermato la loro dinamica presenza, grazie al loro energico collezionista, Andreas Fridolin Weis Bentzon (1936-1971). Egli era noto, e ancora è ricordato, non solo per gli oggetti ed il materiale audiovisivo portato dalla Sardegna in Danimarca, ma anche per il suo intenso impegno ed il suo desiderio di far conoscere e condividere la vita e la cultura sarda con la comunità danese e internazionale.

Prima della sua prematura morte, il Bentzon riuscì tra il 1960 e il 1969 a pubblicare vari articoli e due volumi sulla musica popolare e sulla vita sociale sarda. Su iniziativa di Dante Olianas il suo film e le sue registrazioni furono presentate al pubblico nell'eccellente edizione del regista Fiorenzo Serra del 1998 e ad un pubblico ancora più vasto nell'edizione in DVD del 2006. L'affetto, la tenacia, la determinazione e il lavoro ininterrotto dello stesso Dante in tutti questi anni nel riportare alla luce il materiale del Bentzon è veramente enorme. Infondendo uno spirito di cooperazione e di sostegno in un gran numero di persone e di istituzioni in Italia e in Danimarca, Dante ha avuto un ruolo fon-

A selected few are sometimes rediscovered and made relevant decades or centuries after its acquisition. In this particular case the collector died when still very young and was only able to start analyzing and publishing the findings.

In many respects we could say that our Museum concerns itself with the cultural history of the whole world, but very seldom with recent or modern European cultural history. Yet, a number of factors have throughout the years contributed to making the Sardinian collections some of the truly dynamic components of our many, many collections. The objects and photographs in question first gained their dynamic presence through their vigorous collector Andreas Fridolin Weis Bentzon (1936-1971). He was known and is still remembered not only for the material evidence and audiovisual material brought home from Sardinia to Denmark, but also for his intense engagement with and his wish to convey and share the life and culture of the island of Sardinia with a Danish and international audience.

Before his premature death Bentzon managed between 1960 and 1969 to publish many articles and two volumes on Sardinian folk music and social life. Upon the initiative of Dante Olianas his film and music recordings were made available in Fiorenzo Serra's masterly editing in 1998 and again made more widely available through the DVD edition in 2006. The affection, stubbornness, determination and endless work that Dante himself has contributed over the years to bring Bentzon's material back to life is overwhelming. Inspiring cooperation and support from a number of individuals and institutions in Italy and Denmark, Dante has played a central role in shaping what I called the dynamic nature of the Bentzon's collections.

damentale nel dare forma a ciò che io chiamo la natura dinamica delle collezioni del Bentzon. Con la pubblicazione di una selezione di fotografie del Bentzon un nuovo importante lavoro si aggiunge al "corpus" delle opere.

Ho notato con interesse che Uliano Lucas, elogiando Bentzon come fotografo nel saggio che si pubblica nel presente volume, ha indicato il mio connazionale Carl Sophus Lumholtz (1851-1922) e le sue fotografie degli Indiani del Messico settentrionale come una particolare fonte di ispirazione per le fotografie del Bentzon in Sardegna. Sebbene le collezioni delle foto messicane di Lumholtz degli anni 1890-1910 siano per la maggior parte conservate nell'American Museum of Natural History di New York, Bentzon potrebbe aver visto quelle foto nei libri di Lumholtz, già ampiamente diffusi. Mi chiedo se questo interesse non abbia mai portato Bentzon in Norvegia, dove tutte le altre fotografie di Lumholtz sono custodite insieme con le Collezioni Etnografiche dell'Università di Oslo. Avrebbe come minimo potuto sfogliare anche il libro con le favolose fotografie di Kalimantan (Borneo meridionale, Indonesia) scattate dal 1915 al 1917.

Vi sono alcune curiose analogie nel lavoro fotografico di Lumholtz e di Bentzon. Nessuno dei due era esperto fotografo professionale, anche se la zia di Lumholtz aveva uno studio fotografico a Lillehammer, dove egli era stato aiutante in gioventù. Di fronte a tradizioni culturali che si scontravano con drastici cambiamenti, essi scelgono la macchina fotografica come uno dei tanti mezzi per registrare la vita della gente e le sue condizioni. Con profondo rispetto ed amore per le persone che li circondavano, essi cercarono di catturare la loro fragilità e dignità, ma anche la determinazione e la forza di so-

With the publication of a selection of Bentzon's photographs a new and important work is added to the corpus of material.

I have with interest noted that when Uliano Lucas praised Bentzon as a photographer in the essay published in this volume, he pointed to my countryman Carl Sophus Lumholtz (1851-1922) and his photographs of the Indians of northern Mexico as a particular source of inspiration for Bentzon's Sardinian photographs. While Lumholtz's Mexican photo collections from the years 1890-1910 are mainly housed in the American Museum of Natural History in New York, Bentzon may well have seen them in Lumholtz's widely distributed books. I wonder if this interest ever brought Bentzon to Norway where the rest of the Lumholtz photographs are with the Ethnographic Collections of the University of Oslo? He would at least have been able to also inspect the book with fabulous photographs from Kalimantan (southern Borneo, Indonesia) from 1915-1917.

There are some intriguing parallels in the photographic work of Lumholtz and Bentzon. Neither of them was trained as professional photographers, although Lumholtz aunt ran a photo studio in Lillehammer where he assisted as a young man. Faced with cultural traditions confronted with drastic changes, they chose the camera as one of many means to record people's lives and predicaments. With a profound respect and love for the people around them, they managed to capture both their fragility and dignity, but also the determination and vigour to survive, fight and prosper among the communities they have left records from. Their images are not only crucial historical documents of a past, but deeply humanistic invitations to explore and see aspects of the human condition

pravvivere, lottare e prosperare nelle comunità di cui ci hanno lasciato traccia. Le loro immagini sono non soltanto cruciali documenti storici del passato, ma anche un invito profondamente umano ad esplorare ed esaminare aspetti della condizione umana prescindendo da confini politici e da fattori temporali. Ambedue hanno lasciato un'eredità fotografica preziosa per tutti. Essi sono stati collezionisti di materiale culturale e hanno cercato di rendere partecipi del loro lavoro sia il mondo accademico sia il grande pubblico. Come Bentzon anche Lumholtz ha lasciato una grande varietà di registrazioni musicali fatte durante i suoi viaggi in Messico, che sono tra le più antiche registrazioni mai fatte sul campo. Sono, Bentzon e Lumholtz, due casi eccezionali in cui il personale amore per la musica e la musicalità ha fatto vibrare certe corde che hanno dato loro un penetrante approccio visivo alle loro immagini di vita e di cultura.

irrespective of political boundaries and factors of time. Both have left photographic heritages that are valuable for us all. They were both collectors of material culture and sought to inform both the academic world and a wider public on their work. As Bentzon also Lumholtz has left a range of musical recordings from his travels in Mexico – in fact among the older field recordings ever made. Both Bentzon and Lumholtz present exceptional cases, where their personal love of music and musicality has made certain strings resonate, giving them a poignant visual approach to their images of life and culture.

Il senso di un'epoca

The sense of an era

Maria Antonietta Mongiu

L'opera attenta e meticolosa del giovane ricercatore danese Andreas Fridolin Weis Bentzon costituisce un contributo di inestimabile valore che testimonia la ricchezza, nei suoi particolari e nelle sfumature, del patrimonio tradizionale della nostra Isola. Un patrimonio che ha a che fare non con il metro dell'oggi ma con il giudizio del tempo.

Lo sguardo acuto del professionista, appassionato etnomusicologo, accompagna la sensibilità del fotografo in questa raccolta di immagini curata dall'Associazione Iscandula, il cui merito indiscusso è quello di riportare alla luce, man mano, i reperti della vivacità musicale di un periodo all'anagrafe non troppo lontano, ma di fatto appartenente a un'epoca storica in via di estinzione, se non già totalmente estinta. La Sardegna impressa in questi scatti del secondo dopoguerra colti dall'obiettivo di una Rolleicord felicemente integrata con lo scandirsi delle occasioni, ludiche e lavorative, delle comunità che l'hanno accolta, ricalca l'idea di una quotidianità armonica, di corrispondenze tra bisogni e desideri in cui nulla è dato più dell'essenziale e

The careful and meticulous work of the young Danish researcher Andreas Fridolin Weis Bentzon is a priceless contribution that testifies to the richness of the traditional heritage of our Island, in its details and nuances. A heritage that is valued through the judgement of time rather than today's standard.

The professional sharp eye of the passionate ethnomusicologist complements the photographer's sensitivity in this collection of images arranged by the Iscandula Association, who must be unquestionably credited for uncovering, little by little, the remains of the musical vivacity of a time not so distant on the calendar but in fact part of a historical era on the brink of extinction, if not already gone. The Sardinia we see imprinted in these frames taken after World War II, by a Rolleicord happily in tune with the rhythm of events, whether work or play, evokes a daily life of harmony. A life of matching needs and wants in which all that is given is essential, and the sense of things, like that of a dance or a mask, is still significant. And it also suggests a sense of strong social relations, respectful of

il senso delle cose, così come quello del ballo o di una maschera, è ancora pregnante. Ed è anche il senso di una socialità forte ad affiorare, rispettosa delle sue strutture gerarchiche, generosa nella condivisione del lavoro e aperta a momenti di ilarità. Merito di immagini che hanno il pregio di sapere narrare e sublimare le pratiche di un mondo diretto, che oggi ci commuove per la sua ingenuità.

their hierarchical structures, generous in sharing work and open to moments of laughter. Images that can narrate and exalt the customs of a straightforward world, whose candour we find touching today.

La macchina e la leggenda.

The machine and the legend.

Giorgio Pellegrini

"Il palpito del Molino... gli pareva il palpito d'un cuore, d'un cuore nuovo che ringiovaniva la vecchia terra selvaggia." Una manciata d'anni dopo il Manifesto di Marinetti, timida ma decisa anche Grazia Deledda insinua con garbata insistenza il pulsare nuovo della macchina nel suo bellissimo *Canne al vento*. È il 1913, l'anno in cui al "palpito maschio" del nuorese molino deleddiano si sovrappone – vero – il motore in quota del monoplano che sorvola per la prima volta tutta l'isola, da nord a sud, cavalcato dall'indomito Roland Garros. Ma quell'alfiere volante della modernità spezza, in fondo, solo per un istante il silenzio millenario di un medioevo che sembra gravare eterno sopra le valli di Ichnussa.

La Sardegna, fotografata proprio in quegli anni da Guido Costa, si mostra senza pudore nella splendida miseria del suo esotico primitivo. Donne vestite come divinità selvatiche o paludate di nero come arabe mauritane, gli uomini, idoli scolpiti nel castagno, vestiti di orbace e di cotone, architetture di pietre e fango imbiancato di calce e paesaggi magrebini, dove i carri a

"The throb of the mill … seemed to him like the throb of a heart, a new heart that rejuvenated the wild old land." A handful of years after Marinetti's Manifesto, shy yet decisive, Grazia Deledda also insinuates with polite persistence the new throbbing of machinery in her great *Canne al Vento*. It is the year 1913, when the "male throb" of the Deleddian Nuoro mill is drowned out by the – real – engine of the monoplane flying over the island for the first time, from north to south, ridden by the indomitable Roland Garros. But the flying bearer of modernity, after all, only for an instant breaks the millenary silence of a Middle Age that seems to weigh eternally over the valleys of Ichnussa.

Sardinia, photographed in those years by Guido Costa, reveals itself without modesty in the splendid misery of its exotic primitiveness. Women dressed as savage goddesses or mantled in black as Arab moors, the men, idols carved in chestnut, dressed in coarse wool and cotton, architectures of stone and whitewashed mud and maghrebian landscapes, where wheel carts move as slow as time on that island far away from the world.

ruote piene incedono lenti come lo scorrere del tempo in quell'isola lontana dal mondo.

E ancora quindici anni dopo lo scenario non è mutato di molto: "Uralt ist das Volkstum", esclama davanti a quel remoto "primitivo" sardo Ludwig Mathar, scrittore tedesco che nel 1927 inizia ai misteri dell'isola l'amico August Sander. Nelle oltre duecento immagini sarde del grande fotografo tedesco c'è ancora tutta la malinconia incantatrice – "berückend schwermütiges" – di quell'attitudine antimoderna che aveva conquistato, da oltre un secolo, tanti viaggiatori d'oltremare, estasiati dalle *mastrukke* e dai lunghi berretti neri dei nativi. È il "magical look" dell'isola di pietra, colto da David Herbert Lawrence già ai primi degli anni venti e puntigliosamente documentato poco più tardi, con rigore di etnografo, nelle sorprendenti fotografie di quel linguista pieno di risorse che fu Max Leopold Wagner.

E ancora attratto dalle remote sonorità mediterranee delle *launeddas* ecco giungere dal nord, nel bel mezzo degli anni '50, Andreas Fridolin Weis Bentzon. Musicologo attento a quelle melopee ancestrali ma anche ottimo fotografo e cineasta, il danese sa incantarsi davanti alla viva magia barbara delle maschere di Ottana, così vicine a quelle protomi lignee, sprofondate nel medioevo, delle sue navi vichinghe.

E s'immerge in una realtà isolana già sensibilmente penetrata dalla modernità eppure ancora resistente, specie nell'interno rurale e pastorale, all'urto omologante. Stagione "di passaggio", di transizione, questa degli anni '50, che Bentzon ci ricorda nelle sue immagini fotografiche. La Sardegna primordiale, catturata da Costa e Sander è ancora lì, nei telai di legno, nel pane rigonfio, negli intrecci di falasco, nelle brocche di cotto, nei cestini, nei mattoni *ladiri*, nei panni lavati al fiume, nei cavalli, nelle mun-

And 15 years later the scenery has not really changed: "Uralt ist das Volkstum", cries in front of that remote Sardinian "primitiveness" Ludwig Mathar, a German writer who in 1927 initiates his friend August Sander to the mysteries of the island. In the two-hundred Sardinian images of the great German photographer there still is all the enchanting melancholy – "berückend schwermütiges" – of the anti-modern attitude that had won over many travellers for over a century, enraptured by the *mastrukke* and the long black berets of the natives. It is the "magical look"[1] of the stone island, already caught in the early twenties by David Herbert Lawrence and meticulously documented later, with an ethnographer's rigour, in the surprising photographs of the resourceful linguist Max Leopold Wagner.

Again attracted by the remote Mediterranean sounds of the *launeddas* here comes from the North, in the middle of the '50s, Andreas Fridolin Weis Bentzon. A keen musicologist of ancestral melopeias, but also a brilliant photographer and film maker, the Dane knows how to get charmed in front of the live barbarian magic of the masks of Ottana, so close to the figureheads of his Viking ships, sunk in the Middle Ages.

And so he immerses in the reality of an island already sensibly penetrated by modernity and yet still resisting, especially in the rural and pastoral inlands, its levelling wave. A season of "passage", transition, the '50s, that Bentzon reminds us with his photographic images. Primordial Sardinia, caught by Costa and Sander, is still there in the wooden looms, the swollen bread, the sedge wickerwork, the terracotta

[1] In English in the original text

giture e si confronta adesso con i primi lucori d'alluminio negli ovili, gli occhiali da sole, la cravatta buona, il cappotto e il cotone stampato: una moda insomma timidamente europeizzante e mistilinea, seppure non scemano gonne lunghe, *mukkadores* (fazzoletti da testa) e l'orbace dei più anziani.

E se è vero che certe stupende inquadrature di suonatori di launeddas del danese ricordano addirittura le stampe ottocentesche del Vuillier, Giovanni Porcheddu da Cabras, cantante e chitarrista, si fa fotografare mentre inforca e impugna baldanzoso una fiammante motocicletta, lontana ormai dalla mitica epifania deleddiana della bicicletta di Giacinto in *Canne al vento*: "una grande cavalletta le cui ali pareva mandassero giù e su i lunghi piedi del cavaliere".

"La leggenda è finita" cantava, già nel 1924 Sebastiano Satta, nel quarto dei suoi cinque epigrammi dedicati all'avvento dell'automobile nelle Barbagie a devastare con rombo di nuovo "l'antico costume". Il poeta si sbaglia: la leggenda non muore. Insieme al bravissimo Pablo Volta, che in quegli stessi anni raccoglie gli ultimi bagliori autentici di quel "primitivo" sardo, nei vegliardi *mastrukkati* di Orgosolo, anche Andreas Bentzon riesce a dimostrare egregiamente quell'impressionante, particolarissima funzione mediatrice che la fotografia, fors'anche più del cinema, è stata in grado di svolgere, sino ad oggi, tra modernità e tradizione.

jugs, the baskets, the *ladiri*[2] bricks, the clothes washed in the river, the horses, the milking, and faces now the first glimmers of aluminium in the sheepfolds, sunglasses, good ties, coats and printed cotton: a timidly Europeanizing mixtilinear fashion, even though the long skirts, the *mukkadores* and the coarse wool of the elderly do not wane.

And though it is true that some wonderful frames of *launeddas* musicians by the Dane remind us of the nineteenth century prints by Vuillier, yet Giovanni Porcheddu from Cabras, singer and guitar player, is photographed as he mounts and cockily grips a brand new motorcycle, so distant from the mythical Deleddian epiphany of Giacinto's bicycle in *Canne al vento*: "a huge grasshopper whose wings appeared to move the rider's long feet up and down".

"The legend is over" Sebastiano Satta used to sing, already in 1924, in the fourth of his five epigrams on the advent of the automobile in Barbagia, with its roar of novelty devastating the "ancient costumes". The poet is wrong: the legend doesn't die. Together with the great Pablo Volta, who in the same years catches the last authentic glimmers of Sardinian primitiveness, in the *mastrukkati*[3] elderly of Orgosolo, Andreas Bentzon too can greatly demonstrate the impressive and peculiar mediating role between modernity and tradition that photography has been able to play, perhaps better than cinema, to this day.

[2] Mud bricks used to build Sardinian homes
[3] People wearing sleeveless overcoats made of sheep skin

Un dono inconsumato

An unconsumed gift

Placido Cherchi

Il passaggio di Andreas Fridolin Weis Bentzon in Sardegna tra il 1955 e il 1962 è stato un evento. Un evento che avrebbe potuto modificare in profondità l'approccio socio-etno-antropologico alla realtà della cultura isolana, e che invece è passato quasi inosservato. Pochi, fra gli addetti ai lavori, si accorsero allora di questo giovane danese che aveva avuto l'incarico, dal Museo Nazionale di Danimarca di osservare il mondo sardo e di relazionare sul suo conto alla comunità scientifica di lassù.

Il fatto è che Weis Bentzon era in anticipo sui tempi e non poteva trovare molta udienza tra folkloristi, sociologi ed etnografi abituati a rappresentare la cultura isolana in termini cartolineschi e convenzionali. L'orizzonte delle sue consapevolezze teoriche e metodologiche derivava dall'antropologia internazionale più avanzata e poteva avere riscontri, alla nostra latitudine, soltanto in personaggi dirompenti come Ernesto De Martino o Alberto Mario Cirese.

Oggi che molte cose sono cambiate e si comincia a capire quale possa essere l'approccio metodologico più corretto ai momenti della

The journey of Andreas Fridolin Weis Bentzon in Sardinia between 1955 and 1962 was an event. An event that could have profoundly changed the socio-ethno-anthropological approach to the reality of the island's culture, and that instead passed almost unnoticed. Few of the specialists at the time took notice of this young Dane who was charged by the National Museum of Denmark with observing the Sardinian world and reporting to the scientific community up there.

