

# LUIGI CERBARO: la Valsugana tra fotografia e pittura

Di Alessandro Galvan

## IL SIGNIFICATO DELL'OPERA DI CERBARO

Nato a Cles nel 1914, ma quasi subito trasferitosi a Borgo Valsugana, dove rimarrà fino alla morte nel 1968, Luigi Cerbaro sviluppa tutta la sua produzione artistica in un contesto assai chiuso e poco disponibile ad offrire opportunità di carriera. Se questo fattore da un lato rappresenta una sensibile restrizione alle possibilità di confronto e di arricchimento culturale e artistico, dall'altro ci pone di fronte ad un particolare esempio di artista puro che non si fa ricondurre necessariamente a schemi e tendenze e che nel suo piccolo sviluppa una continua, coerente, personalissima evoluzione.

Da sottolineare innanzitutto il punto di vista che Cerbaro assume nei confronti del concetto di arte. Stupisce infatti che egli non abbia quasi mai utilizzato la sua produzione a fini di guadagno: la maggior parte dei quadri l'ha regalata, forse per la mera incapacità di attribuire una quotazione all'opera, altri lavori sono semplicemente rimasti nello studio; molti quadri li ha fotografati, probabilmente quelli per lui più preziosi da cui non voleva separarsi. Sembra cioè che soprattutto il fatto di dipingere non sia considerato da Cerbaro tanto una professione, bensì piuttosto una necessità, un'esigenza indissolubilmente legata all'esistere.

Il suo è un modo di interpretare per immagini, fatto di frammenti visivi; commenti, pensieri, ragionamenti in qualche modo sono implicitamente legati all'immagine che viene così a costituire una "pagina" del suo "diario". Lewis Hine, celebre fotografo americano di inizio secolo, diceva: "*Se sapessi raccontare una storia con le parole, non avrei bisogno di trascinarci dietro una macchina fotografica*"<sup>1</sup>; e lo stesso per Cerbaro, che in egual maniera racconta la sua storia personale con scatti fotografici e tele dipinte, senza disporre di grandi commissioni, ma con in testa un progetto ben preciso.

Non è assolutamente un caso che i soggetti ritratti si possano contare sulle dita di una mano: non rappresentano altro che un semplice punto di partenza, la base su cui costruire il vero significato. E qui è connesso il senso del simbolo, dell'allegoria, ciò che l'artista sente dentro ancor prima di cogliere le impressioni del momento, sul posto. Ecco dunque spiegarsi anche il fatto che la grande maggioranza delle sue opere non abbia alcun titolo: non esiste infatti il bisogno di descrivere ulteriormente ciò che si è impresso su di una tela o una pellicola fotografica. Forse è anche l'eccessiva modestia che lo porta a considerare le sue non come vere e proprie opere d'arte comprensive di un titolo, ma magari solo come quadretti di un semplice artigiano. Cerbaro non partecipa infatti a nessun concorso fotografico e solamente a qualche concorso di pittura locale negli anni Quaranta<sup>2</sup>, presumibilmente in seguito alle sollecitazioni di amici più che per ambizione, per desiderio di gratificazioni o di notorietà, quasi non gli interessi crearsi un nome all'interno di un ambiente artistico e nemmeno il confronto con altri pittori locali.

Del tutto peculiare è il suo modo di approcciare e di rapportare pittura e fotografia, lanciando dei segnali e lasciando delle tracce all'interno di tele e scatti fotografici. Nel corso degli anni Cerbaro

---

<sup>1</sup> La citazione è tratta da Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 2004, p.159.

<sup>2</sup> A Bolzano partecipa ad una collettiva personale nel 1942; nel 1947 a Trento alla I mostra collettiva della F.A.T.; nel 1948 sempre a Trento alla Mostra d'Arte Trentina; nel 1949 a Merano alla Collettiva Regionale d'Arte; a Trento nella stesso anno alla Collettiva Sindacato Artisti Trentini e a Borgo presso la Sala del "Bar Sportivo" dal 17 al 27 dicembre del 1949.

matura una sempre più forte sensibilità che si esprime pienamente nelle opere: ogni soggetto ritratto, dai contadini ai campi, dagli scorci di case alle baite in montagna è portatore di senso, di significato.

Tutto questo parallelamente e grazie al particolare rapporto che intercorre tra Cerbaro e le due arti: un legame per nulla immediato, ma che matura e si evolve. Come sottolinea Cesare Brandi in un suo saggio, le due arti presentano analogie (scelta, messa in posa, individuazione simbolica) ma anche considerevoli differenze; nella fotografia infatti “si può riconoscere un’aspirazione alla forma, ma non la clausola della forma: a questa arriva solo la pittura con la formulazione di immagine”<sup>3</sup>; è proprio in questa “formulazione” che Cerbaro impegna tutta la sensibilità di fotografo e cerca di imprimere sulla tela o sulla carta quel qualcosa in più che gli era impossibile “formulare” su di una pellicola fotografica. Può sembrare un caso, ma le copie di scatti fotografici rimaste, come il ritratto di **Ida Spagolla**, o la **veduta del Lungobrenta**, sono datate anni Trenta, quindi sono opere realizzate in una fase giovanile. Le relazioni grafiche che vedremo più avanti, di gran lunga meno immediate, sono invece tutte relative ad opere più mature, che vanno dalla fine degli anni Quaranta in poi.

Col passar degli anni cresce in Cerbaro l’interesse per gli aspetti etnografico-antropologici della sua terra; tutto ciò non viene fatto solamente con l’occhio scientifico, ma anche e soprattutto con uno spirito che, ben oltre l’indagine censitoria, intende narrare un qualcosa di vissuto in prima persona. Cerbaro dà prova di esser riuscito a carpire con la sua arte il *genius loci*, a descrivere, assieme alle sensazioni, il carattere peculiare della sua Valsugana.

Si arriva così a ricostruire un rete di connessioni mentali che convivono in Cerbaro e che danno vita ad espressioni concrete, d’arte. Sono questi i motivi che ci permettono di parlare insieme di poetica, coerenza ed evoluzione. Arte, fotografia e documento concorrono così a ricreare insieme un linguaggio comune, esplicito per l’artista, ma implicito nell’osservatore, il quale intuisce ma non comprende appieno il suo progetto. È forse proprio questo l’aspetto innovativo e originale che Cerbaro, sebbene nella sua “marginalità”, riesce a formulare e che ancora oggi incuriosisce, stupisce e conquista.

## **TECNICA STILE E SOGGETTI – PROPOSTA PER UNA CRONOLOGIA DELLE OPERE**

### **Opere grafiche**

Analizzando le opere di Luigi Cerbaro si possono riscontrare, nel susseguirsi degli anni, alcune mutazioni di tecnica, stile e soggetto.

Per quanto riguarda il primo aspetto è importante sottolineare quanto l’artista abbia voluto prima di tutto sperimentare e trovare una soluzione grafica adeguata a descrivere un particolare stato d’animo; ci sono rimaste infatti opere realizzate con diverse tecniche. Il tipo di pittura prediletta è sicuramente quella ad olio che sarà adottata per tutto l’arco della produzione artistica, inizialmente su tavolette di legno o compensato realizzate personalmente in serie, in modo tale da averne sempre a disposizione, successivamente su tele e cartoni telati. Negli anni Cinquanta con la disponibilità dell’automobile può recarsi più facilmente a Trento ed acquistare tele ed articoli per belle arti presso il colorificio F.lli Losco, unico ed attrezzato negozio, per quei tempi, in provincia. Le opere ad acquerello che rimangono sono poche e quasi tutte databili intorno agli anni Quaranta; questi lavori, realizzati su carta ruvida, raffigurano scorci di Borgo o nature morte. Riferibile agli anni Quaranta e inizio anni Cinquanta un significativo *corpus* di disegni firmati, a matita o a carboncino, aventi per oggetto alcuni caratteristici scorci delle case e del lungofiume di Borgo, il tutto caratterizzato da una meticolosa annotazione dei

---

<sup>3</sup> Sontag, *Pensare la fotografia*, op. cit., p.279.

dati esterni senza una forte rilettura personale della veduta. Cerbaro si cimenta solamente in una fase iniziale (anni Trenta) nella realizzazione di disegni a china che riproducono vedute del borgo, tra cui anche la copia di una vecchia **lastra fotografica**. Risulta curiosa una serie di chine costituita da caricature di amici, tra le quali si trova, del resto, l'unico **autoritratto grafico dell'autore**. Dei primi anni Sessanta - il periodo in assoluto più sofferto da Cerbaro nella vita come nelle opere - rimane una serie molto particolare di disegni realizzati con pastelli a cera e pasta dura che presenta una rilettura dell'ambiente paesano.

L'evoluzione dello stile appare con maggior evidenza nei dipinti ad olio e nei disegni a matita, in quanto queste tecniche lo accompagnano per tutta la carriera artistica. Il primo stile vede un tocco compatto e molto attento alla luce; i toni del dipinto non sono mai troppo vivaci e la tendenza è quella di rendere il tutto quasi sbiadito. Negli anni Quaranta Cerbaro dipinge prevalentemente su tavole di legno che riportano già una prima stesura di colore azzurro-grigio, come ricorda l'amico Orlando Segnana. Soprattutto nell'ultimo periodo, che coincide con la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, le pennellate sulla tela si fanno invece sempre più visibili e marcate e cercano di ricreare una certa tridimensionalità con la superficie del quadro. Non si vuole più un'armonia dei colori, i quali diventano più accesi, quasi a contraddire quella che si potrebbe definire la sua poetica precedente, incentrata su toni intimi, sfumati, quasi mesti. Bisogna ricordare che la nascita di molte di queste tele non è immediata ma avviene solamente in seguito ad uno schizzo a matita e sfumino; in alcuni casi addirittura la bozza è stata realizzata da uno scatto fotografico e quindi anche il primo abbozzo grafico non è colto direttamente dal vivo. È interessante notare quanto questi tre stadi di realizzazione: fotografia - bozza a matita - olio su tela - siano strettamente collegati ma allo stesso tempo indipendenti tra loro. Tutto viene infatti concepito per avere in sé e per sé una propria dignità artistica e ogni tecnica riesce a trasmettere sfumature ed intenzioni differenti.

Anche la scelta dei soggetti segue una sorta di evoluzione. Capita spesso che Cerbaro si soffermi su particolari elementi piuttosto che su altri; ad esempio svariate opere sono dedicate ai **covoni di fieno**, altre agli alberi, altre alle *casére*. Tutti questi soggetti appartengono comunque all'ambiente naturale della Valsugana e della Valle di Sella. Egli non sente la necessità di spostarsi per trovare nuovi spunti e nuove idee per i suoi lavori: la realtà che vuole analizzare ed interpretare coincide con i posti che da sempre frequenta. Gli unici dipinti e disegni da studio sono le **nature morte, composizioni di fiori**, vasi, lanterne, frutta. Possiamo cioè parlare di un artista radicato nel suo territorio, che dimostra di conoscere profondamente e di saper descrivere in modo semplice ma allo stesso tempo armonico ed equilibrato. La dote più evidente è quella di essere un grande osservatore: tutte le sue opere infatti concorrono a costituire, come vedremo meglio in seguito in un discorso esteso anche al materiale fotografico, un microcosmo ricco di sfaccettature, frutto di una tacita ed instancabile ricerca.

Un ulteriore aspetto da sottolineare a proposito dei soggetti è la figura del contadino che, nell'ultimo periodo (anni Sessanta), non è più una semplice componente del paesaggio, ma passa in primo piano e si caratterizza facendosi portavoce di significati più profondi. Non erano trascorsi del resto molti anni da quando Cerbaro aveva deciso di collaborare con Angelico Prati impegnandosi a descrivere con una lunga serie di scatti fotografici il mondo contadino, che apparteneva anche alla sua storia e che ormai si sentiva in via di rapida, definitiva estinzione. Questa esperienza e la malattia che sempre più avanzava sicuramente hanno influenzato l'ispirazione dell'artista portandolo a conclusioni molto toccanti.

Quella **dei pastelli a colori** è una serie di opere databile dall'inizio degli anni Sessanta in poi, produzione che costituisce una vera e propria fase artistica, anche perché presenta soggetti molto simili tra loro. In quasi una decina di lavori viene raffigurata un'anonima persona entro un contesto urbano; la particolarità formale che subito colpisce è il quasi abbandono delle linee rette per ricreare una scenografia sbilenca, quasi espressionista. Il reale viene elaborato attraverso una lente che distorce,

rigonfia e inclina; anche la persona, sola, che attraversa la strada e per certi tratti sembra quasi arrancare, non convince, non impartisce veridicità all'opera. Il contesto qui sembra veramente relativo e ancor più relativa diviene l'identità della sagoma. Ancora una volta emerge, e forse in modo più crudo e marcato, l'allegoria, il significato che si vuole sottendere.

### **Opere fotografiche**

Un discorso a parte va fatto per il materiale fotografico. Cerbaro infatti vede la fotografia non solo come un modo di esprimere la propria arte ma anche come l'unico mezzo sicuro che egli possiede per guadagnarsi da vivere.