The truth is that Weis Bentzon was ahead of his time and could not find much audience among the folklorists, sociologists and ethnographers accustomed to depict the island's culture in conventional post card terms. The horizon of his theoretical and methodological representations derived from the most advanced international anthropology and could only match, in our latitude, explosive characters like Ernesto De Martino or Alberto Mario Cirese

Today, as many things have changed and we begin to understand what methodological approach works best for popular and dependent

cultura popolare e subalterna, ci si accorge quale fosse già allora il valore della percezione delle cose sarde che ha avuto Bentzon.

Musicologo raffinato ed esploratore incredibile della realtà materiale e simbolica della cultura sarda, Bentzon ha lasciato una mole di documenti che impressiona per la sua estensione e per il livello sempre estremamente sottile della sua qualità. Impareggiabile è, per esempio, il suo lavoro storico, antropologico e musicologico sulle launeddas (*The Launeddas, A Sardinian Folk Music Instrument,* Akademisk Forlag, Copenaghen 1969), ma non meno importante è l'insieme di registrazioni, filmati, documentazioni fotografiche che riguardano l'area del Campidano, dell'Oristanese e un ampio versante del mondo barbaricino, con particolare interesse alla comunità pastorale di Nule. Risulta tra l'altro che proprio qui il giovane antropologo danese venisse mettendo a punto alcune particolari angolature metodologiche del suo modo di pensare la ricerca.

Una buona parte di questi materiali sono depositati presso il Folkemindesamling che li ha classificati e messi in circolazione fra gli addetti ai lavori. Altra parte ancora (quella relativa alle esplorazioni condotte a Nule) è tuttora inaccessibile e si trova, dal 1979, presso il Museo Etnografico di Nuoro, in attesa di essere analizzata e ordinata dal Comitato Scientifico.

Il tessuto delle immagini che entrano nel presente volume è stato invece interamente ricavato dagli archivi del National Museum of Denmark e dell'Archivio Danese del Folklore e si riferiscono alle indagini condotte da Bentzon su alcune aree ben individuate dell'Isola (Campidano, Trexenta, Sarrabus, Oristanese, Basso Guilcer, Barbagia e Alto Logudoro).

culture, we can appreciate the value of Bentzon's perception of Sardinian things.

Accomplished musicologist and incredible explorer of the material and symbolic reality of Sardinian culture, Bentzon left us an amount of documentation that is impressive for its breadth and for its subtle quality. For example, his historical, anthropological and musicological work on *launeddas* is unparalleled (*The Launeddas, A Sardinian Folk Music Instrument,* Akademisk Forlag, Copenaghen 1969), and no less significant is his range of recordings, films and photo documentation on the areas of Campidano, Oristanese and an ample side of the Barbagia world, particularly the shepherds community around Nule. Here the young Danish anthropologist was apparently refining some particular methodological perspectives of his way of conducting research.

A good deal of this material is kept within the Folkemindesamling who classified it and circulated it among the professionals of this field. Another set (relative to his explorations around Nule) is still inaccessible and has been kept since 1979 in the Ethnografic Museum in Nuoro, waiting to be analysed and organised by the Scientific Committee.

The canvas of the images in the present volume was instead entirely recovered from the archives of National Museum of Denmark and Dansish Folklore Archives and refer to Bentzon's surveys on selected areas of the island (Campidano, Trexenta, Sarrabus, Oristanese, Basso Guilcer, Barbagia e Alto Logudoro).

These are always recordings and images of extraordinary beauty, that make us understand what degree of attention the Danish anthropologist reserved for the most significant constant factors of Sardinian life and to what extent he

Si tratta sempre di registrazioni e di immagini straordinariamente belle, che bastano da sole a far capire quale fosse la forma dell'attenzione riservata dall'antropologo danese alle costanti più significative della vita sarda e fino a che punto lo studioso avesse penetrato il senso profondo della nostra esistenza.

Come è stato giustamente osservato da chi ha avuto modo di vedere in anteprima queste immagini, esse si prestano molto a essere viste in rapporto con le inquadrature fotografiche di Franco Pinna che non a caso è stato il fotografo delle storiche spedizioni etnografiche di De Martino in Lucania e nel Salento.

had penetrated the profound meaning of our existence.

As it was rightfully observed by those who could preview these images, they compare well with the photographic framings by Franco Pinna who – not accidentally – was the photographer of the memorable ethnographic expeditions of De Martino in Lucania and in Salento.

Una tradizione in movimento: la questione meridionale e la Sardegna nelle fotografie di Andreas Fridolin Weis Bentzon

A moving tradition: the question of the South of Italy and Sardinia in the photography of Andreas Fridolin Weis Bentzon

Uliano Lucas & Tatiana Agliani

L'occhio fotografico che penetri in ordini visuali diversi dal proprio deve fare i conti con altri tipi di sguardo
Clara Gallini,
I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino

È il 1951 quando Eugene Smith si reca in Spagna e realizza il suo celebre reportage "Spanish Village": foto di donne che filano, setacciano o piangono – nei loro vestiti neri e pesanti – un anziano morto disteso su un pagliericcio, sguardi austeri delle guardie civili con il loro cappello a tricorno simbolo della legge, bambini che giocano scalzi nelle strade ancora sterrate del paese.

Pubblicato dal settimanale *Life*, che allora vendeva milioni di copie, questo racconto per immagini di un paese povero, che pare immerso nella notte dei tempi, pone all'attenzione del mondo la questione Spagna e insieme ad essa quella di tutti i paesi del Mediterraneo, di terre e uomini chiusi nelle proprie tradizioni, legati a valori e codici secolari, di un mondo contadino e pastorale inesplorato che

The photographic eye that penetrates visual orders other than its own must reckon with other ways of looking
Clara Gallini,
I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino

It is the year 1951 when Eugene Smith travels to Spain and makes his famous picture story "Spanish Village": photographs of women spinning, sifting the wheat or mourning – in their heavy black dresses – a dead elderly lying on a paillasse, the stern looks of the Civil Guard with their tricorn hats symbolising the law, kids playing barefooted in the village dirt roads.

Published by *Life* magazine, which sold millions of issues at the time, this picture story of a poor country, steeped in the mist of time, brings to the world's attention the question of Spain and with it the question of all Mediterranean countries, lands and men locked in their traditions, tied to centuries old values and codes. An unexplored rural and pastoral world that modernization often made prey to

spesso la modernizzazione avrebbe reso preda di nuove e gravi contraddizioni dovute all'emigrazione e alla perdita della sua storica identità. Pone, in fin dei conti, la questione meridionale, quell'interrogativo sui destini delle civiltà arcaiche, che la cultura democratica del secondo Novecento afferma con sempre più insistente problematicità. In America l'hanno affrontata prima di lui da angolazioni e con linguaggi diversi Lewis Hine, fotografo dei marciapiedi di Brooklyn ma anche sociologo che viaggia nel Meridione d'Italia per capire le origini del fenomeno dell'immigrazione, Edward Steichen, con la monumentale mostra "The family of man", ma soprattutto i protagonisti di quella pionieristica indagine nelle campagne del Sud degli Stati Uniti rappresentata dall'esperienza della Farm Security Administration.

In Italia a scoprirla è una nuova generazione di fotografi e intellettuali umanamente e spesso anche politicamente coinvolti dai destini delle cosiddette aree depresse del paese, che abbandonano i tradizionali schemi della rappresentazione per interrogarsi criticamente sulle condizioni del Sud.

Gli sguardi di questi autori, come già ci è capitato di dire[1], sono diversi. C'è il racconto di denuncia e documentazione di un giornalismo civile, che spinge il milanese Patellani per primo a compiere nel 1947 per il settimanale *Tempo* un lungo reportage sull'Italia della ricostruzione, muovendo significativamente dalle industrie dismesse di Milano ad una Sicilia che è ancora quella di *Rosso Malpelo* di Verga, dei corpi nudi dei minatori costretti nelle viscere del-

[1] Si veda Tatiana Agliani, Uliano Lucas, "Pablo Volta, la Sardegna e il fotogiornalismo italiano degli anni '50 e '60", in *Pablo Volta. La Sardegna come l'Odissea*, Ilisso, Nuoro, 2006, che incrocia in più parti i temi affrontati nel presente articolo.

new and grave contradictions caused by migration and the loss of its historical identity. After all, the story poses the question of the South of Italy, the question mark on the destiny of archaic civilisations, affirmed with ever greater problems by the democratic culture born out of the ideals of the latter half of the 20th century. In America Lewis Hine, sociologist and photographer of the streets of Brooklyn, who travels to the South of Italy to understand the migration phenomenon, faced the same question through different perspectives and languages, and so did Edward Steichen with his monumental exhibition "The family of man", and especially the protagonists of that pioneering survey of the Southern Country of the United States that was the experience of the Farm Security Administration.

In Italy, this discovery is made by a new generation of photographers and intellectuals, often politically and personally involved in the fate of the so-called depressed areas of the country, who abandons the traditional schemes of representation to critically question themselves on the condition of the South. The eyes of these authors, as we already said elsewhere[1], are varied. There is the accusation and documentation report of civic journalism, which drives Milan-born Patellani to first make, in 1947, a long picture story on the reconstruction of Italy for the weekly *Tempo*, significantly moving from Milan's abandoned factories to Sicily's lands, still as described in Verga's *Rosso Malpelo*, with the miners' naked bodies forced down the bowels of the earth. The same type of

[1] See Tatiana Agliani, Uliano Lucas, "Pablo Volta, la Sardegna e il fotogiornalismo italiano degli anni '50s e '60s", in *Pablo Volta. La Sardegna come l'Odissea*, Ilisso, Nuoro, 2006, touching the same themes as this article in several points.

la terra. Quello stesso giornalismo che lo porta nel 1950 a documentare la fatica di altri minatori a Carbonia in un reportage che è ormai divenuto un'icona di questa stagione di impegno sociale, di un neorealismo italiano che ha coinvolto scrittori, registi, intellettuali in uno sguardo vero sull'Italia prima che le miss e la cinquecento dipingessero un altro scenario esistenziale e narrativo. Volti sporchi, stanchi che cancellano d'un colpo la tradizionale iconografia legata alla Sardegna, quella delle cartoline postali con le donne in costume tradizionale o le vedute di paese, debitrice ancora di un immaginario da Grand Tour ottocentesco[2].

Ad essere racchiusa in queste immagini è la Sardegna delle centinaia di comuni senza scuola, senza acquedotto, senza fognature, addirittura senza cimitero, un'isola ancora malarica da poco soggetta a quel processo migratorio di massa verso il continente che la vedrà spopolarsi per decenni; quella raccontata da Maria Giacobbe in un impegno di progresso che presto si confonderà però con la curiosità e l'amore per la cultura e la vita dei suoi abitanti.

Ed è proprio su questo doppio binario, della denuncia e dell'attrazione, che si svolge tutto il racconto sul Meridione di questa stagione culturale, un doppio binario che è ancor'oggi, in quest'epoca di diffusa massificazione culturale ma anche di messa in discussione dei propri modelli di sviluppo, di un'incalzante attualità. Sul filo del primo si muovono ancora racconti come quello di Tino Petrelli, fotogra-

[2] Emblematici della stereotipizzazione di questo tipo di rappresentazione sono i cataloghi con cui gli Alinari proponevano ai propri clienti le immagini in questione, un elenco pedissequo di voci che alternano appunto vedute, scorci, chiese, monumenti, e donne e uomini "tipici" (si veda ad esempio *Sardegna: catalogo delle fotografie di opere d'arte e vedute*, Fratelli Alinari, Firenze, 1925 c.).

journalism that brings him, in 1950, to document the labour of other miners in Carbonia in a picture story which is now an icon of this season of social commitment, of an Italian neo-realism that enthralled writers, directors, intellectuals in a true look at Italy before beauty queens and *cinquecento* depicted another existential and narrative setting. Dirty, tired faces erasing at once the traditional iconography associated with Sardinia, that of postcards with ladies in their traditional costumes, or with the view of the village, which still owes to the imagery of a nineteenth's century Grand Tour[2].

Captured in these images is the Sardinia of hundreds of villages without school, without aqueduct, sewerage, even without cemetery, an island still malarial and newly affected by a process of mass migration towards the continent that will empty it for decades; the same island recounted by Maria Giacobbe in her commitment towards progress, soon blending with curiosity and love for its culture and the life of its inhabitants.

It is exactly on these parallel lines of accusation and attraction, that all stories on the South take place at that cultural time, parallel lines that are still very relevant today, in this era of wide cultural standardisation but also of questioning our own models of development. Along the first line are the tales of Tino Petrelli, the Publifoto's photographer who already in 1948 makes a report for the weekly *Europeo* owned by Arrigo Benedetti on the Calabrian

[2] Typical of this type or representation are the catalogues used by the Alinari brothers, offering clients the images at issue, a slavish list of items ranging from views, churches, monuments, "typical" men and women (see for example *Sardegna: catalogo delle fotografie di opere d'arte e vedute*, Fratelli Alinari, Firenze, circa 1925).

fo della Publifoto che per il settimanale *Europeo* di Arrigo Benedetti già nel 1948 firma un servizio sul paese calabro di Africo che, con il linguaggio stringente della documentazione di cronaca, mostra ad un'Italia che si riteneva ormai paese civile una vita ancora vissuta nella promiscuità fra animali e persone, nella fatica del lavoro nei campi, nella povertà di un cibo scarso e sempre uguale. Sarà da reportage come questi che prenderanno l'avvio le prime campagne di risanamento del territorio, progetti come quello su Matera che vede lo stato italiano, l'industriale Adriano Olivetti, l'architetto Ludovico Quadroni e un'équipe di sociologi e urbanisti americani diretti da Frederick Friedmann impegnati nella costruzione di nuovi centri abitativi per i contadini che vivevano nei "sassi"; progetti spesso accompagnati a loro volta da campagne fotografiche ed etnografiche che cercheranno di capire le vecchie strutture sociali e di pilotarne il cambiamento.

Altri autori muoveranno invece da altri orizzonti culturali. Fosco Maraini, studioso delle civiltà orientali, scrittore e antropologo, compirà agli inizi degli anni '50 un viaggio nel Sud che è più un viaggio nel tempo che non nello spazio, racconto di modi di vivere, di tipi umani, foto di luoghi che alludono ad altri modelli esistenziali. La miseria è lasciata in disparte e a prevalere sono i toni forti delle luci del Sud, le pietre, i paesaggi[3]. È un viaggio di sensazioni ed il suo Sud è privo della violenza, della disperazione che emerge dai reportage di Patellani e Petrelli e in certa misura anche da

[3] Le sue foto, realizzate fra il 1951 e il 1953 nascono dall'idea di un libro sul Sud Italia per l'editore De Donato, che uscirà però solamente negli anni '80 per la cura di Enzo Persichella (Giuseppe Giarrizzo, Fosco Maraini, *Civiltà contadina: immagini dal Mezzogiorno degli anni '50*, Bari, De Donato, 1980).

village of Africo, that shows through the crude language of news documentation, to an Italy that considered itself a civilised country, lives of promiscuity between man and animal, of hard labour on the fields, of poverty and food scarcity. Picture stories like this will initiate the first campaigns of territorial redevelopment, such as the Matera project that involved the Italian state, the industrialist Adriano Olivetti, the architect Ludovico Quadroni and a team of American sociologists and urbanists, led by Frederick Friedmann, who built new living quarters for the farmers who lived in the "Sassi" (*Translator's note: The Sassi – stones – are houses dug into the rock itself until then widespread in the area of Matera*). Such projects were themselves often complemented by photographic and ethnographic campaigns aimed at understanding the old social structures and directing the changes.

Other authors started from other cultural horizons. Fosco Maraini, an expert on eastern civilisations, writer and anthropologist, in the early '50s made a journey to the South which was travelling through time more than through space, a tale on ways of life, human types, and photos of places that indicate other existential models. Misery is left aside, and the strong tones of the southern light, the stones, the landscapes[3] prevail. It is a journey of sensations, and his South is free from the violence and desperation that surfaces from the picture stories of Patellani and Petrelli, and, to a certain extent, from the stories that Franco Pinna

[3] His photos, taken between 1951 and 1953, were made for a book on the South of Italy for the publisher De Donato, which was eventually published only in the '80 by Enzo Persichella (Giuseppe Giarrizzo, Fosco Maraini, *Civiltà contadina: immagini dal Mezzogiorno degli anni '50*, Bari, De Donato, 1980).

quelli che Franco Pinna realizzerà negli anni successivi, seguendo Ernesto De Martino nelle sue spedizioni in Lucania e nella Sila[4]. È piuttosto un racconto che si avvicina a quello dei tanti fotoamatori che scoprono il Meridione come luogo della memoria, una visione talora anche idillica, meno problematica di quello sguardo complesso che sarà appunto di un Pinna.

Pinna e il suo gruppo di amici, i membri della Fotografi Associati che si costituisce a Roma negli anni '50 come antitesi della foto di agenzia, come paradigma di una nuova fotografia di documentazione e denuncia che guarda alla Magnum, alla Farm Secuirty, appunto ai reportage di Eugene Smith. È a loro che si deve la più vasta, persuasiva e incisiva documentazione sul nostro Meridione. A Nicola Sansone che per *Vie Nuove* racconta il degrado e la violenza dei bassi napoletani, a Caio Garrubba che offre su *L'Espresso* un lungo racconto per immagini sulla vita, le feste, ma anche la fatica del lavoro contadino in Calabria. A Pablo Volta, pionieristico scopritore della Sardegna, di un allora sconosciuto carnevale di Mamoiada e del mondo agro-pastorale del nuorese. A Plinio De Martiis, Ermanno Rea, Antonio Sansone. In loro si riverbera la tradizione di impegno civile di scrittori e registi come Corrado Alvaro, Rocco Scotellaro, Tommaso Fiore, Emilio Lussu, Luchino Visconti e Roberto Rossellini e quella politica di Francesco De Sanctis, Antonio Gramsci, Gaetano Salvemini, Emilio Sereni e Manlio Rossi Doria.

È il reportage che va a occupare finalmente il suo ruolo in una società democratica che

[4] Del resto gli interessi si sovrappongono se Patellani realizzerà in Lucania nel 1952, certo con ben altro registro espressivo rispetto a Maraini, una lunga indagine sulle forme di cultura magico-religiose del Mezzogiorno, pubblicata poi in più puntate su *Tempo* col titolo "Italia magica".

would create in the following years, following Ernesto De Martino in his expeditions to Lucania and Sila[4]. It is a story closer to those of the many amateurs who discovered the South as a place of memory, sometimes an idyllic vision, less problematic than the complexity later revealed, in fact, by Pinna.

Pinna and his group of friends, members of the Associated Photographers set up in Rome in the '50s as the antithesis of agency-style photography, as the paradigm of a new documentary photography that looks to Magnum, Farm Security and Eugene Smith's picture stories for inspiration. They created the most encompassing, persuasive and incisive documentation of our South. Nicola Sansone, with his tales of degradation and violence of downtown Naples for *Vie Nuove*, Caio Garrubba for *L'Espresso* with a long tale by images of the farmers' life, festivals and labour in Calabria. Pablo Volta, pioneering discoverer of Sardinia, reporting on a (then) unknown carnival in Mamoiada and of the rural world around Nuoro. Also Plinio De Martiis, Ermanno Rea, Antonio Sansone. They reflect the tradition of civic commitment of writers and film directors like Corrado Alvaro, Rocco Scotellaro, Tommaso Fiore, Emilio Lussu, Luchino Visconti and Roberto Rossellini, as well as the political commitment of Francesco De Sanctis, Antonio Gramsci, Gaetano Salvemini, Emilio Sereni e and Manlio Rossi Doria.