Del Cerbaro fotografo rimangono molti servizi su commissione per matrimoni, battesimi, comunioni, diverse stampe "da atelier", ovvero scattate all'interno dello studio, e numerose cartoline che ritraggono vedute e scorci di Borgo, panoramiche di montagne e prati. La produzione di queste cartoline fa parte del suo lavoro di bottega<sup>4</sup>. Dalle nostre ricerche è emerso che i principali editori, e quindi committenti, sono le cartolerie Rossi e Marchetto di Borgo Valsugana; una serie di cartoline è stata invece edita da Cerbaro stesso. All'interno dell'intero *corpus* è possibile individuare una serie di fotografie molto simili. La tradizionale composizione seguita da Cerbaro è la seguente: un albero o un ramo fiorito che, in primo piano, divengono una sorta di cornice e sullo sfondo una veduta di Borgo, di una montagna o altro. È interessante notare quanto questo schema compositivo *standard* sia per certi versi riduttivo per la creatività del fotografo; sorprendentemente Cerbaro riesce a "muoversi" all'interno di questi schemi fornendo, soprattutto in alcuni casi, delle interpretazioni per nulla scontate. È proprio nelle cartoline che si riesce a percepire un intersecarsi di intenti e tendenze: lo slancio creativo e l'ispirazione artistica devono misurarsi con un più standardizzato e seriale lavoro di bottega; il prodotto artistico deve cioè essere prima di tutto artigianale. Il fine primo in questo caso è quello di essere apprezzato dalla maggior parte del pubblico, per avere più possibilità di vendita. Raramente questi due aspetti, artistico ed artigianale, sono utilizzabili assieme per un solo prodotto, ancor più se si sta parlando di una stampa fotografica. Nella produzione di cartoline di Cerbaro si percepisce il valore aggiunto, non sempre rintracciabile in altri contesti e in altri studi fotografici, anche se la sua sensibilità è fortemente limitata per ragioni commerciali. Un esempio eloquente è la **cartolina della Cima Dodici** incorniciata dallo spigolo di un tetto e da un ramo fiorito: pur ritraendo un soggetto da cartolina, non è così immediata la contestualizzazione dei vari oggetti e l'individuazione delle distanze.

Purtroppo le fotografie oggi rimaste sono tutte databili dalla seconda metà degli anni Quaranta in poi, escluso qualche raro caso. Non è perciò possibile delineare una qualche linea evolutiva, o comunque fissare dei periodi come abbiamo fatto precedentemente con le opere grafiche. Si può in ogni caso affermare che i soggetti fotografati sono per lo più gli stessi ritratti sulle tele o negli acquerelli: le vie del centro storico di Borgo, le vedute dal convento, gli interni delle corti, la piazza invasa dal mercato, i contadini ricurvi nei campi. Molte volte servono anche come supporto iconografico per la realizzazione di studi sul corpo dei contadini, per analizzarne la postura ed il movimento.

### **Soggetti**

Come già accennato e come si avrà modo di approfondire a proposito delle relazioni intertestuali, i soggetti di opere grafiche e fotografiche non possono essere analizzati in maniera autonoma e distinta; possiamo infatti riscontrare all'interno dell'intera produzione artistica alcuni nuclei tematici significativi.

---

<sup>4</sup> I formati delle cartoline sono 10.5 x 15 cm; esse venivano stampate a Milano dalla ditta Dalle Nogare e Armetti, alla quale erano spedite le fotografie campione.

Il contesto che fin da subito gioca un ruolo fondamentale nella produzione di Cerbaro è il centro storico di Borgo Valsugana: gli innumerevoli scorci dei viottoli, la magia offerta dal Lungobrenta con i suoi ponti e le vecchie case che vi si affacciano, il mercato colorato e vivace che invade la piazza con cadenza settimanale, sono tutti spunti privilegiati che impegnano la creatività dell'artista sia nell'arte fotografica che in quella del disegno e della pittura.

Nel cuore di Borgo, in piazza Alcide Degasperì, il mercato che si teneva (e che si tiene) ogni mercoledì mattina, deve aver impressionato notevolmente Cerbaro come dimostrano i numerosi schizzi a matita, a carboncino, gli **acquerelli** e le rare **foto a colori**<sup>5</sup>. La sua poetica "dei toni mesti" sembra eclissarsi per alcuni momenti e lasciare lo spazio ad un autentico sfogo di colori. Sicuramente un evento come il mercato che con la sua vivacità si contrappone decisamente alla lenta e faticosa vita dei campi, assume quasi un valore evasivo per l'artista.

Per Borgo Valsugana il fiume Brenta rappresenta un punto di riferimento e di ritrovo per la popolazione, ancor più per le lavandaie che dai *porteghi* si chinano a lavare i panni. Bisogna dire che quello delle lavandaie è un tema molto caro a fotografi trentini: anche Giovanni Pedrotti, Sergio Perdomi, i Fratelli Pedrotti si soffermano spesso con l'obiettivo sulla roggia di Trento e sulle famose lavandaie di Piedicastello. Cerbaro, anche in questa occasione, fornisce la sua interpretazione e riesce a dotare le immagini di gusti particolari, assolutamente coerenti con il suo modo di fare arte. Ne troviamo un esempio **in uno scatto** dell'artista, in cui si riesce ad assaporare la fatica della donna che però è delicatamente sublimata dagli effetti di luce smorzati nel riflesso dell'acqua del fiume, fatto quasi pozza, e che filtrano attraverso l'arco del buio porticato riacquistando nuova vivacità e lucentezza. La composizione, apparentemente casuale, spontanea, ben dimostra però, a un pur minimo approfondimento, l'attento studio compiuto per questo scatto. Non è un caso che l'artista da questa fotografia abbia realizzato **un olio su tavola**: si tratta indubbiamente - e ben egli se n'era reso conto - di una ripresa fotografica molto espressiva.

La fatica, il sudore, la speranza di un buon raccolto, la consapevolezza di vivere in tempi difficili, la voglia di un riscatto: tutto questo sembra emergere dai numerosi schizzi, dalle tele a olio e da alcuni scatti fotografici che ritraggono, riassumono e al medesimo tempo caricano di forte senso esistenziale la vita dei contadini valligiani. L'interesse di Luigi Cerbaro nei confronti del mondo rurale non può essere definito, come già accennato, meramente documentaristico, in quanto viene ad assumere toni di viscerale partecipazione. Dietro al documento, in sé esatto e oggettivo, si cela un amaro e crudo parallelismo con la sua condizione di uomo; la vita è un enorme peso da trasportare, addirittura da trascinare a fatica. La riservatezza, la solitudine sempre cercata e nel contempo tanto odiata, lo conducono in un mondo tinto con toni mesti: nulla eccede e nulla stupisce, tutto è carico di una sentita umiltà. I volti scompaiono, i nomi si dimenticano, uomo non è nient'altro che sinonimo di condizione, esistenza. Il contadino con il fieno sulla schiena viene decaratterizzato, svuotato e riportato ad anonimo uomo con un fardello, con un peso inscindibile che indubbiamente rappresenta lo strazio interiore di chi concepisce la vita come una sofferenza.

Le operazioni svolte dal contadino sono sempre le medesime da decenni, secoli e secoli; operazioni come la mietitura, la fienagione, il trasporto del fieno con il carro o a piedi, si ripetono costantemente come riti, legati anno su anno alla cadenza inflessibile delle stagioni.

Bisogna tenere ben presente che dagli anni Sessanta in poi si registra un deciso miglioramento delle qualità della vita: nelle abitazioni, sempre più confortevoli, iniziano a comparire elettrodomestici,

---

<sup>5</sup> Tre dei quattro negativi a colori *Agfacolor* conservati presso il Circolo Luigi Cerbaro raffigurano il mercato in piazza Degasperì

televisori, telefoni, servizi sanitari<sup>6</sup>. Tutto questo va a sostituire molti degli antichi utensili e strumenti che sono parte integrante degli usi e costumi della popolazione e la connotazione specifica, particolare di ogni paese. Cerbaro coglie il trapasso epocale e fa proprio questo aspetto che condiziona anche il tipo di scelta dei soggetti; egli si sente infatti spinto ad immortalare ciò che la memoria collettiva sta per perdere definitivamente.

La passione che l'artista nutre da sempre nei confronti del passato e del ricordo degli antichi usi e costumi della valle (come ricorda puntualmente l'amico Orlando Segnana) sta diventando a poco a poco per lui quasi una necessità; e ancor più dopo l'esperienza con Angelico Prati, come già accennato sopra. L'arte di Cerbaro assume così spiccati accenti etnografici e allo stesso tempo si fa portavoce di quel male di vivere che da decenni tocca la Valsugana. Nel 1923 il Prati ricorda che "riguardo alle condizioni economiche la Valsugana è una valle poverissima, e anche in ciò richiama le condizioni della Feltrina. Là e qua perciò l'emigrazione assunse e assume proporzioni straordinarie. Non solo vi manca il commercio dei prodotti della campagna, ma molti e molti non ricavano abbastanza da vivere dai loro piccoli possessi"<sup>7</sup>. In altri punti de *I valsuganotti* sembra quasi di trovarsi di fronte a delle puntuali descrizioni di opere del nostro artista. Ad esempio le contadine che compaiono in molte tele "si riconoscono per l'andatura, camminando esse alquanto curvette, col tronco pendente in avanti e con abbandono del portamento, difetti che crescono coll'età"<sup>8</sup>. Elemento fondamentale e quasi sempre presente è appunto la gerla a maglie fitte o, meglio, il *caròzzzo*, il quale diveniva "una sorta di prolungamento del corpo, protezione e schiavitù di spalle esili o robuste, giovani o anziane"<sup>9</sup>; è proprio questa caratteristica cesta che conferisce l'altrettanto caratteristica postura della donna al ritorno dai campi, che dipende, dice il Prati, "non già dalle fatiche che (le donne) devono sopportare, ma probabilmente, tra l'altro, dalla mancanza di esercizio"<sup>10</sup>.

Altri due particolari non espliciti emergono in modo continuo e quasi ossessivo nell'arte di Cerbaro. Essi sono in primo luogo la lentezza del procedere, la pesantezza del ritmo, l'avanzare costante con pause cadenzate, un andamento sempre uguale per poter dosare al meglio le forze ("Nella gioventù sana da noi si avverte sveltezza di movenze e di atteggiamenti, mentre nelle persone d'una certa età sottentra notevole lentezza di movimenti"<sup>11</sup>). E ancora il silenzio, che si intuisce dietro i volti indistinti, sempre rivolti verso il basso, volti di chi forse sta pensando ma non proferisce parola, poiché la dura e continua fatica non lo permette.

## LE RELAZIONI INTERTESTUALI

*"Fotografia e pittura si trovano sempre a stretto contatto, pronte a scambiare le proprie generalità, per divenire pittura la fotografia, per aspirare all'immediatezza, all'istantanea, alla resa diretta del vero, la pittura"<sup>12</sup>.*

---

<sup>6</sup> Cfr. Armando Costa, *La terra del Borgo*, Edizioni della cassa rurale di Olle, Olle di Borgo Valsugana (TN), 1999, p.399.

<sup>7</sup> A.angelico Prati, *I valsuganotti (la gente di regione naturale)*, Livio Rossi, Borgo Valsugana (TN), 1974, p.161.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>9</sup> Emanuela Renzetti, *Istanti di donna. Cento immagini dall'Archivio Fotografico Storico*, in Alberto Groff (a cura di), *Professione: Donna. 1860-1955*, Soprintendenza per i Beni Storico-Artisici, Trento, 2004, p.15.

<sup>10</sup> Prati, *I valsuganotti*, op.cit., p. 91.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>12</sup> Cesare Brandi, *Le due vie*, in Claudio Marra, *Pensare la fotografia, teorie dominanti dagli anni Sessanta ad oggi*, Zanichelli, Bologna, 1992, pp.78-81. Pur riferendosi ad un contesto diverso e ad una situazione creatasi nella seconda metà dell'800 in seguito alla sconvolgente rivoluzione che la fotografia accende nel 1839, queste brevi considerazioni di Cesare Brandi sembrano cogliere e riassumere il continuo dialogo tra le fotografie e le opere grafiche di Cerbaro.

## L'occhio fotografico

La cospicua quantità di disegni a carboncino e a matita, di lavori preparatori o in sé conclusi, ci permette di constatare quanto l'occhio fotografico influisca sulla rappresentazione grafico - pittorica. Questa solamente verso la fine degli anni '50 inizia a diventare più sommaria e meno dettagliata per lasciare spazio ad una maggiore espressività. La preparazione e la composizione però non sono mai lasciate al caso.

**Un primo esempio**, riferibile agli anni Quaranta, che dimostra una delicata maestria nel rappresentare i giochi di luce è senza dubbio il disegno a pastelli e tempera che ritrae uno scorcio paesano al crepuscolo colpito dal fascio lunare che, filtrato dalla scala esterna, si proietta a terra. La luce bianca e accecante sembra non voler tingere nessun altro elemento all'interno del quadro; l'atmosfera apparentemente fredda si carica di un nostalgico entusiasmo. All'appello manca la grande protagonista della composizione, la luna, che si fa intuire solamente attraverso i suggestivi effetti luministici. Il tutto richiama una foto in bianco e nero; l'unico colore reale è il blu cobalto del cielo: sembra quasi che egli voglia fotografare dipingendo e allo stesso tempo dipingere fotografando. Non è un caso che Cerbaro ricorra, soprattutto negli anni giovanili, più volte al fotoritocco, chiamato in causa a supplire la mancanza del colore nelle fotografie. Questo tipo di pratica era molto diffusa negli studi fotografici, per lo più nel colorare ritratti da studio o cartoline.

Dai precisi disegni "da camera oscura" degli anni '40, Cerbaro preferisce spostare la sua attenzione sullo studio del taglio fotografico. Non è più forte quanto prima il desiderio di rappresentare fedelmente la realtà; è invece molto più attraente per la sua sensibilità rapportare la misura dell'uomo con l'ambiente e modellare il tutto con colori, forme e prospettiva dell'immagine.

Il confronto tra due opere del nostro autore forse può chiarire meglio che cosa si intenda per "taglio fotografico". La prima delle **due raffigura dei contadini che trascinano delle slitte**, un olio su tela databile presumibilmente intorno agli anni '60, l'altra è la fotografia che ritrae un **rudimentale spartineve trainato da cavalli**. In entrambe la prospettiva e il punto di vista impartiscono all'immagine un evidente senso di movimento e allo stesso tempo di avvicinamento verso l'osservatore. Il sentiero di neve battuta non termina nel quadro e pare continuare all'infuori della tela, costringendo i contadini a passare con le loro slitte a fianco dello spettatore. Tutto ciò fa pensare alla modalità di realizzazione del quadro: Cerbaro che, seduto sul ciglio del sentiero, cerca di fornire un fermo-immagine del lento ma continuo procedere delle *s'gedole*. Esistendo anche di questo dipinto lo schizzo preparatorio a matita, si può ancor più constatare quanto sia forte nell'immagine l'impulso fotografico. Il disegno non è altro che una fotografia istantanea, scattata *a la souvette* dall'artista per poi essere arricchita dai colori.