This is the picture story that finally earns its place in a democratic society which demands to be informed in order to improve and correct it-

[4] Interests did actually overlap if Patellani crafted in Lucania in 1952, with a different expressive tone to Maraini's , a long survey on religious-magical cultures in the Mezzogiorno, serialised in the *Tempo* magazine as "Italia magica".

chiede di essere informata per migliorarsi e correggersi, e che però, bisogna amaramente rammentarlo, si fa strada solo in un'esigua frangia del giornalismo e della società italiana, su giornali del Partito comunista, del sindacato e della sinistra democratica di allora come *Noi Donne, Vie Nuove, Il lavoro, Cinema Nuovo, il Mondo, L'Espresso, Le Ore* e rimane chiuso per la maggior parte negli archivi di questi fotografi intellettuali, idealisti bohémien in prevalenza meridionali che guardano al loro Sud con una speranza di rinnovamento. Ancora una volta dunque la linea è quella della denuncia: viaggi brevi, imposti dai tempi del giornale, in luoghi familiari, con cui questi autori cercano di documentare le condizioni di miserabilità della vita contadina, la durezza del lavoro nella campagna, il latifondo; fotografie di seria informazione che la vittoria della Democrazia cristiana alle elezioni del 1948 relega però sempre di più nei ristretti spazi di una stampa d'opposizione.

La questione meridionale dunque. Che vuol dire anche i documentari, che proseguono nel loro intento di analisi e testimonianza ben oltre la stagione della cinematografia neorealista dei De Sica e dei Rossellini. Non solo *Pastori di Orgosolo* (1958) e *Un giorno in Barbagia* (1958) di De Seta, preparatori a quello che a nostro avviso è il più grande film sulla Sardegna, *Banditi a Orgosolo* (1961), ma anche i racconti di feste e sagre, riti e tradizioni scomparse, balli dei tarantolati oggi spesso diventati folklore ma allora ancora profondamente radicati nel tessuto sociale, scene di vita quotidiana ormai lontanissime dal nostro tempo, firmati da autori come Fiorenzo Serra, Gianfranco Mingozzi, Libero Bizzarri, Mario Carbone, Michele Gandin, Giuself. But, as we sadly need to remember, it makes inroads only into a small fringe of Italian journalism and society, on the papers of the Communist Party, Trade Unions and Democratic Left of the time, such as *Noi Donne, Vie Nuove, Il lavoro, Cinema Nuovo, il Mondo, L'Espresso, Le Ore,* and remains locked in the archives of these intellectual photographers, bohemian idealists, mainly Southerners who look at the South hoping for renewal. Once again, then, the storyline is that of accusation: short trips in familiar places, as imposed by the newspapers' tight schedules, with which these authors attempt to document the miserable condition of farmers, the hard labour of the country life, the latifondium; photographs of hard information which is relegated further and further into the opposition press by the victory of the Christian Democrats in the 1948 elections.

The question of the South of Italy. Which means the documentary, that continues the analysis and testimony well past the neorealist cinema of De Sica and Rossellini. Not only De Seta's Pastori di Orgosolo (1958) and *Un giorno in Barbagia* (1958), that pave the way for *Banditi a Orgosolo* (1961), in our opinion the best ever film on Sardinia, but also tales of gatherings and village festivals, rituals and lost traditions, dances of those with tarantism, often considered folklore today but deeply rooted in the social fabric of the time, daily life scenes, now so distant from our time, signed by authors such as Fiorenzo Serra, Gianfranco Mingozzi, Libero Bizzarri, Mario Carbone, Michele Gandin, Giuseppe Ferrara or Diego Carpitella[5];

[5] Of these authors we note in particular the production of Fiorenzo Serra, perhaps the most prolific Sardinian director, who produced nearly 100 works in fifty years, from his first *L'invasione delle cavallette* which

seppe Ferrara o Diego Carpitella[5]; opere brevi che risentono del dibattito politico ed ideologico del tempo, dei miti sul Meridione e sulla Sardegna – la disoccupazione, l'emigrazione, il servo-pastore – improntate ad una generica divulgazione, ma che sono comunque importanti strumenti di riflessione e conoscenza, realizzati con una mano in cui si sente la lezione del Centro Nazionale di Cinematografia e la profonda riflessione sul mezzo e le sue funzioni che ha animato il cinema italiano degli anni '30[6].

E poi quella pietra miliare nella storia della letteratura sul Meridione che sono state le ricerche di Ernesto De Martino, che a partire da testi come *Il folklore progressivo* e *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno* hanno rivoluzionato gli studi etnografici ponendo in una nuova prospettiva le realtà culturali e sociali del Meridione[7]. È tutto questo a cui

[5] Di questi autori ricordiamo in particolare la produzione di Fiorenzo Serra, forse il più attivo regista sardo, che ha realizzato in cinquant'anni un centinaio di opere, dal suo primo *L'invasione delle cavallette* in cui filmò l'invasione delle locuste che devastò l'agricoltura sarda nel 1946, a documentari come *La terra dei Nuraghi* (1950) che mostrano i ritardi storici, economici e sociali della Sardegna, a cortometraggi sul folklore e la cultura sarda. Su di lui si veda il numero monografico *Fiorenzo Serra regista*, Filmpraxis, Quaderni della cineteca sarda, n. 3, Cuec, Cagliari, 1996.

[6] D'altra parte i limiti di questa produzione non sono solo culturali – si pensi ad esempio all'uso esagerato della voce fuori campo, paradigma dell'intento didascalico dell'opera e di un rapporto fra interpretato e interpretante tutto sbilanciato a favore del secondo – ma anche materiali, se, come afferma Fiorenzo Serra in una relazione tenuta a Nuoro nel 1977: "Tutta l'attività di documentazione etnografica è stata per il passato, lasciata qui in Sardegna, all'iniziativa e alla sporadica buona volontà di alcuni animosi realizzatori privati i quali però per ovvi motivi economici dovevano operare nel più vasto ma anche più generico campo del documentario cinematografico tout-court, di quel prodotto cioè destinato al consumo delle sale cinematografiche di pubblico spettacolo. Essi dovevano in pratica obbedire a quelle esigenze cosiddette spettacolari di generica divulgazione" (*Fiorenzo Serra regista*, op. cit.).

[7] Sul ruolo svolto dagli studi di De Martino all'interno del dibattito meridionalista italiano si veda Pasquinelli Carla (a cura di), *Antropologia culturale e questione meridionale*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.

short works that are seeped in the political and ideological debates of the time, of the myths on Mezzogiorno and on Sardinia – unemployment, migration, *servo pastore* (servant shepherd) – aimed at the general public but nonetheless key instruments of knowledge and analysis, crafted with a hand that bears evidence of the lessons of the National Centre for Cinematography and the profound debates on the medium and its role that animated Italian cinema in the '30s[6].

That milestone in the history of Southern literature that was the research of Ernesto De Martino, who revolutionised ethnographic studies with works like *Il folklore progressivo* (*progressive folklore*) or *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno* (*on a history of the dependent working class world*) by posing in a new perspective the social and cultural reality of the South[7]. That is what we ought have in mind when we think about the '50s and our South, a season of change that swept away old stereotypes and preconceived views, at least as

depicted the locust swarming that devastated Sardinian agriculture in 1946, to documentaries like *La terra dei Nuraghi* (1950) which show the historical, economic and social backwardness of Sardinia, to short films on Sardinian culture and folklore. See the dedicated issue on the director *Fiorenzo Serra regista*, Filmpraxis, Quaderni della cineteca sarda, n. 3, Cuec, Cagliari, 1996.

[6] On the other hand, the limitations of this work are not just cultural – consider for example the excessive usage of the narrator's voice, paradigm of the work's didactic aim and of a relationship between interpreted and interpreter that is greatly biased towards the latter – but also material limitations if, as Fiorenzo Serra stated in his presentation in Nuoro in 1977: "All activity of ethnographic documentation here in Sardinia in the past was left to the episodic initiative and goodwill of a few private crafters who, for obvious reasons, were to operate in the most vast and generic field of cinema documentary *tout-court*, that is the product destined to the public cinema exhibition. In practise, they had to obey to the rules of generic entertainment" (*Fiorenzo Serra regista*, op. cit.).

[7] For greater information on the role of De Martino's work within the Italian Southern debate, see Pasquinelli Carla (editor), *Antropologia culturale e questione meridionale*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.

dobbiamo pensare quando pensiamo agli anni ’50 e al nostro Sud, una stagione di rottura che ha spazzato via vecchi stereotipi, visioni precostituite, almeno, come dicevamo, in certe frange della società perché poi la grande stampa, l’immaginario comune era ancora quello della donna sul somaro, del giovane con la cesta di paglia sulla testa, dell’aratro trascinato dai buoi e, per la Sardegna, del banditismo, su cui fotografi e giornalisti mandati dal continente costruivano truci storie di sangue e avventura, come ben ci ricorda la saga di Salvatore Giuliano che impazzava sulla stampa popolare degli anni ’50 e che riemerge ancora oggi periodicamente nelle pagine della cronaca dei nostri settimanali. La questione meridionale, dicevamo, e quell’universo da essa riverberato che è il Sud.

In essa la Sardegna svolge un ruolo marginale se valutato in termini di quantità di documentazione prodotta, eppure forse proprio per questo più forte in termini di immaginario, di capacità di racchiudere e sintetizzare le due facce di quell’interrogativo di cui parlavamo all’inizio: il dilemma fra tradizione e modernizzazione in cui ancora oggi ci dibattiamo. Terra lontana e misteriosa, spersa nel Mediterraneo come l’Itaca dell’Odissea, raggiunta da pochi fotografi che vi accorrevano per gli episodici fatti di cronaca nera che portavano l’isola alla ribalta nazionale, è il luogo dove le contraddizioni dello sguardo, la dicotomia dell’analisi, il nodo teso delle riflessioni legate alla “questione meridionale” sono spinte forse al parossismo, racchiuse nell’ermeticità dei volti e di un modo di vita considerato da molti come simbolo di arretratezza, di una barbarie culturale che trova il suo paradigma nel codice barbaricino, e ritenuto invece da altri espressione

far as some fringes of society were concerned, while mainstream press and popular imagery still revolved around ‘a woman on a donkey’ or ‘a youth with a straw basket over his head’ or ‘an ox-drawn plough’ and, for Sardinia, of bandits, upon whom photographers and journalists from the continent would build morbid stories of blood and adventure, as the saga of Salvatore Giuliano reminds us, so popular in the ’50s and still periodically resurfacing in today’s weeklies. The question of the South of Italy, as we said, and the universe it reflects. That is, our South.

In this, Sardinia plays a marginal role, if judged by the amount of documents produced, but maybe a stronger role, precisely because of this, as far as its power to stimulate popular imagery, contain and represent the two sides of the question we posed at the beginning: the dilemma between tradition and modernisation that we still debate. Far away and mysterious land, lost in the Mediterranean sea like Odysseus’ Ithaca, reached by few photographers that rushed after those events of crime and murder that put the island to the fore of national attention, this is the land where contradicting glances, dichotomy of analysis, the hard core of all thinking on the “question of the South of Italy” are pushed to their extreme, locked into the airtight closure of the faces and the lifestyle, considered by many as symbol of backwardness, of cultural savagery which finds its paradigm in the Code of Barbagia and regarded by others as the expression of a holistic society perfectly preserved though time, with its rituals, its material and spiritual culture.

Few wonderful works tell us about it, *Banditi a Orgosolo* (*Bandits of Orgosolo*) by the anthropologist Franco Cagnetta and some telling

di una civiltà organica perfettamente conservatasi nel tempo, con i suoi riti, la sua cultura materiale e spirituale.

A raccontarla poche opere ma mirabili, *Banditi a Orgosolo* dell'antropologo Franco Cagnetta e alcuni reportage rivelatori. Fra questi va annoverato – proprio per la capacità di cogliere appieno i molteplici risvolti di questa tensione – il racconto di un giovane sconosciuto danese, protagonista, insieme alla Sardegna, di questo libro, Andreas Fridolin Bentzon.

Non è un fotografo Bentzon, è un giovane studioso, un etnomusicologo che si reca in Sardegna con una borsa di studio, dopo esserci stato a diciassette anni in vacanza ed essersi innamorato, lui musicista jazz in un noto gruppo di Copenaghen, del suono magico delle launeddas.

Quella che lascia nelle poche centinaia di negativi realizzati durante la sua ricerca è dunque una testimonianza fotografica molto particolare.

Se il già citato racconto di Patellani si sofferma sul degrado, sulla povertà, sottolineata all'epoca anche da tanti cinegiornali che nel denunciare l'arretratezza dell'isola ne mostrano anche le promesse di modernizzazione concentrandosi sulle opere di bonifica, sui primi segni dell'incipiente industrializzazione, lo sguardo di Bentzon è quello più complesso e problematico di un'altra tradizione culturale, quella di un'etnografia che scopre in questi anni la fotografia e il documentario come mezzi sussidiari ad un'indagine sul campo anch'essa nuova per i tempi, che abbandona gli schemi rigidi di una tradizione senza dubbi, per interrogarsi criticamente sui nodi culturali della realtà fotografate. Non è, quella di Bentzon, la fotografia dei tipi umani di Edward Curtis, Felicture stories. Among them we must mention – precisely for their ability to fully catch the many facets of this tension – the stories of an unknown young Dane, leading character, together with Sardinia, of this book, Andreas Fridolin Weis Benzton.

Bentzon is not a photographer, but a young student, an ethnomusicologist who travels to Sardinia with a scholarship, after visiting the island on holiday at the age of seventeen and falling in love with the magic sound of the *launeddas*, he who played music in a renowned Copenhagen jazz band.

The few hundred negatives he accomplished during his research are therefore a very special photographic testimony.

Whereas the tale of Patellani we mentioned before dwells on the degradation and poverty, emphasised at the time also by many newsreels which denounced the island's backwardness but also showed the promise of modernisation, focusing on the land claiming, on the early signs of industrialisation, the eye of Bentzon is more complex and problematic, as it belongs to a different cultural tradition, that of an ethnography which now discovers photography and documentaries as additional tools for a field research also new for those times, as it abandons the rigid schemes of a tradition that has no doubts, and critically questions the cultural knots of the reality it photographs. Bentzon's photography is not about the human types sought by Edward Curtis, Felice Beato or Adam Clark Vroman, and the optimistic anthropology of the late 1800s which brought them home to satisfy the bourgeois taste for the picturesque and the exotic, which we still find in the curiosity for the "primitive" of many glossy magazines. It is the photography of the

lice Beato o Adam Clark Vroman, che un'ottimistica antropologia di fine Ottocento riportava a casa per soddisfare il gusto del pittoresco e dell'esotico della borghesia del tempo e che ritroviamo ancor oggi nella curiosità verso il "primitivo" di tanti rotocalchi patinati. È quella nata dalla tradizione sociologica della Farm Security Administration, di Dorothea Lange certo, più che di Ben Shahan, con uno sguardo tutto spostato però sullo studio della cultura tradizionale e sui riflessi della modernità su di essa, più che rivolto alle condizioni socioeconomiche di quella società. Non è un caso in questo senso, come nota più ampiamente di noi Placido Cherchi, che l'interesse antropologico di Bentzon nasca da quello per la musica jazz, per una cultura popolare che si manifesta nella musica e si pone in antitesi rispetto alla cultura alta delle élite borghesi, che ne mette in discussione le pretese di egemonia e superiorità e le promesse di progresso. Sono gli echi di libri come *Il tramonto dell'Occidente* che ritroviamo nel giovane Bentzon? Certo, ma mediati da un rigore scientifico che non lascia spazio a scadimenti in facili generalizzazioni e idealizzazioni[8].

Bentzon fotografa i suonatori e i cantanti nelle loro case, con le mogli e i figli, e poi li riprende per la strada, dietro i cortei delle feste e delle processioni. Registra le diverse fasi nella lavorazione delle launeddas, dalla scelta delle canne, al loro paziente intaglio, documenta in

[8] Lo rivela ad esempio, oltre che naturalmente l'impianto dei suoi studi e le sue scelte di vita, una considerazione del suo professore all'università di Copenaghen, Johannes Nicolaisen: "Diceva di volersi dedicare allo studio di una cultura veramente primitiva che ci riporti all'origine delle cose" (citato in Andreas Fridolin Bentzon, *Launeddas*, Iscandula, Cagliari, 2002, p. 158). In questo senso non sarà superfluo ricordare che prima di volgersi alla Sardegna gli interessi di Bentzon erano indirizzati alla cultura tibetana.

Farm Security Administration's tradition, more of Dorothea Lange than Ben Shahan, all concerned with traditional culture and the reflections of modernity upon it, rather than the socio economic conditions of that society. It is not accidental, as Placido Cherchi notes, that the anthropological interest of Bentzon springs out of his interest for jazz, a popular culture that expresses itself through music and goes against the High Culture of the bourgeois elites, questioning its pretences of superiority and promises of progress. Can we find in the young Bentzon the echo of books like *Il tramonto dell'Occidente (the decline of the West)* ? Yes, but they are mediated by a scientific rigour that leaves no room for easy generalisation or idealisations[8].

Bentzon photographs players and singers in their own homes, with their wives and children, and then takes them on the road, following a procession or village fair. He records the different stages of the crafting of *launeddas*, from the selection of the canes, to their patient carving; he documents in successive photos the steps of a dance, feet moving to the sound of music. He photographs the carnival of Mamoiada, with its *issocadores* e *mamuthones* advancing through the village roads with their wooden masks and lambskins, people dancing and singing in the taverns, poor people with their Sunday shirt, and also stills that bring to life the context of his studies: the inside of

[8] This is revealed not just by his studies and life choices, but also by a consideration of his professor at Copenhagen University, Johannes Nicolaisen: "He said that he wanted to dedicate himself to the study of a really primitive culture that could bring us back to the origin of things." (Quoted in Andreas Fridolin Bentzon, Launeddas, Iscandula, Cagliari, 2002, p. 158). To this end we should remember that before turning to Sardinia, Bentzon was interested in Tibetan culture.

foto successive i passi di una danza, piedi che si muovono al ritmo di una musica. Fotografa il carnevale di Mamoiada, con i suoi *issocadores* e *mamuthones* che incedono lungo le vie del paese con le maschere nere e le pelli d'agnello, la gente che canta e balla nelle osterie, gente povera con la camicia del giorno di festa, e poi scene di vita che danno voce al contesto del suo oggetto di studio: gli interni di casa, il mondo pastorale, la preparazione del formaggio e del pane, i ritratti delle donne al lavoro. E nel fare questo riporta alla vita tutto un mondo, quello racchiuso nel suono della launeddas, quello di una comunità organica ogni componente della quale, e in particolar modo le launeddas, è visto come un fatto sociale totale, che si riverbera negli altri, in un rapporto di reciproco condizionamento, di delicato equilibrio. Lo mostra bene, il documentario realizzato da Fiorenzo Serra e Dante Olianas con un montaggio dei filmati originari di Bentzon, in cui il suono delle launeddas che ne è la colonna sonora, anch'esso desunto dalle registrazioni originarie di Bentzon, trova molteplici eco nei gesti, nelle danze, nei tanti momenti della vita quotidiana, nei paesaggi stessi della Sardegna[9].