Questa serie di disegni preparatori, come avremo modo anche in seguito di vedere, è molto particolare perché si differenzia notevolmente dagli altri schizzi dell'artista. I soggetti sono tutti dei contadini ritratti in momenti di fatica a causa del trasporto di gerle (*cargòzzz*), di slitte (*musse*<sup>13</sup>), di contenitori per l'uva (*gondale*<sup>14</sup>), oppure in attimi di riposo durante le soste di questi tragitti. Il tratto è molto sintetico e sommario; l'unica preoccupazione che emerge dallo stile è quella di registrare correttamente le ombre proiettate sulle vesti dei personaggi.

## Relazioni grafiche

---

<sup>13</sup> "Specie di slitta o treggia, veicolo rustico senza ruote per trasportare fieno e stame dalla montagna" tratto da Angelico Prati, *Dizionario Valsuganotto*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1960 - ristampa Leo S. Olschki, Firenze, 1977, p.109

<sup>14</sup> "Bigoncia con due manichi di cimini, piatta davanti, per portare sulla schiena" tratto da Angelico Prati, *Dizionario Valsuganotto*, op. cit., p.78

I legami che accomunano molte opere realizzate da Cerbaro non sono frutto del caso, anzi, denotano una consapevolezza derivante dalla sua grande maturità artistica; egli infatti dà prova di saper gestire e di poter sfruttare al meglio le potenzialità espressive che può possedere solamente un artista-fotografo. Gli studi a matita ci hanno permesso di considerare un forte senso di armonia e di continuità all'interno delle sue creazioni. Le pose che i personaggi assumono nelle fotografie non sono lasciate al caso e non rappresentano degli *unica*. Particolari movimenti, determinate azioni carpite dal puntuale obiettivo della Rolleiflex, oltre a costituire l'opera *tout court*, forniscono all'artista, anche solo a livello di inconscio, modelli, straordinari punti di partenza per nuovi lavori. Il processo di estrapolazione e ricontestualizzazione non può essere fatto da un semplice pittore il quale sa forse cogliere l'impressione e l'atmosfera, sa forse concretizzare la suggestione, ma non possiede il fermo-immagine e non conosce, in quanto non ne avverte il bisogno, il "momento giusto", unico e imperdibile, in cui deve essere colto l'istante. Cerbaro è consapevole che la più veloce istantanea che un pittore può realizzare è poco più di un sommario bozzetto a matita. È la più grande sfida che la fotografia sia riuscita mai a vincere, la stessa sua essenza: intrappolare l'attimo, fermarsi appena prima del movimento e riuscire a farlo intravedere. Avvalersi della fotografia per dipingere vuol dire, in certi casi, riuscire a significare un dipinto con contenuti alieni, estranei alla sua consueta area semantica.

Concentrandosi più attentamente su esempi di interrelazioni tra le opere di Cerbaro, si può notare come il modello, anche a distanza di anni, ricompaia nella mente dell'artista e diventi protagonista di nuove composizioni.

Una serie di studi realizzati a matita nel corso degli anni Quaranta testimonia quanto Cerbaro, fin da giovane, sia stato un attento osservatore, scrupoloso e metodico; i soggetti da lui studiati si ritrovano spesso protagonisti nei dipinti e nelle fotografie. Le ricorrenze sono rintracciabili ad esempio nell'olio su tavola che raffigura **una capra** posta sul ciglio di un piccolo muro, o ancora negli scatti che documentano il periodo **della fienagione**, dove i falciatori hanno probabilmente ispirato le pose descritte negli studi. **Anche dal dipinto ad olio** che ritrae due contadini intenti a lavorare la terra e sullo sfondo Borgo e il convento è emerso un forte legame tra gli studi a matita e la realizzazione pittorica. Il fatto che rende ancor più particolare ed interessante la composizione di questo olio è che esiste un **abbozzo a matita dell'intero studio**. Quest'ultimo non riporta le due figure contadine che lavorano nel campo; il bozzetto si preoccupa solamente di delineare i contorni del paesaggio. Si intravede soltanto un accenno alla figura di un contadino che però sta in tutt'altra posizione e assomiglia più che altro ad una macchia. Tutto ciò fa pensare che Cerbaro abbia deciso solamente a posteriori di mettere in primo piano i due seminatori nel campo arato e che si sia avvalso probabilmente proprio degli **schizzi preparatori** conservati nello studio.

L'importanza del modello è maggiormente evidente nelle opere più tarde; se si confrontano alcuni scatti di contadini al lavoro (non posteriori agli anni Cinquanta) con la serie di bozzetti a matita e i cartoni telati dedicata allo stesso tema ci si accorge che spesso la figura dell'uomo o della donna, colti nel momento della fatica, si presenta emblematicamente stereotipata: china, con il volto oscurato e resa con un marcato utilizzo di chiaro-scuro. Ed ecco quindi che l'uomo, immortalato **con il carico** di fieno mentre risale un'asse di legno, si ritrova poi in un **disegno**, posto in fila indiana dietro altri contadini che, come lui, risalgono un ripido sentiero; e ancora lui che in **un'altra fotografia** è intento a trascinare dei rami secchi lungo un prato innevato. In altri casi scatto e bozzetto si richiamano in modo più esplicito, mantenendo però sempre alcune differenze di tipo formale come nel **caso dell'uomo** sorpreso a caricare il suo carro con del fieno o della **donna che risale** una mulattiera con in spalla la sua gerla. Anche qui la figura tende all'archetipo, al modello, concettualmente e graficamente. La somiglianza con schizzi, foto e bozzetti è evidente (basti pensare ai numerosi scatti dedicati alla donna con la gerla) e costringe l'osservatore a ripercorrere e rianalizzare altre opere; interrogarsi a questo

punto non solo su intercorrenze grafico-formali, ma su qualcos'altro, di gran lunga più implicito, e ugualmente forte. Qui è la postura della donna con il carico spropositato e la gerla stracolma che suggerisce l'impressione, il tipico atteggiamento dei contadini di Cerbaro. Pur cogliendo un momento esatto, l'immagine conduce l'osservatore ad un livello di lettura superiore, quello allegorico, in cui nella sofferenza e nella fatica della donna si rispecchiano quelle di chi la ritrae. Ed ecco che anche il vigneto spoglio e i pali lunghi che si protendono orizzontalmente sul sentiero contribuiscono a ricreare tali suggestioni.

Più o meno dello stesso periodo è **un'opera di simile tematica**; questa volta però è rappresentata una coppia anziana intenta a trascinare un carretto. Nell'uomo, intento a trainare il carro come una bestia da tiro, appare la forte determinazione. La donna tira la ruota con un braccio, sbilanciata verso il carro. Un'immagine che risulta ancor più evidente in **un'opera di alcuni anni posteriore**. Gli spazi si dilatano, perdono confini e riconoscibilità. È lui che cammina, lento e pesante, piegato dalla sua gerla personale. Anche la donna, rimasta indietro di qualche passo, procede schiacciata dalla gerla. Non c'è più la familiare campagna, non c'è casa né segno della quotidianità, solo, marginale, un palo appena intuito al bordo della tela. Una staccionata, un confine, un segno comunque che lì è terra loro, che quello spazio ha comunque un senso e un significato. Non vi è alcun dubbio che quelle persone sono una coppia.

## IL DIZIONARIO VALSUGANOTTO

*“Le trebbiatrici meccaniche mosse da forza elettrica o da motore a scoppio stanno sostituendo i mulinelli da grano ed il vecchio coreggiato; il focolare economico si è ormai generalizzato da per tutto a spese del focolare aperto, condannato assieme a tutta la coorte di arnesi che gli appartengono, ad una prossima sparizione. Sembra quindi giunto il momento di raccogliere questi vecchi nomi che l'economia rurale ci può ancora fornire integrandoli con una definizione il più possibile esatta del loro equivalente nella lingua letteraria e nell'uso toscano”<sup>15</sup>.*

Sono queste le parole che introducono il *Vocabolario dialettale degli arnesi rurali della val d'Adige e delle altre valli trentine* di Giovanni Pedrotti, opera del 1936. Passeranno più di vent'anni prima che Angelico Prati decida di dare alle stampe il suo *Dizionario*, eppure ancora questa è la motivazione fondante del lavoro: salvare ciò che la memoria collettiva potrebbe rischiare di perdere. Gli antichi usi e costumi, gli utensili ormai caduti in disuso insieme ai loro nomi possono essere “archiviati”, registrati con descrizioni linguistiche, disegni e fotografie. Questa urgenza di creare una memoria cartacea nasce quindi molto prima di quando il Prati voglia far stampare il *Dizionario*.

L'occasione di collaborare per il *Dizionario Valsuganotto* rappresenta per Cerbaro più di una semplice commissione: realizzare un vero e proprio servizio fotografico sugli usi e costumi della Valsugana è un progetto che egli sente vicinissimo alla propria sensibilità, una sensibilità maturata in lunghissimi anni di continui studi, bozzetti, dipinti, scatti fotografici. La sua passione nei confronti del mondo contadino non va ad esaurirsi ma entra a far parte di un contesto più ampio, un progetto linguistico-fotografico.

Purtroppo non sono stati rinvenuti documenti che testimonino l'avvenuto contatto tra Cerbaro e Prati; un semplice scambio epistolare avrebbe aiutato a chiarire e meglio definire il rapporto tra scrittore e fotografo. Si può solamente provare ad immaginare come sia avvenuto il tutto: il Prati a Roma vuole

---

<sup>15</sup> Giovanni Pedrotti, *Vocabolario dialettale degli arnesi rurali della val d'Adige e delle altre valli trentine*, Società per gli studi trentini, Trento, 1936, pp.3-4

dare alle stampe il prezioso manoscritto, a cui aveva lavorato già a partire dagli anni Venti<sup>16</sup>; in quegli anni sono ormai diventati famosi gli Atlanti Linguistici, i quali presentano una corposa e dettagliata parte illustrativa. È probabile che il Prati aspetti per più di vent'anni la stampa del *Dizionario* anche perché il suo progetto iniziale è quello di arricchire il tutto con una serie di immagini.

Gli anni della commissione non sono sicuramente anteriori alla seconda metà degli anni Cinquanta. È per questo motivo che il lavoro si può considerare quasi come un vero e proprio punto di arrivo per Cerbaro, una meta raggiunta. Il fotografo non riesce ad essere imparziale di fronte a quel mondo contadino, che per decenni ha continuato ad ispirarlo con i suoi soggetti (i falciatori, i carri di fieno, i contadini con le gerle, i covoni di fieno...); ancor più per il fatto che non si sta parlando genericamente dei Trentini, ma esplicitamente dei Valsuganotti, e quindi proprio della sua gente<sup>17</sup>.

Presso il Circolo fotografico "G. Cerbaro" è stato possibile consultare ed esaminare l'intero *corpus* di negativi riguardanti il lavoro per il *Dizionario*. La serie comprende sia gli scatti poi pubblicati nel volume, sia quelli che in sede di edizione sono stati scartati, molto probabilmente dallo stesso Prati. Sappiamo per certo che il contatto tra i due non si è limitato soltanto ad una semplice "commissione" ma che si è trattato di una collaborazione vera e propria. Il Prati, che trascorre la maggior parte del suo tempo a Roma, chiede che le fotografie vengano scattate da un "autoctono", da qualcuno che conosca in prima persona la terra che si vuole descrivere, non da un estraneo che dall'alto osserva e trae delle oggettive conclusioni (come nel caso dei linguisti fotografi che esplorano terre il più delle volte a loro sconosciute, intervistano, annotano e fotografano).

Il nostro caso assume connotati assai differenti: Angelico Prati è nato ad Agnedo, un paesino distante pochi chilometri da Borgo. La Valsugana per lui non è un accademico oggetto di indagine scientifica. Sembra quasi che questo dizionario voglia assurgere a significato di testimonianza, una testimonianza che nasce dall'interno, realizzata dai figli del territorio stesso. Senza dubbio opera scientifica, ma vissuta anche come un profondo, pur se intimo e personale, omaggio emotivo. Ciò che qui realmente distingue è il senso di appartenenza che l'autore, anzi, gli autori, vogliono rimanga impresso nell'opera. Non è certo una casualità che il Prati scelga tra i fotografi borghigiani proprio quello più adatto a tale lavoro. Da ciò legittimamente nasce il dubbio che i due si conoscessero già da qualche tempo o almeno che il Prati avesse visto ed apprezzato i lavori del pittore fotografo. Prati però non è un dilettante, per quanto appassionato: non dà carta bianca a Cerbaro per la realizzazione degli scatti, anzi, in taluni casi le indicazioni sono vincolanti; ci si riferisce all'esempio della **"Fig. 2o. Finestra antica (casa Rizzardi)"**. Tale finestra viene menzionata anche in un'opera di decenni prima dello stesso Prati, *I valsuganotti*, in cui leggiamo: "Le finestre antiche sono bifore con le cornici in pietra e l'architrave rotondo o diritto. Le finestre in generale da noi sono abbastanza grandi. Fra quelle del Borgo sia ricordata una finestra antica magnifica, nella casa Rizzardi a Borgo Vecchio, verso il cortile"<sup>18</sup>. Vi è qui la prova della duplice tensione, scientifica ed emotiva, oggettiva e personale, che anima l'autore, il quale sicuramente memore della "magnifica" finestra, richiede esplicitamente al fotografo di immortalarla.

---

<sup>16</sup> Giulio Tomasini, *Angelico Prati*, Studi trentini di scienze storiche Trento, 1961, p. 92: "l'edizione del *Vocabolario Valsuganotto* a cui aveva atteso dalla giovinezza e aveva già annunciato nel 1923".

<sup>17</sup> A. Prati, *Dizionario Valsuganotto*, fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1960 – ristampa Leo S. Olschki, Firenze, 1977, p. VII: "I Valsuganotti, che parlano il dialetto, cui si riferisce questo dizionario, abitano la Valsugana, ossia l'alta valle della Brenta, la quale sta tra i masi (Novaledo) e Primolano, all'imbocco del canale di Brenta. Il detto dialetto è una continuazione del vicentino-padovano-polesano; per alcuni riguardi s'avvicina però al feltrino, soprattutto nei paesi prossimi a esso (Tezze, Grigno), e per altri un po' al trentino, soprattutto nei paesi che gli sono vicini, mentre per qualche affinità e per certi termini richiama il parlare di Fiemme".