Il valore di queste foto è dunque nella disposizione intellettuale del loro giovane autore, nella sua sensibilità culturale e umana, nella capacità di vedere, o meglio di guardare, di questo etnografo, che coglie in pochi scatti gli elementi costitutivi, i tratti identitari della comunità[10].

[9] Si vedano le considerazioni a riguardo di Uliano Lucas nel libretto che accompagna il documentario *Is launeddas, la musica dei sardi*, Iscandula, Cagliari, 2006.

[10] Ricordiamo qui per inciso quanto già evidenziato da Placido Cherchi nel suo saggio, *Crais, Su alcune pieghe profonde dell'identità*, Zonza Editori, Cagliari, 2005, la povertà della spedizione di Bentzon, la natheir homes, the pastoral world, the making of bread and cheese, portraits of women at work. And in doing this, he brings to life a whole world held inside the sound of *launeddas*, a world of a holistic community of which every element, and particularly the *launeddas*, is seen as a total social fact, that reflects onto the others in a relationship of mutual conditioning and delicate balance. This is well shown in the documentary made by Fiorenzo Serra and Dante Olianas editing the original Bentzon filming, where the musical score, which is the sound of *launeddas* also obtained from Bentzon's original recordings, echoes in the gestures, the dances, the many instants of daily life, in the landscape of Sardinia[9].

The value of these photos, then, lies in the mental disposition of the young author, in his human and cultural sensitivity, in this ethnographer's ability to look or, better still, to see and catch the founding elements and the identifying aspects of the community[10] in a few clicks. A great lesson for the many reporters and researchers who make thousands of stills and movies thanks to the abundance and cost effectiveness of today's recording equipment,

[9] See Uliano Lucas's thoughts in the booklet accompanying the documentary *Is launeddas, la musica dei sardi*, Iscandula, Cagliari, 2006.

[10] We recall here what Placido Cherchi highlighted in his essay *Crais, Su alcune pieghe profonde dell'identità*, Zonza Editori, Cagliari, 2005, the poverty of Bentzon's expedition, the solitary and pioneering nature of his commitment which fed on the entrepreneurship of the author and the hospitality of the Sardinian people, but was almost unsupported by the Danish and Italian institutions, also because, we need to remember, he was still a student during his first journey. The scarcity of cinema and camera film at his disposal is therefore an element that must be remembered when evaluating his production, which does not reach 300 films, even though as we said, his essentiality may be viewed as a methodological choice rather than a necessity.

Una bella lezione per i tanti reportagisti e ricercatori che, con l'abbondanza e l'economicità delle attrezzature di registrazione odierne, in una nuova anacronistica fiducia nel valore referenziale della fotografia, realizzano migliaia di scatti e filmati senza fermarsi a riflette sull'evento che hanno di fronte e sul mezzo che stanno usando e senza quindi coglierne i nodi problematici![11]

Quello di Bentzon è invece un linguaggio maturo. Certo egli non pensa ancora a costruire con l'immagine un racconto autonomo – anche se un appunto nel suo diario su un incontro con Fiorenzo Serra del '58 durante il quale i due ipotizzano di realizzare un documentario sulle launeddas può ben far stemperare questa asserzione[12] – vede la fotografia come un appunto visivo utile alla ricostruzione critica operata con la penna, eppure mai nelle sue foto egli cade in un facile descrittivismo, in una presa diretta estemporanea; anche per la scarsità di bobine a disposizione, ma certo non solo per questo,

tura pionieristica e solitaria di un impegno che vive dell'intraprendenza dell'autore e della generosa ospitalità dei sardi, ma che non riceve quasi alcun sostegno economico né dalle istituzioni danesi né da quelle italiane, anche, bisogna ricordarlo, durante la sua prima spedizione Bentzon è ancora uno studente. La scarsità di pellicole fotografiche e cinematografiche a disposizione è un elemento che va quindi tenuto ben presente nel valutare la sua produzione, che non arriva a 300 negativi, anche se, come abbiamo detto, l'essenzialità del racconto può essere vista come uno scelta di metodo e non come una necessità.

[11] Il rischio di un'incapacità di vedere connessa proprio ad una sovraesposizione alle immagini, all'abuso dei documenti visivi, è avvertito e denunciato da molti etnografi e studiosi di comunicazione contemporanei. Si vedano in proposito le sintetiche ma pregnanti considerazioni di Francesco Faeta sulla perdita di memoria soggettiva che questi fenomeni comportano nel saggio "Memoria, immagini, scritture. Tre variazioni sull'etnografia e i mezzi informatici", in *Strategie dell'occhio*, op. cit., pp. 162-185, o anche le parole dell'antropologo Peter Ian Crawford nel già citato libretto che accompagna il documentario di Serra.

[12] Il fatto è ricordato da Dante Olianas in *Is launeddas, la musica dei sardi*, op. cit., p. 13.

with a new and anachronistic faith in the reference value of photography, but do not stop to ponder on the event they face and on the medium they use and therefore do not grasp its problematic essence![11]

Bentzon uses a mature language. He certainly does not yet plan to build an independent account with images – even though a note in his diary about a 1958 meeting with in Fiorenzo Serra in which the two discuss making a documentary on *launeddas* may well disprove this statement[12]. He sees photography as a visual note to aid the critical reconstruction operated through the pen, yet in his photos he never falls for an easy description, an extemporaneous direct take; because of the small number of film rolls at his disposal, but not only because of it, he accurately chooses the subjects with the highest significance and creates a first synthesis, an early reading of reality[13] .

[11] Many contemporary ethnographers and communication experts point to the risk of blinding the issue with overdependence on images and misusage of visual documents. See the concise but pregnant thoughts on the loss of subjective memory that these phenomena imply in Francesco Faeta's essay "Memoria, immagini, scritture. Tre variazioni sull'etnografia e i mezzi informatici", in *Strategie dell'occhio*, op. cit., pp. 162-185, or the words of the anthropologist Peter Ian Crawford on the above mentioned booklet accompanying the work of Serra.

[12] This fact is mentioned by Dante Olianas in *Is launeddas, la musica dei sardi*, op. cit., p. 13.

[13] In another article on this author ("Andreas Fridolin Bentzon. Un fotografo all'osteria", *TerzoOcchio*, Jan-feb 2007) Lucas wrote: "what is it then that makes us say that this young Danish researcher was able to penetrate the reality of Sardinia and offer one of its most realistic, pointy and comprehensive portraits? It is the strength of the subject he portrays and the ability to identify the subject with intelligence and honesty. Behind the lens, behind the choice of image, there is the sensitivity of a man who understands the value of the document he is composing. There is the focus of an eye that saves the few frames he has for the situations and people that hold within themselves the greatest wealth of information….. the photo document becomes, in the hands of Bentzon who believes that research on a single phenomenon is indissolubly linked to understanding of the entire social reality that surrounds it, the best testimony, the closest mirror of world that has

sceglie accuratamente i soggetti dal più alto valore significante, opera già nell'immagine una prima sintesi, una prima lettura della realtà[13].

Una fotografia pensata dunque, che, proprio come le pellicole filmiche, costruisce un racconto parallelo a quello proposto nel suo scritto. Così come nel suo volume sulle launeddas Bentzon inizia il racconto dalla descrizione degli informatori, noi ritroviamo al centro del suo discorso fotografico i ritratti dei suonatori con il loro strumento, poi nel loro nucleo familiare e infine nel contesto più ampio della vita del paese; così come leggiamo della difficile reperibilità delle canne, del lavoro artigiano per intagliarle e trasformarle in strumento, al pari vediamo i suoi scatti ritrarre Pasquale Erriu mentre sceglie in un canneto le canne più adatte, pag. 74, e poi Felice Pili mentre le lavora, nelle fotografie come nei brevi filmati. E così via dicendo per i vari campi di analisi della sua ricerca, il ballo, l'osteria, la setacciatura, fino poi a dipingere il più ampio contesto sociale a cui avrebbe voluto aprire le sue ricerche se una morte precoce non l'avesse interrotto.

Sebbene nei suoi scritti egli non faccia un

[13] In un altro testo su questo autore ("Andreas Fridolin Bentzon. Un fotografo all'osteria", *TerzoOcchio*, gennaio-febbraio 2007) Lucas scriveva a questo riguardo: "Cos'è che allora ci induce ad affermare che questo giovane ricercatore danese ha saputo entrare nella realtà sarda offrendone uno dei ritratti più veri, attenti e completi? È insieme la forza del soggetto che ritrae e la capacità di individuare questo soggetto, con intelligenza e onestà. Dietro l'obbiettivo, dietro la scelta dell'immagine, vi è soprattutto la sensibilità di un uomo che intuisce il valore del documento che sta componendo. C'è l'acutezza di uno sguardo che riserva i pochi fotogrammi che ha a disposizione per situazioni e persone che racchiudano in sé la maggior ricchezza di elementi informativi possibile.… La foto documento diviene allora, nelle mani di Bentzon, che concepisce la ricerca su un singolo fenomeno come indissolubilmente legata alla comprensione dell'intera realtà sociale in cui questo fenomeno è inserito, la miglior testimonianza, lo specchio più fedele e più sincero di un mondo visto e compreso nella sua complessità e nella sua evoluzione".

Thoughtful photography, then, building a parallel tale to the one he writes. Bentzon begins his volume on *launeddas* with the description of the informers, and in the same way we find in the centre of his picture story the portraits of the musicians with their instruments, then with their families and finally in the wider context of the village life; just as we read about the difficulty of finding canes, the craft of the artisan who carves them and turns them into an instrument, in the same way we see his portraits of Pasquale Erriu choosing the best canes in a thicket, page 74, and then, Felice Pili as he works, in the photos as well as the short films. And on he went through the various fields of analysis of his research, the dance, the tavern, the sifting of the wheat, until he was able to paint the picture of the larger social context to which he wanted to open his research, until stopped short by an early death.

Even though he does not make any reference to the role he attributes to images, his instructions for classifying them are a clear statement of methodology. "Photographs – Bentzon writes – are numbered according to village and source of information. In the group "informers" are first the photos of the person playing the instr ument. Then without the instrument, and finally the pictures showing their life condition. In the latter group are first the photos of the person on his own, then together with other people, according their degree of kinship with the person in question. When there are two *launeddas* players in one photo, this is filed as belonging to the player whose name comes first in the alphabet"[14].

been seen and understood in its complexity and its evolution".

[14] Several photos show a direct correspondence with the description or

riferimento diretto alla funzione che attribuisce alle immagini, le indicazioni relative alla loro classificazione sono già una ben precisa dichiarazione di metodo. "Le fotografie – scrive Bentzon – sono numerate secondo il paese e la fonte informativa. Nel gruppo "informatori" vi sono prima le foto della persona mentre suona. Poi senza lo strumento, infine quelle che mostrano le sue condizioni di vita. In questi gruppi vengono prima le foto della persona da sola, poi quelle insieme ad altre persone a seconda del loro grado di relazione con la persona in questione. Nel caso vi siano due suonatori di launeddas in una foto, quest'ultima è catalogata come appartenente al suonatore, il cui nome viene prima nell'alfabeto"[14].

È uno schema epistemologico che rimanda alle teorie funzionaliste, ai metodi delle inchieste di comunità, e che ha il suo modello iconografico nella foto icona dal forte valore semantico, che racchiude in sé i tratti salienti di una storia. E tuttavia le foto di Bentzon sono infuse anche di una prosaicità nuova, che inserisce a pieno titolo l'autore nella tradizione del neorealismo del dopoguerra e lo porta a dipingere la tradizione da lui studiata e ritratta non come un insieme di comportamenti e di credenze congelati nel tempo, ma come una realtà in movimento, colta nel suo divenire storico, nel suo quotidiano rinnovarsi. Lo scrive bene Peter Ian Crawford quan-

This is the epistemological scheme of functionalist theories, of community survey methodology, which has its own iconographic model of strong semantic value, and holds within itself the key strokes of a story. Nevertheless Bentzon's photographs are infused with new mundaneness, thus rightfully placing the author in the tradition of post-war neo realism, and bring him to depict the traditions he studied and portrayed not only as a set of behaviour and credence frozen in time, but as a moving reality, caught in its becoming history, in its daily renewal. Peter Ian Crawford correctly describes Bentzon's research as a cross between the German ethnographic school and the new trends of Anglo-Saxon anthropology[15].

We could also say that Bentzon, like his *launeddas*, like his Sardinia, is suspended between two worlds, embodies the tension of his age between two opposite views of reality, a tension that is felt in much of the photography of the time, in Franco Pinna and Pablo Volta, for example, to remain in the theme of Sardinia, equally suspended between tale and representation, between data collection[16] through a single icon and account of

[14] Varie sono dunque le foto in cui si può trovare una corrispondenza diretta con la descrizione o analisi scritta contenuta nel saggio sulle launeddas o nei diari. Si prenda ad esempio il punto del diario in cui si afferma che Luigina Poddi, la sua affittacamere, vuole cantare, e Bentzon l'accontenta e va a prendere "il vaglio e una cesta grande e bassa che mettiamo sotto al microfono": non è altro che la foto di pag. 109 con in primo piano la giraffa per la registrazione. Appare chiaro che la fotografia è per Bentzon un documento visivo della situazione su cui sta lavorando e che descrive parallelamente nelle sue note.

analysis included in the essay on *launeddas* or in the diaries. See for example the point in the diary in which he states that Luigina Poddi, his landlady, wants to sing and Bentzon agrees and gets " the screen and a large low basket to put under the microphone" : it is the photo on page 109 with the boom in the forefront. Clearly photography is for Bentzon a visual documentation of his work, which he also describes in his notes.

[15] "Andreas Fridolin Weis Bentzon – a pioneer of modern Danish ethnomusicology, in *The launeddas*…, op.cit., pp. 33-36.

[16] It is a fluctuation that we analysed previously in the article on Pablo Volta "Pablo Volta, la Sardegna e …", *op. cit.* certainly due to the influence of cinema in the creation of a photographic language in Italy and due to the persistence of strong pictorial models in Italian culture and to the ambivalent relation between photography and the high arts as they were considered at the time. We need here only to remind that these two authors, maybe together with Arturo Zavattini e Ando Gilardi, are

do colloca gli studi di Bentzon a cavallo fra le impostazioni della scuola etnografica tedesca e le nuove tendenze dell'antropologia anglosassone[15].

Potremmo dire che anche Bentzon, come le sue launeddas, come la sua Sardegna, vive in bilico fra due mondi, incarna la tensione propria della sua epoca fra due diverse concezioni della realtà, una tensione che si avverte in tanta fotografia di questo periodo, in quella di Franco Pinna e Pablo Volta, ad esempio, per rimanere in tema di Sardegna, ugualmente sospese fra racconto e rappresentazione, fra rilevazione del dato fotografato in un'icona singola e racconto del quotidiano, del fuggevole, dell'estemporaneo in una serie di scatti in sequenza[16]. Bentzon riflette, forse istintivamente, inconsapevolmente la poetica della foto cattu-

[15] "Andreas Fridolin Weis Bentzon – un pioniere dell'etnomusicologia danese", in *Is launeddas, la musica dei sardi,* op. cit., pp. 33-36.

[16] È un'oscillazione che abbiamo già analizzato nel testo su Pablo Volta "Pablo Volta, la Sardegna e …", op. cit., legata senz'altro anche all'influenza esercitata in Italia dal cinema sull'elaborazione di un linguaggio fotografico e al contempo appunto alla persistenza di modelli pittorici forti nella cultura italiana e in una fotografia in ambivalente rapporto con le arti allora considerate alte. Qui ricordiamo in particolare come i due autori siano, insieme forse a Arturo Zavattini e Ando Gilardi, fra i pochi a dimostrare in Italia una forte attenzione al dato etnografico. Se molti fotografi del tempo si concentrano ancora sulla foto singola, ma senza riuscire a farne la testimonianza piena di una cultura e cadendo quindi nello stereotipo o nel bozzetto, e altri propendono per un racconto in sequenza, di grande forza narrativa e emotiva, che non persegue però la precisione d'analisi di un documento antropologico, Franco Pinna e Pablo Volta, l'uno per lo stretto rapporto professionale intessuto con De Martino, l'altro per inclinazione personale e certo anche per la frequentazione del circolo di etnologi e sociologi romani legati alle figure stesse di De Martino e Cagnetta, si mostrano invece attenti a dare ai loro scatti una forte valenza concettuale.
Muovendo dunque da percorsi diversi, conservando stili ed arrivando ad esiti narrativi diversi, i tre autori – Volta, Pinna e Bentzon – si incontrano dunque in questa scelta di creare un documento antropologico che non astrae il dato etnografico dalla vita dei singoli e si fa al contempo analisi critica e storia evenemenziale.

the daily, of the fleeting, of the spontaneous in a series of sequence shots. Bentzon reflects, perhaps instinctively and unwittingly, the poetry of the stolen shot, of the instant photo that would become, a decade later, an emblem of the abandoned quest for a sense, of a new vision of men, of a healthy immersion in the flow of events, and yet lives in the classic ideal of a posed, set up photo, strongly intentional, mirror of a philosophy of closed and well defined categories that seems to concentrate not on the daily becoming but on the categories beneath it, not on the lived but on its formalisation and that, ironically, although considered old fashioned in the '60s, will be retrieved by the most modern conceptions of visual ethnography, that looked once more on the material objects of culture, as Walker Evans and Paul Strand had, and showed again the relationship between photographer and photographed rather than indulging in a utopian immersion of the subject into the image.

An emblematic sequence of photos, in this regard, is that which records the steps of a dance, framing only the feet of the dancer (pages 80-81): the modernity of the cut, unthinkable for the time and a report photograph, the elegance of the feet's pose, the modern-type

among few in Italy to show strong interest in ethnographic data. Many photographers of the time were still concentrating on the single shot, but unable to make full testimony of a culture and falling for stereotypes and sketches, others went for a sequence of shots, with great narrative and emotional strength, but lacking the precise analysis of an anthropological document, Franco Pinna and Pablo Volta, one through the professional relationship with De Martino, the other through his personal inclination and relationship with the circle of roman ethnologists and sociologists associated with De Martino and Cagnetta, are careful to give their shots a strong conceptual value. Moving from different paths, keeping styles and reaching different outcomes, the three authors – Volta, Pinna e Bentzon – converge on the choice to create an anthropological document that does not separate ethnographic data from individuals' lives and at the same time becomes critical analysis and history of the event.

rata, dell'istantanea, che sarebbe di lì a un decennio divenuta emblema di una rinuncia alla ricerca del senso, di una nuova multiforme visione dell'uomo, di una salutare immersione nel flusso degli eventi, eppure vive ancora al contempo nell'ideale classico di una foto impostata, posata, dalla forte intenzionalità, specchio di una filosofia dalle categorie chiuse e definite che sembra concentrarsi non sul divenire del quotidiano, ma sulle categorie che lo sottendono, non sul vissuto ma sulla sua formalizzazione e che, ironia della sorte, avvertita negli anni '60 come antiquata verrà recuperata dalle più moderne concezioni dell'etnografia visiva, che tornano a gettare lo sguardo sugli oggetti della cultura materiale, come avevano fatto Walker Evans e Paul Strand, a palesare il rapporto fra fotografo e fotografato piuttosto che ad abbandonarsi ad un'utopistica immersione nel soggetto dell'immagine.