<sup>18</sup> Prati, *I Valsuganotti*, op. cit., p. 154.

Va prestata attenzione anche ad un altro aspetto e cioè alla relazione che intercorre tra le foto stampate sul *Dizionario* e le foto che sono state scartate; relazione e comparazione che permettono di comprendere le modalità di scelta ed i criteri di valutazione delle immagini. Un aspetto che fin da subito emerge è la volontà di privilegiare le immagini maggiormente contestualizzanti, quelle cioè che contengono il più alto numero di informazioni possibile. La descrizione non deve essere esauriente solamente a livello fisico – ovvero un'inquadratura che permetta di vedere tutti gli aspetti "fisici" dell'oggetto, come succede nelle xilografie - ma anche e soprattutto a livello di contesto.

Un utensile fotografato senza uno sfondo adeguato non può suggerire le proprie qualità e le proprie modalità d'uso ma esplicita solamente forma e consistenza. In altre parole si prediligono le immagini il cui significante visivo è maggiormente denso di significati. Alcuni esempi possono essere d'aiuto ad esplicitare tale supposizione. Del *cargòξξο* vengono realizzate cinque fotografie: di queste due ritraggono la gerla vuota appoggiata a terra, in un'altra c'è un **contadino che la sta sollevando**, un'altra ancora raffigura la gerla vuota in spalla al contadino e l'ultima, quella utilizzata per il *Dizionario*, vede **il cargòξξο in spalla e colmo di paglia**. Ecco che in questa sequenza si palesa il criterio anzi esposto: le prime immagini informano solamente sulla forma e la matericità dell'utensile, l'ultima esplicita anche come si indossa e cosa si trasporta. In questo caso si sceglie inoltre la fotografia esteticamente più riuscita. E l'abbandono del braccio lungo il fianco, le marcate pieghe dei pantaloni suggeriscono una impressione che supera la funzione didascalica dell'immagine.

Un discorso analogo si può fare per il *quindolo*, "arcolaio, con poche bacchette fisse, e la gamba piantata sull'incrocio di due legni"<sup>19</sup>. In questo caso si è dovuto scegliere tra due immagini: la prima raffigura solamente **l'arcolaio**, la seconda comprende **una sedia ed un gomito di lana**. Anche qui è evidente il valore aggiunto: nella seconda immagine sembra quasi che la donna si sia dovuta assentare qualche istante appoggiando la lana e lasciando il proprio lavoro a metà; nell'immagine si riesce a cogliere vita e movimento, pur essendo tutto apparentemente immobile e statico. La foto contiene, seppur inespressi, i presupposti di una vera e propria scena contadina.

Un ulteriore esempio che solo apparentemente può risultare banale, ma risulta invece estremamente efficace è quello della *dambara* ovvero lo "zoccolo, scarpa, soprattutto per uomo, col suolo di faggio, fatto dai contadini stessi"<sup>20</sup>. Su questa voce sono state scattate due fotografie: una raffigurante le **dàmbare indossate da una persona**, l'altra che ritrae i **calzari appoggiati ad una scala**. In questo caso però si è preferito mandare in stampa la foto delle scarpe appoggiate alla scala. Questo per il fatto che è indiscutibilmente logico che un paio di scarpe venga calzato ai piedi; l'immagine scelta infatti pur non rappresentando le modalità di utilizzo dell'oggetto fornisce una descrizione molto più chiara e dettagliata di quella scartata, la quale, pur esplicitandone la funzione, raffigura i calzari in parte oscurati dall'ombra del contadino e quindi descrive in modo poco chiaro le qualità fisiche. La disposizione infine delle scarpe, pur se funzionale ad una migliore comprensione, assume anche un rilievo estetico, artistico, sistemate come se invisibili piedi abbozzassero un passo quasi di danza, un movimento che dà comunque vita e leggerezza alle due calzature sformate e senza lacci.

Un'immagine riprodotta sul *Dizionario* proviene da un negativo che era stato realizzato da Cerbaro precedentemente agli altri. Si tratta dello scatto che ritrae il **"Ponte sulla Brenta"**. Molto probabilmente quest'ultimo appartiene alla serie di fotografie-campione realizzate per il commercio delle cartoline postali. La presenza di questo soggetto all'interno del vocabolario da un certo punto di

---

<sup>19</sup>Prati, *Dizionario Valsuganotto*, op. cit., p. 81.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 51.

vista “cozza” con le altre fotografie perchè altera l’“equivalenza semantica”<sup>21</sup>; sarebbe stato più coerente inserire la foto di una parte della stalla o un ponte di legno, visto che la definizione sul *Dizionario* recita così: “ponte; posto dove stanno le vacche tra la mangiatoia e la zanella”<sup>22</sup>. Sembra quasi che qui Cerbaro sia riuscito a imporre una logica autonoma rispetto alla scientificità del testo, che vi sia un comprensibile cedimento alla parte emotiva personale cui prima si è accennato, che egli abbia voluto, e il Prati abbia accettato, di rendere un omaggio a Borgo Valsugana con il suo ponte veneziano.

In un caso vengono stampate tre fotografie riferite ad una sola parola, *mussa*; nome che comprende molteplici significati: 1) asina, ciuca; 2) soprannome d’omo; 3) arnese formato da due legni, uno orizzontale e l’altro di sostegno, che possono girare su un palo o altro. Vi attaccano la caldaia per fare il formaggio; 4) **specie di slitta o treggia**, veicolo rustico senza ruote per trasportare fieno e strame dalla montagna<sup>23</sup>. Le prime due immagini si riferiscono alla definizione 3, mentre la terza immagine riporta la slitta descritta nella definizione 4. Anche nel caso della forca vengono riportate come supporto iconografico due immagini: una mostra due forche e un rastrello appoggiati vicino ad una balla di fieno, l’altra immagine inquadra da vicino i denti della forca; appunto in questo caso si separa funzione e contesto in due immagini. Nell’analisi delle illustrazioni emerge anche un particolare modo di rappresentare la figura del contadino. Le immagini *bigòlo*, *cargòzzzo*, *coèro*, ***piàntola***, ***spòrtola***, *vanga*, sono accostate da una figura contadina che però è irriconoscibile perchè viene in un certo senso “anonimizzata”. Il volto viene mantenuto in penombra o addirittura tagliato. Qui nasce il dubbio se questa scelta - non siamo ancora in epoca di *privacy* - sia stata fatta per concentrare maggiormente l’attenzione sull’utensile o se magari anche qui entri in gioco la sensibilità di Cerbaro, che ancora vede i contadini come dei protagonisti anonimi. L’unico volto che compare sul *Dizionario* è quello dell’anziana signora che indossa **il fazzolo, i recini e il gabanèlo**.

---

<sup>21</sup> Marina Miraglia, *Paul Scheuermeier e la fotografia come rilevamento de visu*, in Marina Miraglia (a cura di), *Paul Scheuermeier: fotografie e ricerca sul lavoro contadino in Italia (1919-1935)*, Longanesi, Milano, 1981, p.9.