Una sequenza di foto emblematica a questo riguardo è quella che registra i passi di un ballo, inquadrando solo i piedi del ballerino (pp. 80-81): la modernità del taglio, impensabile per il tempo in una foto di reportage, l'eleganza della posa dei piedi, le scarpe di foggia moderna che contrastano con un terreno ancora sterrato, divengono evocative di tutto un mondo, della modernità che avanza nel passato, di un passato che le sopravvive, ma anche della danza stessa ridotta al suo elemento costitutivo, il ritmo, simboleggiato dai quattro segni tracciati come un solco sul terreno ad indicare le diverse posizioni dei piedi.

In Bentzon, c'è senz'altro il senso del carattere di finzione, di costruzione intellettuale dell'immagine, c'è la consapevolezza, che è negli stessi anni anche di un De Martino, che tutto è già rappresentazione, che il dato spon-

shoes contrasting with the unpaved road, become evocative of a whole world, of modernity that advances through the past, of a past that survives it, but also of the dance itself reduced to its constituent element, the rhythm, represented by the four marks on the floor indicating the different feet positions.

In Bentzon there is certainly a sense of fiction, intellectual construction of the image, there is an awareness, which is also of De Martino, that the spontaneous datum does not exist after all. We see that well also in the films collected in Serra's documentary that are often set up for the benefit of the camera and for greater clarity of an event that otherwise would be difficult to report, we see that from their editing work which is not just Serra's ability at working *ex-post*, but it is implied by the way the images are taken, bringing us back not to the English tradition of descriptive documentary, but to the story as a sequence of significant frames which had it highest expression in Denmark with Dreyer's *Joan of Arc*; we see it naturally in his photos[17].

Their composition is mostly classic, held in the rigid framing of the 6x6 camera, arranged with incredible mastery of the planes for a non professional[18], on the traditional western picto-

[17] See for example the photo on page 109 where no attempt is made to hide the microphone visible in front of the singer. For the films, see the indications in the booklet issued with the documentary. (pp. 11-12).

[18] Many of Bentzon's images show the ability to capture an event in a picture of notable visual strength. For example the portrait of Giovanni Mele on page 55 where the ethnologist goes well beyond the documentary purpose of the image, he understands the profound link between form and content. He portrays his informer through an able play of planes: first the hands, hands of a farmer, of a worker, that rest on an instrument also born of the country, and just behind a face whose eyes are looking at the camera but are shaded by the hat, evoking with the shade the inscrutability of the millenary civilisation that we barely know: the wrinkles on a face burned by the sun. Finally, the coat on his shoulders tells us of the dignity,

taneo tutto sommato non esiste. Lo vediamo bene anche nei filmati raccolti nel documentario di Serra che sono spesso frutto di una messa in scena a beneficio della macchina da presa e della chiarezza ermeneutica di un evento che altrimenti sarebbe di difficile registrazione, lo vediamo nel loro montaggio che non è solo un'operazione a posteriori frutto dell'abilità di Serra ma è in certa misura postulato dalle modalità stesse delle riprese, che rimandano non alla tradizione inglese del documentario descrittivo, ma al racconto come insieme di fotogrammi significanti che ha avuto in Danimarca nella *Giovanna d'Arco* di Dreyer la sua somma espressione, e lo vediamo, naturalmente, nelle foto[17].

La loro composizione è per la maggior parte quella classica, racchiusa nell'inquadratura rigida della macchina 6x6, giocata, con una padronanza dei piani incredibile in un non professionista[18], sulla tradizionale prospettiva pittorica occidentale, centrale o laterale. La scelrial tradition, central or lateral. The recurring choice is that of the context photo, framing the man in his environment, but, even more, that of the portrait of the family group, to which a time honoured pictorial tradition entrusts the role of centre of the community and embodiment of its values, using however habitually a slightly closer take than traditional, expressing a proximity to the subject which is a sign of the times.

Doesn't the group of four friends simulating a night serenade in the countryside remind us of the XIX century paintings, of the *Dejeuner Sur L'erbe* that characterised much impressionist painters from Manet on? Aren't the photos of the women washing clothes by the river reminiscent of the landscape paintings of the XVIII century? The two silhouettes in the forefront replicated by the bent figures in the background, and then the mountains and the woods framing the scene. The image of the group of women by their doorstep, in a tight play of planes with the wares they are selling, extraordinary in its ability to synthesize a world, is a paradigm of the farming culture described by the photos of Arturo Zavattini, author of a brief but incisive report on Tricarico during the first expedition by Ernesto De Martino, in the pictorial and photographic vision of Ernesto Treccani, conducting his personal social survey in Melissa in the context of the manual workers' struggles, but earlier yet in the paintings by Jean-François Millet.

As is the case with the French painter, it is the eye of the high visual arts tradition that

[17] Si veda ad esempio ancora la foto di pag. 109 dove nessun tentativo è fatto per nascondere la giraffa del registratore davanti alla figura del cantante. E, per i filmati, le indicazioni contenute nel libretto allegato al documentario (*Is launeddas, la musica dei Sardi*, pp. 11-12).

[18] Molte delle immagini di Bentzon si distinguono in effetti per la capacità di catturare un evento in un quadro dalla notevole forza visiva. Ce lo rivela ad esempio un ritratto come quello di Giovanni Mele a pag. 55 in cui l'etnologo va ben oltre lo scopo di documentazione attribuito all'immagine o meglio ne coglie il senso profondo che risiede nell'imprescindibile nesso fra forma e contenuto. Riprende quindi il suo informatore in un abile gioco di piani: le mani, innanzitutto, mani di contadino, di lavoratore, che si posano su uno strumento anch'esso nato dalla campagna, e subito dietro un volto i cui occhi guardano in macchina eppure sono nascosti dall'ombra della coppola, evocando con questa zona d'ombra l'imperscrutabilità di una civiltà millenaria di cui conosciamo solo le tracce esteriori: le rughe sparse sul volto arso dal sole. Infine, il cappotto adagiato sulle spalle ci parla della dignità, dell'eleganza anche, della sapienza di questa cultura. Grazie a questa inquadratura, Bentzon riesce a mettere in risalto tutti gli elementi semantici dell'immagine e a offrire un ritratto del personaggio di grande verità.

elegance and knowledge of this culture. With this taking, Bentzon shows all the semantic elements of the image and offers a deeply true portrait of the character.

ta ricorrente è quella della foto d'ambiente, che inserisce l'uomo nel suo contesto, ma ancora di più quella del ritratto o del gruppo di famiglia, a cui una lunga tradizione pittorica affida il ruolo di centro della comunità e incarnazione dei suo valori, con però in genere una ripresa leggermente più ravvicinata di quella tradizionale, che esprime una prossimità al soggetto che è già segno dei tempi.

Il gruppo dei quattro amici che simulano una serenata notturna seduti in campagna non ci rimanda forse alla pittura ottocentesca, ai quadri agresti delle colazioni sull'erba che da Manet in avanti hanno caratterizzato tanta pittura impressionista? La foto delle donne che lavano i panni sul greto del fiume non ricalca il registro stilistico del vedutismo settecentesco? Le due sagome in primo piano reiterate nelle figure chine sullo sfondo, e poi le montagne e il bosco ad incorniciare la scena. L'immagine del gruppo di donne ritratte sull'uscio di casa in stretto gioco di piani con i tegami da esse venduti, straordinaria nella sua capacità di sintesi di un mondo, è paradigma di una cultura contadina che ritroviamo descritta negli scatti di un Arturo Zavattini, autore di una rapida quanto incisiva inchiesta di comunità a Tricarico durante la prima spedizione di Ernesto De Martino, nella visione pittorica e fotografica di un Ernesto Treccani, che compie a Melissa una sua personale indagine sociale nel particolare contesto delle lotte bracciantili, ma ancora prima, ad esempio, nella pittura di un Jean-François Millet.

Come nel caso dell'artista francese è lo sguardo della tradizione delle arti visive alte che si piega qui a raccontare per una volta il sistema della tradizione popolare, con i suoi patriarchi, i suoi gruppi familiari su cui regbows here to recount the system of popular tradition, with its patriarchs, its family groups upon which the social structure rests, the most topical lifestyle habits. A paradox, however, that is effective and makes us reflect once more upon the different forms of representation, upon the meeting of two ways of seeing reality that is photography, that of the interpreter and that of the interpreted, it makes us wonder if and where Bentzon's vision and that of the Sardinian people meet. To say it with Clara Gallini, "What different senses, what different expectations are condensed in an image which is always the product of a relationship? And which way, if ever, the viewpoint of the researcher and the researched has changed as a consequence?"[19].

Authors like David Seymour or Cartier-Bresson choose as language for their reports on the South not life, movement, motion, not the 35mm camera, but the immobility of icons that, because of the successful choice of the author, become paradigms of a lifestyle, plugs to rebuild a cultural, human and time horizon. This is perhaps the added value of these photos, that precisely because of their function, for their objective is no longer journalistic information and therefore allows for longer meditation and realisation, become themselves historical memory, significant document more so than others. With a variable, or rather two, preventing these paradigms from becoming frozen *topoi* and making Bentzon a social subject suspended between two cultural horizons. Overwhelming signs of the new, even in these

[19] Clara Gallini, "Percorsi, immagini, scritture", in Francesco Faeta e Clara Gallini, (editors), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 25.

ge la struttura sociale, le più topiche abitudini di vita. Un paradosso che risulta però efficace e che ci porta a riflettere ancora una volta sulle diverse forme della rappresentazione, su quell'incontro fra due modi di vedere il reale, quello dell'interprete e quello dell'interpretato, che è la fotografia; a domandarci se e dove la visione di Bentzon e quella dei sardi che ritrae si incontrino. Per dirla con Clara Gallini, "Quali diversi sensi, quali diverse attese si condensano in un'immagine che è sempre il prodotto di una relazione? E in che modo (se mai questo è avvenuto) l'ottica stessa del ricercatore e del ricercato si è trasformata, di conseguenza?"[19].

Dunque, si potrebbe dedurre, non la vita, il movimento, il mosso, non il reportage realizzato con la 35mm che autori come David Seymour o Cartier-Bresson scelgono come linguaggio del loro racconto sul Sud, ma l'immobilità di icone che per la felice scelta dell'autore diventano paradigmi di un modo di vita, tasselli per ricostruire un tempo, un orizzonte umano e culturale. Senz'altro, ed è forse questo il valore aggiunto di queste foto che proprio per la loro funzione, per una finalità che non è quella giornalistica divulgativa e che permette quindi tempi di riflessione e realizzazione più lunghi, si fanno più di altre memoria storica, documento significante. Con una variabile, o meglio con due variabili, però, che impediscono a questi paradigmi di trasformarsi in *topoi* congelati e che fanno, come dicevamo, anche di Bentzon un soggetto sociale sospeso fra due orizzonti culturali. L'irrompere dei segni del nuovo anche in queste foto e la prossimità fra l'autore e i soggetti ritratti.

[19] Clara Gallini, "Percorsi, immagini, scritture", in Francesco Faeta e Clara Gallini (a cura di), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 25.

photos, and proximity between the author and the portrayed subjects. The first element is evident even in Bentzon's studies that do not revive a past world but rather trace back the past in the present, taking care to highlight the signs and even the dynamics of change. His friend Peppino Canu, informer portrayed with his American jacket against the wall, is hence the "lorry driver who… did not play anymore and had no more interest for the *launeddas* and was even embarrassed to admit in front of his friends that he used to." [20], the singer and guitarist Giovanni Porcheddu is portrayed on his motorcycle, Dionigi Burranca has a cigarette in his hand, the women portrayed on page 120 are already young post-war daughters, and if Pablo Volta, photographing Orgosolo a few years before catches the men still in their traditional clothes, goatskin on their back, the sophisticated headgear and the sandals, Bentzon's subjects do not hide their "civilian" clothing and with them the signs of a poverty that makes them look worn and drab, and, as Bentzon writes, they parade with some embarrassment traditional clothes that had never been worn before the folk festivals promoted by the newly born tourism office. This is the ambiguous encounter with modernity that Bentzon includes in his interpretative horizon and confronts respectfully rather than erasing it.

The other element especially intrigues us: the proximity to the subject that infuses on these icons a sense of profound normality, without depriving them of their symbolic value. We could say it is the smile that spontaneously surfaces on the features of many of the subjects he surprises.

[20] Andreas Fridolin Bentzon, *Launeddas*, op.cit., p. 30.

tore e il soggetto ritratto. Il primo elemento è palese negli studi stessi di Bentzon che non resuscita un mondo passato, ma rintraccia i tratti del passato nel presente, premurandosi di evidenziare le spie e talora anche le dinamiche del cambiamento. L'amico Peppino Canu, informatore fotografato con il suo giubbino americano sullo sfondo di un muro, è così "il camionista di mestiere che … non suonava più né aveva ormai alcun interesse per le launeddas e che di fronte agli amici si vergognava di averne avuto in passato"[20], il cantante e chitarrista Giovanni Porcheddu è ripreso a cavallo della sua motoretta, Dionigi Burranca con in mano la sigaretta, le donne ritratte a pag. 120, sono già giovani figlie del dopoguerra, e se Pablo Volta, che fotografa Orgosolo pochi anni prima sorprende ancora gli uomini nei loro abiti tradizionali, le pelli di capra sul dorso, il sofisticato copricapo e i calzari, i soggetti di Bentzon non nascondono i loro vestiti "civili" e insieme ad essi i segni di una povertà che li rende logori e stinti, e, scrive Bentzon, sfoggiano, non senza imbarazzo, abiti tradizionali mai indossati prima solo nelle nuove ricorrenze delle feste folcloristiche promosse dal neonato ufficio del turismo. È l'ambiguo, contraddittorio incontro con il moderno che Bentzon lungi dal cancellare inserisce nel suo orizzonte interpretativo, affronta con rispetto nella sua problematicità.

Ma ad intrigarci è soprattutto l'altro elemento: quella vicinanza al soggetto che riesce a infondere in queste icone, pur senza privarle del loro valore simbolico, un senso di profonda normalità. Potremmo dire che è il sorriso che si affaccia spontaneo sui volti di molti dei fotografati che sorprende.

[20] Andreas Fridolin Bentzon, *Launeddas*, op.cit., p. 30.

In many situations documented by ethnographers there is a certain diffidence towards the camera, that seems to violate and steal the image and with it also the soul of people; but here the reverse is true, to the point that in a page of Bentzon's diary we discover that the wife of his friend Antonio Lara actually requested a photograph and dressed up for the occasion, and that his recordings, after some initial suspicion, attracted the benevolent attention of the *launeddas* players and of the whole village, who ran to hear them every time they were played. Of course the different time is here an element, as the Sardinian population grew more accustomed to modernity and hence to the photo camera – and the smile is itself the mark of a non trivial anthropological change – but the point is that Bentzon is now part of the world he portrays, he manages to fully gain the confidence of his peers through his knowledge of the reality he studies, the mastery of the language, of the music, his attention for the community dynamics, also with the tavern drinking, the drunkenness, the tests of strength when smoking Toscano cigars[21], and with this ability to belong he could overturn the adage just recalled.

This proximity also affects the stylistic outcome of the photos and dilutes the interpreting frame we just discussed. This way the photo on page 68 becomes something different from an ethnographic document, it takes the shape of the literary tale: the smile of the photographed, the natural unaffected pose,

[21] These aspects strongly emerge from the researcher's diaries, which tell of songs recordings often ending up with heavy drinking sessions, and tell of his care not to hurt sensitivities and stir jealousy among his different friends, looking instead for balance and clear relations with each of them.

Se per tante realtà documentate dagli etnografi, vale la considerazione sulla diffidenza verso una macchina fotografica che sembra violare e rubare l'immagine e insieme ad essa anche l'anima delle persone; qui è vero esattamente il contrario, tanto che in una pagina del diario di Bentzon scopriamo che la fotografia è addirittura sollecitata dalla moglie dell'amico Antonio Lara, che si è vestita a festa per l'occasione, e che le sue registrazioni dopo un primo periodo di sospetto, attirano le benevole attenzioni dei suonatori di launeddas come di tutto il paese, che accorre a sentirle ad ogni esecuzione. Certo qui entra anche in gioco la diversa epoca, la maggior familiarità della popolazione sarda del dopoguerra con i segni della modernità e quindi anche con lo strumento fotografico – e il sorriso è allora esso stesso traccia di un cambiamento antropologico non indifferente – ma il fatto è che Bentzon, è divenuto parte del mondo che ritrae, è riuscito con la sua conoscenza della realtà oggetto dei suoi studi, la padronanza della lingua, della musica, l'attenzione alle dinamiche della comunità, anche con le bevute all'osteria, le ubriacature, le prove di forza nelle fumate del sigaro toscano[21], a conquistarsi la piena fiducia dei suoi interlocutori, e con questa appartenenza è riuscito a capovolgere l'antico adagio appena ricordato.

Questa prossimità incide dunque anche sulla resa stilistica delle foto e stempera il quadro interpretativo più sopra delineato. La foto a pag. 68 diventa così qualcosa d'altro rispetto al documento etnografico, assume le forme di un

[21] Questi aspetti appaiono prepotentemente dai diari dello studioso in cui le registrazioni dei brani finiscono spesso in solenni ubriacature e in cui costante è pure l'attenzione alla suscettibilità e alle gelosie fra i diversi amici e quindi all'equilibrio e alla correttezza nei rapporti con ognuno di loro.

the legs crossed and the arms resting on a chair where the subject is sitting sideways, hence in complete informality, they mean that intimacy and confidence take the place of the original meaning; it could be a photo of a friend in the atelier taken by a reporter from the '50s, one of the guys who looked at Magnum photography and hanged with the Giamaica group. The same could be said of the image on page 100, with the young man taken from a greater distance than usual, while he laughs kneeling by a kindling, which gives movement and depth to the scene with its deformed perspective, or that of a drunken man taking off his mask showing spirited eyes after a night at the tavern in which Bentzon certainly took part. In Bentzon's repertoire, even though he prefers the fixed frame and is generally not as able in portraying subjects in movement, we can even find a sensational shot like that of page 78, where the moving tilted frame, the player taken as he walks alongside a child who looks at him bemused, communicated the residual persistence of a tradition and its potential for survival, the young man still in dialogue with it.

Though Bentzon's photos are still strongly iconic, they portray a lively society, a living tradition, or better they paint a tradition in its day-to-day occurrence, letting it out of the cast of a text book ethnographic model and reflecting – and this is possibly the secret of their effectiveness – a view of reality still anchored to strong values, which renovate in time. Maybe more so than Pinna, who, for the specific assignment of his photos in Sardinia – not an ethnographic survey like those for De Martino, but a book for the Automobile Club – concentrate on architecture, landscape, traces

racconto letterario: il sorriso del fotografato, la posa naturale, disinvolta, le gambe accavallate e le braccia appoggiate su una sedia su cui il soggetto è seduto di traverso, quindi in un'assoluta informalità, fanno sì che sul significato originario prenda il sopravvento quello della confidenza, dell'intimità; potrebbe essere la foto che un reporter degli anni '50, di quelli che guardavano alla fotografia della Magnum e frequentavano il gruppo del Giamaica, scatta ad uno dei suoi amici artisti nel suo atelier. E lo stesso si può dire dell'immagine a pag. 100 con il giovane ripreso questa volta ad una distanza maggiore del consueto, mentre ride inginocchiato davanti ad una fascina che nella sua deformazione prospettica dà movimento e profondità alla scena, o di quella dell'uomo ubriaco che si toglie la maschera mostrando degli occhi spiritati in una serata all'osteria di cui senz'altro anche Bentzon era parte. Si arriva addirittura a trovare nel repertorio di Bentzon, che predilige l'inquadratura fissa e si dimostra generalmente poco abile nel ritrarre soggetti in movimento, uno scatto di sensazione come quello di pag. 78 in cui l'inquadratura mossa e leggermente inclinata, il suonatore ripreso mentre cammina accanto ad un bambino che lo guarda divertito, comunicano la persistenza, sia pure residuale, di una tradizione e le sue potenzialità di sopravvivenza, con il giovane ancora in dialogo con essa.

Se le foto di Bentzon sono ancora fortemente iconiche, dipingono però dunque una società viva, una tradizione viva, o ancora meglio dipingono una tradizione nella sua quotidianità, facendola uscire dall'ingessatura del modello etnografico proposto nei libri e rispecchiando – ed è qui forse il segreto della loro efficacia – una concezione della realtà ancorata a valori forti, che si rinnovano però nel corso del tempo.

of the past, Bentzon's images recount a view of life and relationships, a cultural identity that survives modernisation even though transformed and maimed, maybe aided by the migration flows of the Sardinian people; an identity, rooted in the territory and its culture that we still discover fifty years later in the reality of Sardinia and in the photos of another *sui generis* character, Seiichi Enomoto[22], Japanese photographer who has been working for years on the island and recounts what elsewhere we called the time of eternity, the ideal settings of a society where "Sardinian traditions and landscapes are not seen as heavy or fascinating traces of a cultural and social cycle that has gone, crushed by history's relentless progress, but renovate in a continuous present"

Sardinia, classic *locus* of the contradiction within the question of the South of Italy, becomes the place of its possible solution, of a third way in which modernity does not mean betrayal of one's identity, a third way that young Bentzon is looking for, not just intellectually but also existentially, as shown by the photo that portrays him while playing together with those he calls friends throughout his rigorous analysis, no longer ethnographer but member of the community.

[22] Seiichi Enomoto, *Il tempo dell'eternità*, Cagliari, 2005.

Forse ancora più di Pinna, che per la specifica committenza delle sue foto in Sardegna – non una campagna etnografica come quelle realizzate per De Martino, ma un libro per l'Automobile Club – si concentrano sulle architetture, sui paesaggi, sui segni del passato, le immagini di Bentzon raccontano un senso della vita e dei rapporti, un'identità culturale che, pur fortemente menomata e trasformata, sopravvive alla modernizzazione, forse aiutata proprio dal grande processo migratorio a cui il popolo sardo è soggetto; un'identità, un radicamento nel territorio e nella sua cultura che scopriamo ancora oggi a distanza di cinquant'anni nella realtà della Sardegna e nelle foto di un'altra figura *sui generis*, quella di Seiichi Enomoto, fotografo giapponese che lavora per anni nell'isola e che ne racconta quello che altrove abbiamo chiamato il tempo dell'eternità, lo scenario ideale di una società in cui "le tradizioni e i paesaggi sardi non sono visti come pesanti o affascinanti vestigia di un ciclo culturale e sociale ormai concluso, schiacciato dal progredire inesorabile della storia, ma si rinnovano in un continuo presente"[22].

La Sardegna, *locus* classico della contraddizione racchiusa nella questione meridionale, diventa dunque anche il luogo di una sua possibile soluzione, di una terza via in cui la modernità non sia vissuta come tradimento della propria identità, una terza via di cui il giovane Bentzon va alla ricerca, non solo intellettualmente ma esistenzialmente, come mostra la foto che lo ritrae mentre suona insieme a coloro che anche nel rigore del suo studio critico non esita a chiamare amici, non più etnografo ma parte della comunità.

[22] Seiichi Enomoto, *Il tempo dell'eternità*, Cagliari, 2005.

Immagini

Images

Cabras.
24/03/1958.
Il suonatore Giovanni Mele mostra come si usano le launeddas non legate. Lo strumento della foto è un *Moriscu* di proprietà del Bentzon esposto nel Dansk Folkemindesamling.
N.B.: il suonatore è mancino, perciò la fotografia sembra stampata al contrario.

Cabras.
March the 24th 1958.
The player Giovanni Mele shows how the untied launeddas are played. The instrument in the photo is a *Moriscu*, owned by Bentzon and which is now displayed in the Dansk Folkemindesamling.
NB: the player is left-handed, so the photo seems printed back to front.

Santa Giusta.
Estate 1955.
Il suonatore Felice Pili ripreso davanti alla sua abitazione. Appesa al muro una nassa (che il Bentzon credette erroneamente una stia per polli, n.d.t.) e, a fianco, una cesta. Nell'ingresso il suo deschetto di calzolaio.

Santa Giusta.
Summer 1955.
The player Felice Pili is photographed in front of his house. Hanging on the wall a fishpot (which Bentzon mistook for a hen-coop. Translator's Note) and, next to it, a basket. In the main entrance, his cobbler's bench.

Cabras.
11/1/1958.
Il suonatore di launeddas Giovanni Casu nel cortile posteriore della sua casa.

Cabras.
January the 11th 1958.
The launeddas player Giovanni Casu photographed in his house backyard.

Donigala.
5/1/1958.
Giovanni Lai con le launeddas e Franziscu Castangia con *su sulittu* suonano insieme.

Donigala.
January the 5th 1958.
Giovanni Lai with his launeddas and Franziscu Castangia with *su sulitiu* play together.

Cabras.
Estate 1962.
Serenata davanti alla casa di una ragazza. La scena fu ricostruita, per essere filmata, nel villaggio di San Salvatore, ancora spopolato, da quando, nei primi anni del sec. XVI, gli abitanti lo abbandonarono per sfuggire alle frequenti incursioni dei Saraceni. Il villaggio si rianima ogni anno, quando gli abitanti di Cabras, che ne dista circa 15 Km., vi si trasferiscono per il novenario che precede la festa del Santo, la prima domenica di settembre.

Cabras.
Summer 1962.
Serenade in front of a girl's house. The scene was reconstructed and shot in the village of San Salvatore, which was earlier fled by its villagers because of the frequent pirates raids. The village of San Salvatore is about 15 kms from Cabras and it is peopled only one week a year, when the village original inhabitants move to their abandoned houses to celebrate the Saint's day.

Foto 6
Donigala Fenugheddu.
5/1/1958.
Franziscu Castangia canta accompagnato dalle launeddas di Giovanni Lai nel salotto dei suoceri dello stesso suonatore.

Donigala Fenugheddu.
January the 5th 1958.
Franziscu Castangia sings while Giovanni Lai accompanies him with his launeddas.
The photo was taken in the living room of Lai's parents-in-law.

Santa Giusta,
estate 1955.
Felice Pili accompagna
col suo strumento
un suonatore di fisarmonica durante la
questua per la festa del
Santo Patrono.

Santa Giusta.
Summer 1955.
Felice Pili accompanies with his instrument an accordion
player while collecting
money for the festival
of the patron saint.

Assemini,
maggio 1958.
Vecchio contadino suona le launeddas in una bettola di Assemini (Probabilmente si tratta del suonatore Adamo Billai, n.d.t.).

Assemini.
May 1958.
An old peasant plays launeddas in a wine lodge in Assemini (Probably the player is Adamo Billai. Translator's note).

Villaputzu.
2/3/1958.
Il suonatore di launeddas Antonio Lara.

Villaputzu.
March the 2nd 1958.
The launeddas player Antonio Lara.

Cabras.
Gennaio 1958.
Il cantante e chitarrista Giovanni Porcheddu con la sua moto.

Cabras.
January 1958.
The singer and guitar player Giovanni Porcheddu on his motorcycle.

Cagliari.
1/5/1958.
Pasquale Erriu davanti alla sua casa.

Cagliari.
May the 1st 1958.
Pasquale Erriu in front of his house.

Cabras.
11/1/1958.
Il suonatore di launeddas Giovanni Casu.

Cabras.
January the 11th 1958.
The launeddas player Giovanni Casu.

Cabras.
20/4/1958.
Il suonatore di launeddas Peppinu Canu.

Cabras.
April the 20th 1958.
The launeddas player Peppinu Canu.

Villaputzu.
2/3/1958.
Il suonatore di launeddas Aurelio Porcu nella veranda della sua casa.

Villaputzu.
March the 2nd 1958.
The launeddas player Aurelio Porcu in the veranda of his house.

Cabras.
9/1/1958.
Il cantante Peppinu
Deiala nella sua casa.

Cabras.
January the 9th 1958.
The singer Peppinu
Deiala in his house.

Pirri.
27/1/1958.
Il suonatore di launeddas Efisio Cadoni e la moglie nella loro cucina. Appesi al muro alcuni spiedi avvolti in carta.

Pirri.
January the 27th 1958.
The launeddas player Efisio Cadoni with his wife in their kitchen. Hanging on the wall, some spits wrapped in paper.

Villaputzu,
2/3/1958.
Il suonatore di launeddas Antonio Lara con la moglie.

Villaputzu,
March 2nd 1958.
The launeddas player Antonio Lara with his wife. Villaputzu, 1958.

Cagliari.
1/5/1958.
Da destra: Efisio Melis, sua moglie e il cognato, davanti alla casa di Pasquale Erriu.

Cagliari.
May the 1st 1958.
From right: Efisio Melis, his wife and his brother-in-law in front of Pasquale Erriu's house.

Ortacesus.
23/2/1958.
Il suonatore di launeddas Dionigi Burranca con la famiglia: la suocera (n.d.t., scambiata dal Bentzon per la madre), la moglie e le due figlie. Mancano i due figli maschi.

Ortacesus.
February the 23rd 1958.
The launeddas player Dionigi Burranca with his family: his mother-in-law (Translator's Note: Bentzon mistook her for Burranca's mother), his wife and his two daughters. Burranca's two sons are not in the photo.

Sanluri.
26/5/1958.
Il suonatore Pasquale Erriu esamina una canna appena tagliata per vedere se è buona per farne launeddas.

Sanluri.
May the 26th 1958.
The launeddas player Pasquale Erriu inspects a just cut cane, checking whether it is suitable for the making of launeddas.

Villaputzu.
Estate 1962.
Antonio Lara costruisce uno strumento.

Villaputzu.
Summer 1962.
Antonio Lara makes launeddas.

Santa Giusta.
12/12/1957.
Il suonatore di launeddas Felice Pili lega il basso per un nuovo strumento.

Santa Giusta.
December the 12th 1957.
The launeddas player Felice Pili ties the drone for a new instrument.

Santa Giusta.
12/12/1957.
Il suonatore di launeddas Felice Pili fa i fori in un nuovo strumento usando, come riferimento, launeddas già collaudate.

Santa Giusta.
December the 12th 1957.
The launeddas player Felice Pili makes holes in a new instrument with the help of already tested launeddas.

Palmas Arborea.
7/12/1957.
Il suonatore di
Launeddas Felice Pili
in una processione.

Palmas Arborea.
December the 7th 1957.
The launeddas player
Felice Pili in a proces-
sion.

Villaputzu.
19/3/1958.
I suonatori di launeddas Antonio Lara e Aurelio Porcu suonano in una processione.

Villaputzu.
March the 19th 1958.
The launeddas players Antonio Lara and Aurelio Porcu play in a procession.

Cabras.
Dicembre 1957.
Peppino Deiala dà dimostrazione di passi del ballo sardo.

Cabras.
December 1957.
Peppino Deiala shows some Sardinian dance steps.

Cabras.
Dicembre 1957.
Peppino Deiala dà dimostrazione di passi del ballo sardo.

Cabras.
December 1957.
Peppino Deiala shows some Sardinian dance steps.

Ottana.
Carnevale 1958.
Persona mascherata al carnevale di Ottana. La maschera lignea si chiama *merdule* e riprende i tratti caricaturali di un viso.

Ottana.
Carnival 1958.
A dressed-up person in Ottana, during the Carnival. The mask is called *merdule* and it caricatures a face.

Ottana.
Carnevale 1958.
Pastori con le maschere rialzate, fotografati in una bettola durante il carnevale di Ottana.

Ottana.
Carnival 1958.
Shepherds with their masks up in a wine lodge during the Carnival, in Ottana.

Ottana,
carnevale 1958.
Due persone mascherate trascinano un compaesano dentro una bettola; questi non indossa la maschera e, secondo l'usanza, nei primi due giorni di carnevale le persone non mascherate devono offrire da bere.

Ottana.
Carnival 1958.
Two dressed-up people carry a villager to a wine lodge. He is not wearing a mask and, according to custom, the villagers who are not wearing a mask in the first two days of Carnival, have to offer a drink.

Ottana,
carnevale 1958.
Alcune persone mascherate trascinano un asino. La maschera in primo piano indossa una *bestibeddi,* un giaccone di pelliccia di pecora senza maniche che i pastori portano durante l'inverno.

Ottana,
Carnival 1958.
Some dressed-up people carry a donkey. The mask in the foreground is wearing a *bestibeddi*, a sleeveless overcoat made of sheep skin that shepherds wear in winter.

Ottana,
Febbraio 1958.
Carnevale di Ottana.
Pastori che ballano al suono dell'organetto in una bettola.

Ottana,
February 1958.
Carnival in Ottana.
Shepherds dancing to the music of an accordion in a wine lodge.

Cabras.
31/12/1957.
Improvvisatori durante una gara poetica in una rivendita di vino. Sullo sfondo si distingue il banco e la barista.

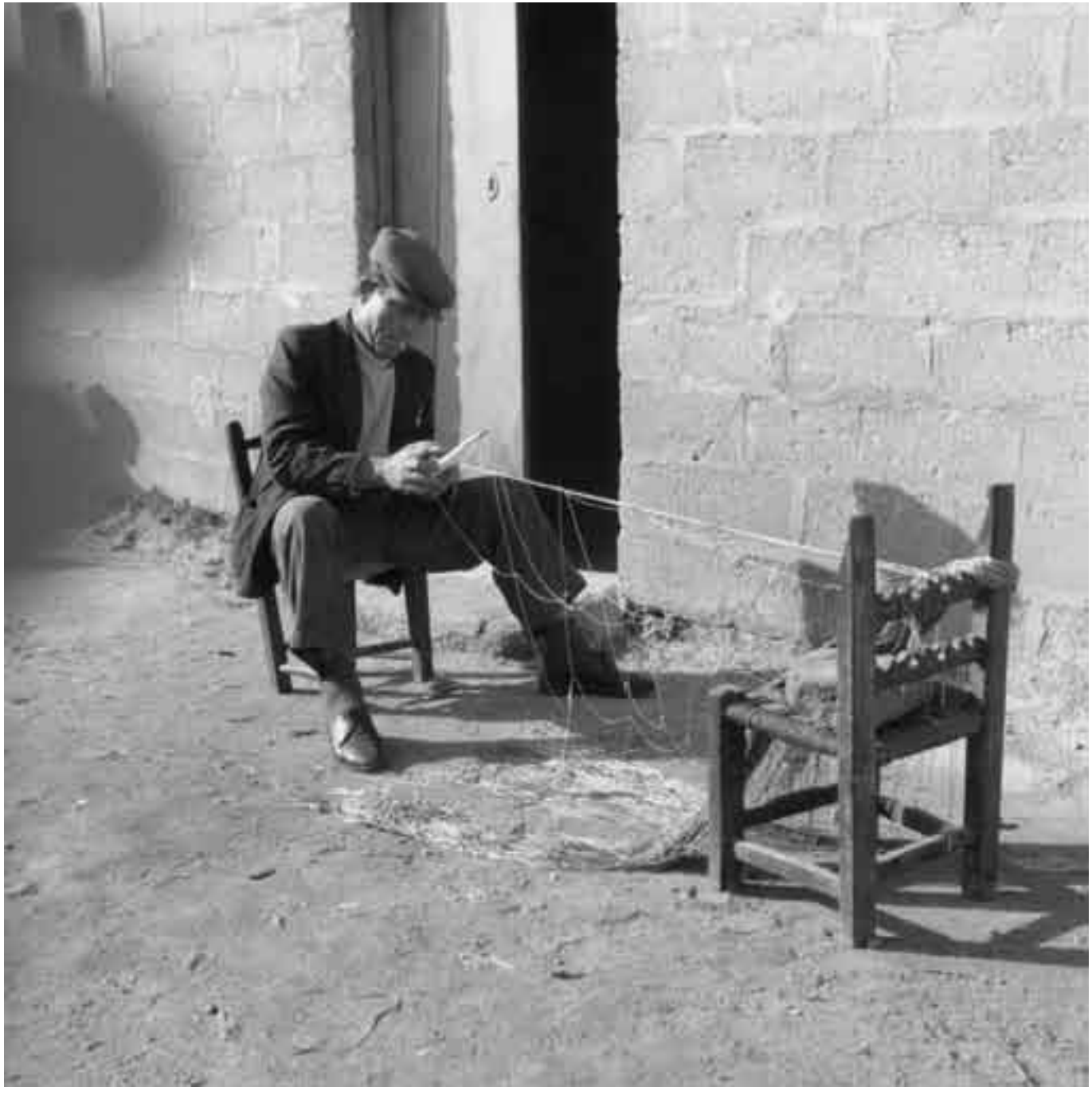
Cabras.
December the 31st 1957.
Improvisers during a poetry competition in a wine shop.
At the back of the room, the bar and the barmaid.

Cabras.
Aprile 1958.
Il banditore del villaggio.

Cabras.
April 1958.
The village crier.

Cabras.
20/12/1957.
Sediaio che porta i
suoi prodotti a Cabras.

Cabras.
December the 20th 1957.
Chairs maker carrying
them to Cabras.



Cabras.
09/1/1958.
Intrecciatura della rete
per la pesca.

Cabras.
January the 9th 1958.
Weaving of a fish-
ing net.

Cabras.
9/1/1958.
Donna anziana intenta a mondare il grano. La cesta grande contiene il grano ancora non mondato. La più piccola, (a sinistra nella foto) contiene il grano trebbiato male e frantumato che perciò sarà dato alle galline; la cesta sulla destra contiene il grano purgato. Il Museo Nazionale di Danimarca ha un setaccio uguale, nr. 7590 – 92/1958.

Cabras.
January the 9th 1958.
Old woman cleaning the wheat. The big basket contains the wheat which has not been cleaned, yet. The smaller basket, (on the left in the photo), contains the not well threshed wheat, so it will be given to the hens; the basket on the right contains the clean wheat. The National Museum of Denmark has a similar sieve, No. 7590-92/1958.

Ottana.
Estate 1962.
Giuseppe Luigi Denti intento a intagliare una maschera lignea. In alcuni paesi della Barbagia, come Mamoiada e Ottana, gli artigiani intagliano tutti i tipi di maschere lignee, sia per soddifare le richieste di altri villaggi, sia per venderle nel loro stesso paese durante il carnevale. E' ovvio che la produzione di grandi quantità di maschere va a scapito della loro qualità. Le maschere di Ottana in particolare sono dipinte e raffigurano animali o caricature di volti umani.

Ottana.
Summer 1962.
Giuseppe Luigi Denti busy carving a wooden mask. In some Barbagia villages, such as Mamoiada and Ottana, craftsmen carve all kinds of wooden masks, both to meet the external demand from other villages, and to sell them in their village during Carnival. Obviously, the production of a big quantity of masks is detrimental to the quality of the product. Ottana's masks, particularly, are painted and portray cattle or human caricatures.

Cabras.
19/12/1957.
Persona intenta a spaccare legna con l'accetta.

Cabras.
December the 19th 1957.
A peasant chopping wood with a hatchet.

Cabras.
Aprile 1958.
Luigina Poddi, di Cabras, intenta a filare. Il gomitolo di lana è ora conservato nel Museo Nazionale di Danimarca, nr. di catalogo: 7559/1958.