<sup>22</sup>Prati, *Dizionario Valsuganotto*, op. cit., p.135.

<sup>23</sup> Prati, *Dizionario Valsuganotto*, op. cit., p. 108.

## NOTE BIOGRAFICHE

LUIGI CERBARO

(Cles 22 luglio 1914 – Borgo Valsugana 30 gennaio 1968)

Luigi Cerbaro nasce a Cles il 22 luglio del 1914 da Caterina Abram e Federico Cerbaro, dipendente della Società delle Poste e Telegrafi. A causa del lavoro del padre l'intera famiglia si deve trasferire a Borgo Valsugana nel 1921. terminate le scuole, presumibilmente intorno al 1928-29, Cerbaro inizia a frequentare lo studio fotografico di Tito Trintinaglia.

Questa bottega, piuttosto rinomata in Valsugana, è per l'artista la prima vera palestra per apprendere l'arte della fotografia. In questi anni di apprendistato si reca spesso anche a Bassano presso lo studio "Ai Piastroni" in via Beata Giovanna, appartenente sempre al Trintinaglia. Luigi Cerbaro rimane senza padre nel 1939, all'età di 25 anni, e perde la madre Caterina dopo altri sei, nel 1945. I lutti familiari continuano con la morte di tre delle quattro sorelle entro gli anni Cinquanta; gli rimane soltanto Maria la quale, dopo essersi sposata con il veterinario Remo Campana, si sposta a Coredò (valle di Non) nel 1951 e nel 1954

emigra in Brasile a Santa Caterina, dove rimane per quattordici anni. La situazione familiare di Cerbaro non è quindi affatto felice, considerato che dall'età di 36 anni (1951) rimarrà sempre solo.

Nel 1935 è chiamato alle armi e presta per due anni il servizio militare presso gli alpini di Gorizia. Dal 1939 al 1943 vive a Bolzano, grazie all'aiuto dell'amico Orlando Segnana il quale riesce a procurargli lavoro presso uno studio fotografico in via Torino e successivamente anche in un altro studio<sup>24</sup>. Successivamente, nel 1947, Cerbaro si trasferisce in Svizzera nella località turistica di Saint-Moritz, poi nuovamente a Bolzano ed infine ritorna a Borgo Valsugana.

Tra il 1942 e il 1949 ha l'occasione di esporre i propri lavori in alcune collettive a Bolzano, Trento, Merano e Borgo e di allestire una personale a Trento, nel 1945, presso la "Galleria d'Arte"<sup>25</sup>.

Tra il 1948 e il 1949, spinto dalla grande passione per le montagne e per l'alpinismo, ricopre la carica di presidente della sezione SAT di Borgo Valsugana. Negli stessi anni ha la possibilità di allargare il suo atelier e di dotarsi di nuove apparecchiature fotografiche. Dal 1955 in poi lavora anche per il Centro Tumori presso l'ospedale di Borgo Valsugana: il suo compito è quello di scattare ai pazienti fotografie ravvicinate delle parti colpite dal tumore, per poter verificare a distanza di tempo l'efficacia del tipo di cura. Per questo tipo di servizio Cerbaro, ricorda Aldo Voltolini, utilizza maggiormente la Linhof,



*Luigi Cerbaro durante un'escursione alpinistica, propr. M. Antonietta Ferrai*

---

<sup>24</sup> Risulta interessante il fatto che proprio in questi anni, nell'immediato dopoguerra, viva e lavori proprio a Bolzano un grande fotografo, Enrico Pedrotti (1905-1965), il quale infatti, dopo essere stato rinchiuso nel carcere di Bolzano, decide di aprire, nel 1937, uno studio fotografico

<sup>25</sup> Vedi nota a pag...

dotata di obiettivi più adatti a tale scopo. Collaborerà con questo istituto fino a poco prima della scomparsa.

Di fondamentale importanza all'interno della sua carriera di fotografo risulta la collaborazione con Angelico Prati per il *Dizionario Valsuganotto* verso la fine degli anni Cinquanta, per il quale realizza una serie di scatti che diventeranno il supporto iconografico di tale volume.

Cerbaro trascorre gli ultimi mesi della sua vita presso il sanatorio dell'ospedale di Borgo, affetto dalla tubercolosi, fino alla morte avvenuta il 30 gennaio 1968.

## BIBLIOGRAFIA

- Balzani Giordano, Gioppi Franco, *Gigi Cerbaro*, Società degli Alpinisti Tridentini, Borgo Valsugana (TN), 1998
- Brandi Cesare, *Le due vie*, in Claudio Marra, *Pensare la fotografia. Teorie dominanti dagli anni sessanta ad oggi*, Zanichelli, Bologna, 1992, pp.78-81
- Costa Armando, *La terra del Borgo*, Edizioni della Cassa Rurale di Olle, Olle di Borgo Valsugana (TN), 1999
- Gilardi Ando, *Storia sociale della fotografia*, Bruno Mondatori, Milano, 2000
- Menapace Floriano, *Fotografia nel Trentino 1839-1980*, Chiandetti editore, Reana del Rojale (UD), 1981
- Menapace Floriano, *Storia documentaria della fotografia nelle città di Trento e Rovereto (1839-1915)*, in Floriano Menapace (a cura di), *Una storia per immagini. La fotografia come bene culturale*, Ufficio Beni Storico-Artistici, Provincia autonoma di Trento, Trento, 1996, pp. 23-52
- Miraglia Marina, *Paul Scheuermeier e la fotografia come "rilevamento" de visu*, in Marina Miraglia(a cura di), *Paul Scheuermeier: fotografie e ricerca sul lavoro contadino in Italia (1919-1935)*, Longanesi, Milano, 1981, pp. 7-15
- Newhall Beaumont, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino, 1984
- Pedrotti Giovanni, *Vocabolario dialettale degli arnesi rurali della Val d'Adige e delle altre valli trentine*, Società per gli studi trentini, Trento, 1936
- Pellegrini Giovan Battista, Angelico Prati (1883-1961), Tipografia giuntina, Firenze, 1961
- Prati Angelico, *Dizionario Valsuganotto*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1960 - ristampa Leo S. Olschki, Firenze, 1977
- Prati Angelico, *I valsuganotti (la gente di una regione naturale)*, Livio Rossi, Borgo Valsugana, 1974
- Renzetti Emanuela, *Istanti di donna. Cento immagini dall'Archivio Fotografico Storico*, in Alberto Groff (a cura di), *Professione: Donna. 1860- 1955*, Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici, Provincia autonoma di Trento, Trento, 2005, pp. 12-22
- Sontag Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 2004
- Tomasini Giulio, *Angelico Prati*, Studi trentini di scienze storiche, Trento, 1961
- Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari, 2004
- Zannier Italo, *Voci e immagini nel progetto di Ugo Pellis*, in Gianfranco Ellero e Italo Zannier (a cura di), *Voci e immagini: Ugo Pellis linguista e fotografo*, Motta, Milano, CRAF, Lestans (PN), 1999, pp. 5-8