Cabras.
April 1958.
Luigina Poddi busy spinning. The ball of wool is now kept in the National Museum of Denmark, No. 7559/1958.

Talana.
Maggio 1958.
Tessitura su un telaio verticale.

Talana.
May 1958.
Weaving on a vertical loom.

Santa Giusta.
4/12/1957.
Grano lavato e messo ad asciugare prima della macinazione.

Santa Giusta.
December the 4th 1957.
The wheat is washed and dried before milling.

Santa Giusta.
7/12/1957.
Telaio primitivo per intrecciare stuoie. Davanti e dietro la stuoia pendono le corde tese da pesanti sassi legati alle loro estremità. Invertendo la posizione dei sassi, le corde legano alla stuoia il mazzo di falasco via via aggiunto.

Santa Giusta.
December the 7th 1957.
Primitive loom for matting. In front and behind the mat, the ropes, kept taut by heavy stones tied to their ends. When the position of the stones is inverted, the ropes tie to the mat the sedge which is gradually added.

Sardegna.
12/12/1957.
Il suonatore di launeddas Felice Pili prepara il falasco per intrecciare le stuoie.

Sardinia.
December the 12th 1957.
The launeddas player Felice Pili prepares the sedge for the matting.

Cagliari.
31/1/1958.
Il suonatore di launeddas Pasquale Erriu davanti al suo deschetto di calzolaio.

Cagliari.
January the 31th 1958.
Launeddas Player Pasquale Erriu in front of his cobbler's bench.

Santa Giusta.
12/12/1957.
Giovane pescatore applica i vermi agli ami delle sue canne da pesca. Il Museo Nazionale di Danimarca possiede un esemplare di canna da pesca, nr. 7507/1958.

Santa Giusta.
December the 12th 1957.
A young fisherman baits the hooks of his fishing rods. The National Museum of Denmark has a similar fishing rod, No. 7507/1958.

Santa Giusta.
10/12/1957.
La cucina del suonatore di launeddas Felice Pili. Vedi RI 59/71–77.

Santa Giusta.
December the 10th 1957.
The kitchen of the launeddas player Felice Pili. See RI 59/71-77

Cabras,
16/12/1957.
L'uomo in primo piano indossa *sa bestibeddi,* un giaccone di pelle di pecora senza maniche che i pastori portano durante l'inverno.

Cabras.
December the 16th 1957.
The man in the foreground is wearing *sa bestibeddi*, a sleeveless overcoat made of sheep skin that shepherds wear in winter.

Oristano.
7/12/1957.
Venditrici di dolci a
Oristano.

Oristano.
December the 7th 1957.
Sweets street vendors
in Oristano.

Mamoiada,
12/5/1958.
Pastori che cantano in coro dopo la tosatura.

Mamoiada,
May the 12th 1958.
Shepherds singing together after the sheepshearing.

Cabras,
8/1/1958.
Il cantante e suonatore di launeddas Franziscu Castangia con il suo gregge.

Cabras,
January the 8th 1958.
The singer and launeddas player Franziscu Castangia with his flock

Ottana.
Estate 1962.
Mungitura delle pecore. Il recinto è costruito con pietre grezze. Il suo ingresso, durante la mungitura, viene chiuso con i rami che si vedono in primo piano nella fotografia.

Ottana.
Summer 1962.
Sheep milking. The wall enclosure is built with unhewn stones. Its entrance, during the milking, is closed with the branches which are photographed in the foreground.

Ortacesus.
Estate 1962.
Preparazione del formaggio in casa di Giuseppe Lecca (n.d.t., nella foto la moglie, Emilia Cocco). Quando il latte diventa acido e caglia, viene messo in una forma di legno o di metallo, come si vede nella foto. Il siero scola dai fori sui lati e sul fondo. Dopo alcuni giorni il formaggio fresco viene messo in salamoia e poi sistemato in ambiente idoneo per la stagionatura.

Ortacesus.
Summer 1962.
Cheese making in Giuseppe Lecca's house (in the photo, his wife Emilia Cocco. Tranlator's note). When milk turns sour and it curdles, it is put in a wooden or metal mould, as it is shown in the photo. Whey drains from side and bottom holes. A few days later, fresh cheese is pickled and then it ripens in an appropriate room.

Villaputzu.
Estate 1962.
Cottura del pane in un forno all'aperto. Il tipo di pane, che si vede nella cesta, viene cotto in due tempi. Con la prima cottura si gonfia. Le piane separate vengono rimesse al forno per la seconda cottura.

Villaputzu.
Summer 1962.
Bread-baking in an outdoor oven. This kind of bread, the one in the basket, is baked in two times. With the first baking bread puffs up. Then a second baking follows.

Cabras.
12/1/1958.
Luigina Poddi durante la registrazione della canzone che accompagna la lavorazione della farina. La cesta, sotto il vaglio mosso dalla donna, è appoggiato su una sedia.

Cabras.
January the 12th 1958.
Luigina Poddi during the recording of the song accompanying the flour processing. The basket under the sieve used by the woman, is on a chair.

Mamoiada.
Maggio 1958.
Cottura del pane. La spianata messa nel forno per la prima volta si gonfia. La ragazza a sinistra divide la spianata gonfia in due pezzi, che poi vengono rimessi nel forno. La ragazza al centro toglie una delle spianate dal panno che l'avvolge prima della cottura (probabilmente quest'operazione le ha dato l'occasione di essere fotografata). La ragazza a destra accudisce al forno.

Mamoiada.
May 1958.
Baking of bread. The bread baked for the first time puffs up. The girl on the left cuts the puffed up bread in two pieces, which are baked again. The girl in the middle takes out of a cloth the unbaked bread (the occupation probably gave her the opportunity of beeing photographed). The girl on the right takes care of the oven.

Mamoiada.
Maggio 1958.
Cottura del pane. Il pane rigonfio viene estratto dal forno dopo la prima cottura.

Mamoiada.
May 1958.
Baking of bread. The puffed up bread is taken out of the oven after the first baking.

Santa Giusta.
6/12/1957.
Donna di Pabillonis che vende vasellami di coccio. La donna seduta ha un sacco nella cesta in cui è riposto il grano usato come moneta di scambio. I tegami, catalogati ai numeri 7534-41 / 1958, sono stati comprati dalla donna nella fotografia.

Santa Giusta.
December the 6th 1957.
Woman from Pabillonis selling earthenware. The sitting woman is carrying a bag in her basket. In this bag was kept the wheat swapped for the earthenware. The earthenware numbered from 7534-41/1958 were bought from the woman in the photograph.

Villaputzu.
Estate 1962.
Lavaggio dei panni nel fiume. Benchè la maggior parte delle case abbia l'acqua corrente, spesso le donne preferiscono lavare i panni in un vicino corso d'acqua, per un risultato migliore, ma in effettti, forse, per risparmiare. Il punto del fiume dove si recano dista circa un quarto d'ora dal paese.

Villaputzu.
Summer 1962.
Washing cloths in the river. Although most of the houses had running water, women often preferred to wash cloths in a nearby river for a better result. Actually, this habit was probably suggested by parsimony reasons. The point where they met was about fifteen minutes from the village.

Santa Giusta.
12/12/1957.
La moglie del suonatore di launeddas Felice Pili lava i panni.

Santa Giusta.
December the 12th 1957.
The wife of launeddas player Felice Pili washes cloths.

Santa Giusta.
4/12/1957.
La moglie del suonatore di launeddas Felice Pili prende l'acqua alla fontanella pubblica.

Santa Giusta.
December the 4th 1957.
Felice Pili's wife draws water from a spring.

Mamoiada.
Maggio 1958.
Giovane coppia di Mamoiada in costume tradizionale mentre balla durante la "Cavalcata Sarda" di Sassari.

Mamoiada.
May 1958.
A young couple from Mamoiada wearing traditional costumes dance during the "Cavalcata Sarda" in Sassari.

Donigala Fenugheddu.
5/1/1958.
Giovanni Lai con la fidanzata davanti alla casa dei suoceri.

Donigala Fenugheddu.
January the 5th 1958.
Giovanni Lai with his fiancé in front of the house of his parents-in-law.

Ottana.
Carnevale 1958.
Pastori che giocano
alla morra.

Ottana.
Carnival 1958.
Shepherds playing
morra.

Ottana.
17/2/1958.
Cavaliere.

Ottana.
February the 17th 1958.
Rider.

Oristano.
Luglio 1955.
Donne di un paese vicino ad Oristano con i costumi tradizionali.

Oristano.
July 1955.
Women from a village near Oristano wearing their traditional costumes.

Ottana.
Carnevale 1958.
Costume tradizionale
di Ottana

Ottana.
Carnival 1958.
Traditional costume.

Cronologia
Bibliografia e materiali raccolti da Andreas Fridolin Weis Bentzon
Note biografiche degli autori

Chronology
Bibliography and documents collected by Andreas Fridolin Weis Bentzon
Authors' biographies

Cronologia

Chronology

Aristide Murru

1936 Andreas Fridolin Weis Bentzon nasce a Gentofte, sobborgo di Copenaghen, da Jørge Bentzon, giurista e compositore e da Michala Weis, e vi trascorre l'infanzia e la prima giovinezza, rivelando precoci doti di intelligenza e di carattere.

1952 È accolto, come contrabbassista, dal fratello maggiore Adrian, pianista, nella sua jazz-band la: "*Adrian Bentzon's Jazz Band*" che si esibisce nel jazz-club "Storyville", vicino al porto di Copenaghen.

1953 Primo viaggio in Sardegna, da turista, e primo incontro con il mondo della musica popolare sarda e del suo strumento, le launeddas.

1954 Continua l'attività di jazzista col fratello Adrian, che ha fondato il jazz-club "Montmartre" a Copenaghen. Si iscrive al Corso di Antropologia dell'Università di Copenaghen.

1955 Secondo viaggio in Sardegna: si delinea un preciso interesse antropologico e una vera e propria passione per la musica delle launeddas. Gli sono compagni la fidanzata Ulla Ryum e un amico, casualmente in-

1936 Andreas Fridolin Weis Bentzon is born of Jørge Bentzon, lawyer and composer, and Michala Weis, in Gentofte, a suburb of Copenhagen, where he spends his childhood and teen years, revealing precociously his intelligence and character.

1952 He joins as bass player the jazz-band of his pianist elder brother Adrian: the "Adrian Bentzon's Jazz Band" performs in the "Storyville" jazz club, near Copenhagen's port.

1953 First journey to Sardinia, as a tourist, and first encounter with Sardinian folk music and its instrument, the *launeddas*.

1954 He continues his activity as jazz player with his brother Adrian, who founds the "Montmartre" jazz-club in Copenhagen. He enrols in the course of Anthropology at the University of Copenhagen.

1955 Second journey to Sardinia: his specific anthropological interest and passion for the music of *launeddas* begin to emerge. His girlfriend Ulla Ryum and his friend Christian Ejlers, he met in Rome and who later becomes an editor, are with him. Together they join the Zanfretta Circus,

contrato a Roma, Christian Ejlers, futuro editore. Insieme si uniscono, come inservienti addetti agli animali, al Circo Zanfretta, piccola popolare compagnia di saltimbanchi, con cui possono agevolmente viaggiare e visitare i luoghi. Comincia a raccogliere documentazioni fotografiche.

1957 La sua vocazione scientifica è maturata: torna nell'isola, da solo, compiendo un avventuroso viaggio su una vecchia Nimbus in cui ha sostituito il side-car con un tozzo grande cassone per il trasporto delle attrezzature, e tra il dicembre '57 e l'aprile '58 compie ricerche sulle launeddas, registrando musiche e canti e studiando i vari aspetti della vita musicale, soprattutto a Cabras. Nello stesso tempo acquista materiali etnografici per conto del Museo Nazionale di Danimarca.

1959 Con gli oggetti da lui raccolti allestisce nel Museo Nazionale una mostra etnografica sulla Sardegna, e intanto cura trasmissioni radiofoniche sulla musica sarda e tiene conferenze per gli studenti di musica.

1962 Torna in Sardegna, continua la raccolta di musica e poesia popolare. Lo accompagnano la moglie Ruth e il poeta danese Jørge Sonne, a cui affida lo studio della metrica dei canti popolari, ma che si rivelerà anche fotografo sensibile ed esperto. Progetta una collaborazione tra le Università di Copenaghen e di Cagliari per un'indagine sistematica sulla cultura poetica della Sardegna meridionale. Negli stessi mesi con una cinepresa 16 mm. riprende scene di vita popolare in 20 pellicole, da cui il regista Fiorenzo Serra trarrà successivamente il noto documentario "*Is Launeddas, la musica dei Sardi*."

a small company of street performers, as caretakers for the animals, so that they can easily travel and visit new places. He begins to take photographic evidence.

1957 His scientific inclination is now mature: he returns to the island, on his own, travelling an adventurous journey on an old Nimbus, having substituted its sidecar with a large crate for his equipment, and between December '57 and April '58 he researches the *launeddas*, recording music and songs and studying various aspects of musical life, especially in Cabras. At the same time he purchases ethnographic material on behalf of the National Museum of Denmark.

1959 With the collected items, he sets up an ethnographic exhibition on Sardinia at the National Museum of Denmark; he broadcasts radio programmes on Sardinian music and holds conferences for music students.

1962 He returns to Sardinia and continues his collection of popular music and poetry. This time he comes with his wife Ruth and the Danish poet Jørgen Sonne, charged with research on the metric of popular songs, but soon proving to be also an accomplished and sensitive photographer. He plans to set up a cooperation between the Universities of Copenhagen and Cagliari for systematic research on poetic culture in southern Sardinia. In the same months he films 20 rolls of everyday life scenes with a 16mm camera, from which film director Fiorenzo Serra will later extract the well known documentary *The Launeddas, the music of Sardinia*.

1963 He sets up and directs a Gamelan (Balinese) music group, with whom he organizes concerts and transcribes a great deal

1963 Costituisce e dirige un gruppo musicale Gamelan (balinese) col quale organizza concerti e trascrive una gran mole di spartiti e altri materiali, oggi custoditi nel Folkemindesamling di Copenaghen. Continua intanto a collaborare con la radio danese e norvegese e a tenere conferenze su temi di cultura popolare in patria e in Sardegna.

1964 Consegue la laurea in Antropologia, cui è connesso il titolo di Magister Artium.

1965 Abbandonato il progetto di collaborazione dell'Istituto di Antropologia danese con la facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari, sposta il campo di ricerche a Nule e in ripetuti soggiorni, fino al 1969, studia la vita sociale in tutti i suoi aspetti, raccogliendo un'immensa mole di notizie, di registrazioni sonore e di fotografie.

1966 È chiamato a dirigere il Museo Etnografico di Göteborg (Svezia). Intanto, a Copenaghen, insegna come Kandidatstipendiat (dottorando) e più tardi come Universitetsadjunkt (ricercatore e docente) nell'Istituto di Etnologia e Antropologia, dove tiene un corso di Metodologia.

1969 Pubblica a Copenaghen "*The Launeddas, a Sardinian Folk Music Instrument*" in due volumi e il 7 dicembre, in una cerimonia solenne, espone all'Università le tesi e gli esempi musicali presentati nei volumi succitati, grazie ai quali gli è conferito il titolo di Doctor of Philosophy, il più alto riconoscimento accademico danese e consegue la prima laurea in Etnomusicologia in Danimarca.

1971 Il 21 dicembre si spegne a Gentofte, a soli 35 anni.

of musical scores and other material, kept today in Copenhagen's Folkemindesamling. He also continues to work for the Danish and Norwegian radio broadcasters and holds conferences on the theme of popular culture both at home and in Sardinia.

1964 He is awarded a degree in Anthropology, associated with the title of *Magister Artium*.

1965 Having abandoned the cooperation project between the Danish Institute for Anthropology and the Department of Literature of the University of Cagliari, he moves his fieldwork to Nule and until 1969, through several journeys, he studies all aspects of social life there, collecting an endless amount of information, sound recordings and photographs.

1966 He is called to direct the Ethnographic Museum of Göteborg (Sweden). Meanwhile, in Copenhagen, he teaches as a doctoral student (Kandidatstipendiat) and later as an associated lecturer and researcher (Universitetsadjunkt) in the Institute of Ethnology and Anthropology, where he holds a course on Methodology.

1969 In Copenhagen he publishes "*The Launeddas, a Sardinian Folk Music Instrument*" in two volumes, and on December 7th, during a solemn ceremony, he discusses his dissertation and the musical samples presented in his publication, for which he receives the title of Doctor of Philosophy, the highest academic achievement in Denmark, and is awarded Denmark's first ever degree in Ethnomusicology.

1971 On December 21st he dies in Gentofte, aged 35.

Bibliografia e materiali raccolti da Andreas Fridolin Weis Bentzon

Bibliography and documents collected by Andreas Fridolin Weis Bentzon

Dante Olianas

Libri

The Launeddas - A Sardinian Folk Music Instrument (Le launeddas - Uno strumento della musica popolare sarda). Due volumi. Acta Ethnomusicologica Danica, N. 1. Copenaghen, 1969. Pubblicato, in versione italiana, con tre CD sonori, su questa stessa collana.

Articoli apparsi su riviste

Et sardisk folkemusikinstrument (Uno strumento della musica popolare sarda), Budstikken 1959, Museo Nazionale di Danimarca, pagg. 41-59. Copenaghen.

Notes sur la vie musicale d'un village sarde (Appunti sulla vita musicale in un paese della Sardegna), Folk vol. 2, 1960, pagg. 13-32, Copenaghen.

Launeddas - Et sardisk folkemusikinstrument (Launeddas - Uno strumento della musica popolare sarda), Dansk Musiktidsskrift, n. 3, maggio 1961, pagg. 97-105. Copenaghen.

Is launeddas, Ichnusa, n. 45, 1961, pagg. 22-33.

Books

The Launeddas - A Sardinian Folk Music Instrument Two volumes. Acta Ethnomusicologica Danica, N. 1. Copenhagen, 1969. The Italian version, of the same series, was published with three music CDs.

Articles on specialist press

Et sardisk folkemusikinstrument (An instrument of Sardinian folk music), Budstikken 1959, National Museum of Denmark, pp. 41-59. Copenhagen.

Notes sur la vie musicale d'un village sarde (Notes on the musical life of a village in Sardinia), Folk vol. 2, 1960, pp. 13-32, Copenhagen.

Launeddas - Et sardisk folkemusikinstrument (Launeddas, an instrument of Sardinian folk music), Dansk Musiktidsskrift, n. 3, May 1961, pp. 97-105. Copenhagen.

Is launeddas, Ichnusa, n. 45, 1961, pp. 22-33.

Music of the Waiwai Indians, Niels Fock, in:

Music of the Waiwai Indians (La musica degli indiani Waiwai), Niels Fock, in *Waiwai: religion and society of an Amazonian tribe*, APPENDIX I, 1963, National Museets skrifter. Etnografiske Raekke VIII, pp. 262-302. Copenaghen.

Glædeligt nytaar - Etnologisk blaalys paa en dansk overgangsrite (Felice Anno Nuovo - Una presa in giro etnologica sul modo rituale danese di passare da un anno all'altro), Jordens Folk, Etnografisk Revy, 2ª annata, n. 1, 1966, pagg. 173-174. Copenaghen.

Den sydvietnamesiske Bonde (Il contadino del Vietnam del sud) e *Om vietnamesisk* (La lingua del Vietnam del sud), Jordens Folk, Etnografisk Revy, 2ª annata, n. 4, 1966, pagg. 338-343. Copenaghen.

Enkernes og banditternes fest - Et karneval paa Sardinien. (La festa delle vedove e dei banditi - Un carnevale in Sardegna), Jordens Folk, Etnografisk Revy, 3ª annata, n. 1, 1967, pagg. 25-27.

Sydøstasien (Il sud-est asiatico), Nicolaisen, Nellemann, Kehler (eds.), Verdens folkeslag i vor tid, pagg. 44-64. Copenaghen 1968.

Is launeddas - Ricerca sul campo su uno strumento musicale sardo condotta da Andreas Fridolin Weis Bentzon nel 1957-58 e 1962, Copenaghen 1970. Pubblicato in allegato al disco omonimo da: Dischi del sole, serie regionale, Sardegna, Milano 1974. Questo testo é stato anche pubblicato sul BRADS n. 4, 1972-73, pagg. 3-8.

Dischi

That's a plenty. Tono, 1953, 78 gg., Adrian Bent-

Waiwai: religion and society of an Amazonian tribe, APPENDIX I, 1963, National Museets skrifter. Etnografiske Raekke VIII, pp. 262-302. Copenaghen.

Glædeligt nytaar - Etnologisk blaalys paa en dansk overgangsrite (Happy New Year - An ethnological joke on the Danish ritual of passing from one year to the next), Jordens Folk, Etnografisk Revy, 2nd year, n. 1, 1966, pp 173-174. Copenhagen.

Den sydvietnamesiske Bonde (Farmers of southern Vietnam) and *Om vietnamesisk* (The language of southern Vietnam), Jordens Folk, Etnografisk Revy, 2nd year, n. 4, 1966, pp. 338-343. Copenhagen.

Enkernes og banditternes fest - Et karneval paa Sardinien (Widows' and bandits' day - A carnival in Sardinia). Jordens Folk, Etnografisk Revy, 3rd year, n.1, 1967, pp. 25-27.

Sydøstasien (South-east Asia), Nicolaisen, Nellemann, Kehler (eds.), Verdens folkeslag i vor tid, pp. 44-64. Copenhagen 1968.

Is launeddas - Ricerca sul campo su uno strumento musicale sardo condotta da Andreas Fridolin Weis Bentzon nel 1957-58 e 1962 (Is launeddas - fieldwork on a Sardinian musical instrument led by Andreas Fridolin Weis Bentzon in 1957-58 and 1962), Copenaghen 1970. Published as attachment to the recordings by the same name in the regional series, Dischi del sole, Sardegna, Milano 1974. Also published by BRADS n. 4, 1972-73, pp. 3-8.

Records

That's a plenty, Tono, 1953, 78 rpm, Adrian

zon's New Orleans Orkester. Il disco vinse il concorso annuale tra jazzbands dilettanti, in questo lavoro Fridolin suonava il contrabbasso.

Jazz i club Montmartre. Sonet, 1955, 33½ gg. DLP 1, Adrian Bentzon's New Orleans Orkester. Fridolin suonò il contrabbasso in tutti i brani eccetto che in uno dove suonò il banjo.

Nel 1966 Fridolin fece incidere un disco con due canzoni di Peppino Deiala. Il disco, oggi in possesso degli eredi di Deiala, non riporta nessuna descrizione o marchio. Si tratta, forse, di una stampa unica di brani mandati in onda da Fridolin durante una delle sue trasmissioni alla Radio Danese. Esiste una ricevuta, datata 1966, per diritti pagati dalla Radio Danese a Peppino Deiala per 50 Corone danesi.

Is launeddas - Ricerca sul campo su uno strumento musicale sardo condotta da Andreas Fridolin Weis Bentzon nel 1957-58 e 1962. Il disco é stato pubblicato da: Dischi del sole, Milano 1974.

Testi per conferenze
Colloquio tenuto all'università (*di Copenaghen*), *per gli studenti di musica*. Senza titolo, novembre 1958, pagg. 5, lingua originale: danese, argomento: launeddas.

Funzioni delle launeddas nelle comunità sarde. E'sicuramente un testo per una conferenza tenuta intorno al 1958, dato che finisce con l'invito all'ascolto "*... di un esempio offerto dal suonatore Giovanni Lai ... che ha soltanto vent'anni*". Giovanni Lai era del 1937. Non c'è alcun riferimento né all'occasione né al luogo dove la conferenza si sia tenuta. Lingua: italiano, pagg. 5.

Bentzon's New Orleans Orkester. The record won the annual competition for non professional jazz bands, in it Fridolin played the double bass.

Jazz i club Montmartre. Sonet, 1955, 33½ rpm. DLP 1, Adrian Bentzon's New Orleans Orkester. Fridolin played the double bass in all tracks except one where he played the banjo.

In 1966, Fridolin recorded two songs with Peppino Deiala. The record, now owned by Peppino's heirs, shows no logo or description. It is probably the sole recording of the songs that Fridolin broadcast during his shows on the Danish Radio. There is a receipt, dated 1966, for royalties paid by the Danish Radio station to Peppino Deiala for 50 Danish Kroner.

Is launeddas - Ricerca sul campo su uno strumento musicale sardo condotta da Andreas Fridolin Weis Bentzon nel 1957-58 e 1962 (Is launeddas - Fieldwork on a Sardinian musical instrument led by Andreas Fridolin Weis Bentzon in 1957-58 and 1962), Copenhagen 1970. The record was published by: Dischi del sole, Milano 1974.

Conference papers
Conversation held at [Copenhagen] university, for music students. Untitled, November 1958, pp. 5, original language: Danish, topic: launeddas.

The role of launeddas in Sardinian communities. Most likely the text presented for a conference held around 1958, since it ends with an invitation to listen to *"... a sample offered by the player Giovanni Lai ... who is only 20 years of*

Sardiniens Folkemusik (La musica popolare sarda), Foredrag holdt i Dante Alighieri mandag d. 19/2/1962, pagg. 9, lingua: danese.

Launeddas, Foredrag i Dansk Etnografisk Forening 6/12/1964. Pagg. 11, lingua: danese.

Is launeddas - Sociologia ed estetica di una tradizione musicale popolare sarda. Conferenza tenuta al Conservatorio di Sassari il 29/05/1965, pagg. 20, lingua: italiano.

Udviklingen af den sydsardiske dansmusik, og dens sociale forudsætninger (Lo sviluppo dei balli nella Sardegna meridionale e la sua base sociale). Pagg. 6, lingua: danese.

Scritti concernenti la ricerca sulla comunità pastorale di Nule
L'Associazione Iscandula è in possesso dei seguenti scritti:
Material for courses in methodology 1, pagg. 302;

Material for courses in methodology 2, pagg. 178;

Further notes, pagg. 100;

Notes as told by Michela Coloru, pagg. 91;

Unnumbered notes, pagg. 51;

Preliminary work ..., pagg. 202;

Concentrates on the main subject of the studies, pagg. 31.

Films
Nell'estate del 1962 il Bentzon girò 20 pellicole 16 mm. B/N, per un totale di 60 minuti, per documentare il mondo dei suonatori di launeddas. Dalle pellicole, dalle registrazioni sonore e da una parte del materiale fotografico, è stato

age". Giovanni Lai was born in 1937. There is no reference to the place where the conference was held. Language: Italian, pp. 5.

Sardiniens Folkemusik (Sardinian folk music), Foredrag holdt i Dante Alighieri mandag d. 19/2/1962, pp: 9, language: Danish.

Launeddas, Foredrag i Dansk Etno-grafisk Forening 6/12/1964. Pp: 11, language: Danish.

Is launeddas - Sociologia ed estetica di una tradizione musicale popolare sarda (Is launeddas, sociology and aesthetics of a Sardinian music folk tradition). Conference held at Sassari's academy of music 29/05/1965, pp: 20, language: Italian.

Udviklingen af den sydsardiske dansmusik, og dens sociale forudsætninger (The development of dances in southern Sardinia and its social foundations). Pp. 6, language: Danish

Writings concerning his research on the pastoral community in Nule
Iscandula possesses the following writings:
Material for courses in methodology 1, pp. 302

Material for courses in methodology 2, pp. 178

Further notes, pp. 100

Notes as told by Michela Coloru, pp. 91

Unnumbered notes, pp. 51

Preliminary work ..., pp. 202

Concentrates on the main subject of the studies, pp. 31.

Films
In the summer of 1962, Bentzon filmed 20 rolls

realizzato nel 1998, da Fiorenzo Serra, per conto di Iscandula, un documentario di 38 minuti dal titolo *Is launeddas, la musica dei Sardi.*

Trasmissioni radiofoniche
Nel mese di gennaio 1962, realizzò tre trasmissioni per la Radio Danese e due per la Radio Norvegese.

Materiali
L'elenco completo dei materiali non siamo ancora in grado di farlo. Alcuni documenti sono stati trasferiti, nel 1979, dall'Istituto di Antropologia dell'Università di Copenaghen all'ISRE di Nuoro, il quale ancora non ci ha dato la possibilità di prenderne visione.

Materiali fotografici
I materiali fotografici realizzati tra il 1955 e il 1962 e conservati presso il Museo Nazionale di Danimarca, consistono di circa 257 negativi, una copia dei quali è ora depositata presso gli Archivi Iscandula.
Siamo a conoscenza che presso L'ISRE di Nuoro esiste un'interessante documentazione fotografica realizzata da Fridolin e Sara Ruth Bentzon.

Materiali etnografici raccolti in Sardegna
Nel 1958, contemporaneamente alla ricerca sulle launeddas, Fridolin raccolse, per conto del Museo Nazionale di Danimarca, circa 260 attrezzi concernenti: il mondo agricolo-pastorale, la religione, il carnevale, la preparazione del pane, la musica popolare etc.. Dal mese di marzo al mese di aprile del 1959, a Copenaghen, con questi materiali venne allestita una mostra nei locali del Museo Nazionale di Danimarca.

16 mm. B/W, for 60 minutes in total, to document the world of *launeddas* players. From his footage, sound recordings and part of the photographic material, in 1998, a 38-minute documentary was made by Fiorenzo Serra, on behalf of Iscandula, entitled *The Launeddas, the music of Sardinia.*

Radio broadcasts
In the month of January 1962, he broadcast three programmes for the Danish Radio and two for the Norwegian Radio.

Materials
An exhausting list of the documents cannot be compiled for the time being. Some documents were transferred, in 1979, from the Institute of Anthropology of the University of Copenhagen to the Regional Ethnographic High Institute (ISRE) of Nuoro which has denied the access to the documents.

Photographic material
The photographic material made between 1955 and 1962, kept at the National Museum of Denmark, consists of 257 negatives. Copies are now kept within the Iscandula Archives.
We also know that ISRE of Nuoro keeps an interesting set of photographic documents made by Fridolin and Sara Ruth Bentzon.

Ethnografic material collected in Sardinia
In 1958, while researching the launeddas Fridolin collected, on behalf of the National Museum of Denmark, nearly 260 items concerning: pastoral-farming life, religion, carnival, bread making, folk music etc.. This material was used to set up an exhibition in the National Museum of Denmark, from March to April 1959.

Registrazioni sonore
Oltre alle registrazioni concernenti le launeddas, elencate a pag. 139 del libro *Launeddas*, il Bentzon ha raccolto: 38 canti di donne, 28 suonate con chitarra, 18 recitazioni di poesia, 80 registrazioni di *tenores* e 85 racconti fantastici. Una selezione ragionata di queste registrazioni sarà pubblicata prossimamente da Iscandula.

Materiali concernenti la musica gamelan
Nel 1962 Fridolin si interessò alla musica gamelan e fondò un complesso musicale coinvolgendo una serie di amici e colleghi. A questo scopo scrisse un'enorme mole di spartiti e altri materiali ora conservati presso l'Archivio Danese del Folklore a Copenaghen.

Le opere finora pubblicate da Iscandula con i materiali di A. F. W. Bentzon sono:

Launeddas,
due volumi e 3 CD dedicati al millenario strumento della musica sarda;

Unu de Danimarca benit a carculai…,
un volume e 2 CD dedicati alla poesia popolare sarda;

Is launeddas, la musica dei Sardi,
un DVD contenente il film di Bentzon in sette lingue, due ore di interviste (con relative traduzioni in italiano e in inglese) e un libro allegato in italiano e in inglese.

Sound recordings
In addition to the recordings of launeddas listed in *Launeddas,* on p 139, Bentzon recorded: 38 women's chants, 28 guitar pieces, 18 poem recitations, 80 *tenores* recordings e 85 fantastic tales. A selection of these recordings will shortly be published by Iscandula.

Material on Gamelan music
In 1962 Fridolin developed an interest for Gamelan music and involved friends and colleagues in the start up of a musical band. For this purpose he wrote an enormous amount of musical scores and other material now kept in the Danish Folklore Archive in Copenhagen.

These are the works hitherto published by Iscandula with the materials of A. F. W. Bentzon:

Launeddas,
two volumes and 3 CDs dedicated to the millenary instrument of Sardinian music;

Unu de Danimarca benit a carculai…,
one volume and 2 CDs dedicated to Sardinian folk poetry;

Is launeddas, la musica dei Sardi,
a DVD featuring the Bentzon film in seven languages, two hours of interviews (with English and Italian translations) and an attached book in Italian and English.

Note biografiche degli autori

Authors' biographies

Uliano Lucas,
fotoreporter formatosi giovanissimo nell'ambiente di Brera e del bar Giamaica, luogo di artisti, giornalisti e fotografi della Milano anni '60, è da sempre impegnato nella riflessione sul linguaggio fotografico. Ha curato monografie di fotografi e storie della fotografia italiana fra cui qui ricordiamo l'Annale Einaudi *Storia d'Italia – L'immagine fotografica 1945-2000* (2004) e *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005* (2005).

Tatiana Agliani,
laureata in Lingue e letterature orientali all'Università Ca'Foscari di Venezia, dove consegue un dottorato di ricerca in Civiltà dell'India e dell'Asia Orientale, inizia nel 1998 una collaborazione con Uliano Lucas che la porta ad occuparsi di fotografia e fotogiornalismo, dedicandosi a studi sulla fotografia quale strumento di analisi dell'evoluzione della mentalità collettiva e su singoli autori italiani e stranieri.

Espen Waehle,
è un socioantropologo norvegese, che ha lavorato in musei etnografici in Norvegia e Danimarca. Effettua, inoltre, lavori di ricerca in Congo, è un appassionato di fotografia e si occupa di film etnografici.

Maria Antonietta Mongiu,
nata a Pattada, cagliaritana d'adozione, ha insegnato al Liceo Siotto di Cagliari, conducendo parallelamente la

Uliano Lucas,
photo-reporter who trained at very young age with the group associated with Brera and the Bar Giamaica, a venue for artists, journalists and photographers in 1960's Milan, ever committed to reflections on the photographic language. He edited monographs on photographers and stories of Italian Photography, among which it is worth mentioning here the Einaudi yearbook *Storia d'Italia – L'immagine fotografica 1945-2000* (2004) and *Il fotogiornalismo in Italia. Linee di tendenza e percorsi 1945-2005* (2005).

Tatiana Agliani,
graduated in Eastern Languages and Literature at the Venice Ca'Foscari University, she was awarded a PHd in Civilization of India and Eastern Asia. In 1998 she began working with Uliano Lucas, thus developing an interest in photography and photojournalism, and then devoting herself to studies on photography as instrument for analysis on the evolution of the collective mind and on individual Italian and foreign authors.

Espen Waehle
is a Norwegian social anthropologist, who has been engaged in ethnographic museum work in Norway and Denmark, has a research interest in the Congo, is an avid stills photographer and takes an interest in ethnographic films.

Maria Antonietta Mongiu,
born in Pattada, but living in Cagliari, she taught in the

sua attività di archeologa tra scavi e progettazione. È assessore regionale alla Pubblica Istruzione, Beni Culturali, informazione, spettacolo e sport dal Luglio 2007.

Giorgio Pellegrini
dal 1984 insegna Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Cagliari. Conferenze e pubblicazioni su: arti figurative, architettura, interrelazioni tra avanguardie storiche, cinema, fotografia, musica e l'immaginario tecnologico e bellico del Novecento. Dal 2001 è assessore alla Cultura del Comune di Cagliari.

Aristide Murru,
docente di lingue e letterature classiche, nel 1960 conobbe Andreas Bentzon e iniziò con lui una stretta collaborazione fino alla sua scomparsa. Dal 1998 collabora con l'Associazione Iscandula contribuendo alla realizzazione di tutte le opere pubblicate.

Placido Cherchi.
Antropologo e critico d'arte, ha studiato a lungo De Martino e Klee. Il suo interesse per la cultura sarda è documentato da diversi volumi tra i quali *Crais*, Zonza Editori, Cagliari 2005 che contiene un lungo saggio su Bentzon.

Dante Olianas,
appassionato di musica indiana, nel 1977 scopre il libro *The Launeddas,* di A. F. W. Bentzon, lo traduce e ripercorre le tracce dello studioso danese riportando in Sardegna tutto il suo archivio sonoro, fotografico e cinematografico. Nel 1985 fonda l'Associazione Iscandula e inizia a pubblicare le opere del Bentzon e a lavorare per creare la Fondazione a lui dedicata

Siotto High School of Cagliari, and worked in parallel as an archaeologist, both planning and excavating. She has been Regional Councillor for education, culture, information, entertainment and sport since July 2007.

Giorgio Pellegrini,
has been teaching Contemporary Art at the University of Cagliari since 1984. Has contributed to conferences and publications on: figurative arts, architecture, interrelations among historical *avant-gardes*, cinema, and technological and war imagery of the XX century. He has been Town Councillor for culture in the municipality of Cagliari since 2001.

Aristide Murru,
teacher of Classical Studies, in 1960 he met Andreas Bentzon and began a strong cooperation with him until his death. From 1998 he has cooperated with the association Iscandula and contributed to every published work.

Placido Cherchi.
Anthropologist and art critic, he has long researched De Martino and Klee. His interest for Sardinian culture is documented by several volumes among which *Crais*, (Zonza Editori, Cagliari 2005) that includes a long essay on Bentzon.

Dante Olianas,
keen follower of Indian music, discovers in 1977, A. F. W. Bentzon's book *The Launeddas*, translates it and trails the footsteps of the Danish researcher and brings back to Sardinia all his written, sound, photograph and film archives. In 1985 he founds the Iscandula Association, begins publishing the works of Bentzon and building the Foundation dedicated to his name.

INDICE

INDEX

Presentazione dell'editore
ovvero: prodromi e successivi sviluppi culturali tra la penisola dello Jutland e l'isola di Sardegna 9

Publisher's note,
or: preliminary signs and further cultural developments between the Jutland peninsula and the island of Sardinia 9

Fotografie della Sardegna pervase di musicalità 13

Photographs from Sardinia infused with musicality 13

Il senso di un'epoca 19

The sense of an era 19

La macchina e la leggenda. 21

The machine and the legend. 21

Un dono inconsumato 25

An unconsumed gift 25

Una tradizione in movimento: la questione meridionale e la Sardegna nelle fotografie di Andreas Fridolin Weis Bentzon 29

A moving tradition: the question of the South of Italy and Sardinia in the photography of Andreas Fridolin Weis Bentzon 29

Immagini 53

Images 53

Cronologia 125

Chronology 125

Bibliografia e materiali raccolti da Andreas Fridolin Weis Bentzon 129

Bibliography and documents collected by Andreas Fridolin Weis Bentzon 129

Note biografiche degli autori 135

Authors' biographies 135