

# **Appunti per un progetto di ricerca sul cinema in Sardegna**

A chi parte  
a chi arriva  
a chi ritorna<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Da *Tutto torna* (Enrico Pitzianti, Italia, 2008).

All'attuale momento lo stato di salute del cinema italiano non è facilmente comprensibile. A parte la profonda crisi finanziaria del Paese, di cui è inutile occuparsi in questa sede, la produzione di nuove pellicole si divincola tra uscite di nomi già affermati e fin troppo sponsorizzati, e una proliferazione di titoli di giovani filmmakers, aiutati dalla facile accessibilità delle nuove tecnologie, prodotti che però rimangono incastrati tra l'immensità dell'archivio della Rete e una distribuzione fisica ormai inesistente. In questo panorama, è difficile individuare nuove tendenze del cinema contemporaneo italiano, tra i suoi perpetui riferimenti, citazioni e ciechi “occhiolini” ai grandi del Neorealismo e al solito Fellini (Sorrentino), le commedie urlate senza voce (Muccino) e opere prime che rimangono esercizi di stile e prive di profondità<sup>2</sup>. Restano ancora originali invece le vecchie firme provenienti dagli anni Settanta e Ottanta (Moretti, Bertolucci).

Se da una parte vige ancora una produzione romanocentrista, dall'altra o si cerca di internazionalizzare e quindi disitalianizzare il testo filmico oppure, all'opposto, di estremizzare caricaturalmente l'appartenenza regionale e locale. Tra questi ultimi casi di film dalla forte identità territoriale, da qualche anno abbiamo assistito a una sorta di rinascita del cinema sardo, una “Nouvelle Vague”, come definita da molti, che ha riportato all'attenzione una storia audio-visiva travagliata, povera ma sempre solidissima, sofferta nelle sue tematiche, soprattutto dallo stesso popolo sardo. Dagli anni Novanta fino ad oggi, si è ricominciato a parlare di un certo cinema isolano, aggiungerei d'autore, sia a causa del periodo di nuova creatività dopo decenni di stasi, sia per l'attenzione catalizzata dai media che ne hanno denunciato la pochissima distribuzione.

Come abbiamo già detto, questo è in gran parte giustificato dalla maggiore accessibilità dei mezzi tecnici, ma non solo: anche l'accessibilità di un archivio storico come quello della Cineteca Sarda, che ancora adesso sta continuando a raccogliere filmati amatoriali d'epoca. Ci sono inoltre due tendenze allo stesso tempo parallele e contrapposte: i giovani, e non solo gli aspiranti registi, si trasferiscono (ancora) “in continente”, per studiare e seguire scuole di cinema fuori dalla Sardegna, e costruirsi una preparazione di ampio respiro che ancora nell'isola non è possibile ottenere. Dopodiché è quasi automatico un ritorno, logicamente non dettato da delle necessità lavorative, bensì da un sentimento nostalgico, o almeno così sembra, che porta a girare i propri film in terra natia.

«I film sardi contemporanei sembrano rientrare nella definizione di *âge hypermoderne*. [...] Questa «quarta» età del cinema corrisponderebbe all'epoca della memoria generalizzata che prende la forma, tra l'altro, di una frenesia patrimoniale (il processo di museificazione) e commemorativo (si pensi a *Sa Dia de Sa Sardigna*) propria del nostro tempo. Mentre i moderni volevano rompere con il passato – e *Padre Padrone* ne è un esempio paradigmatico – la società *ipermoderna* ridà dignità al passato anche quando lo rianima dentro forme ultracontemporanee»<sup>3</sup>.

2 Esattamente alla vigilia della 70° Mostra Cinematografica di Venezia, il direttore artistico Alberto Barbera dichiara che, nonostante la crisi, il numero di pellicole italiane presentate al concorso è raddoppiato rispetto agli anni scorsi. Ma nonostante la quantità, pare che la qualità sia calata parecchio. In concorso infatti, si hanno solo tre film italiani, tutti di nomi già affermati.

3 Mario Pitzalis, *Gli argonauti del Mediterraneo Occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione della Sardegna*, in *Studi Culturali*, anno IX, n.2, Agosto 2012, pp. 231-2.

Una nostalgia che pare appartenere non solo al passato personale, ma anche a una sorta di memoria collettiva che riporta il singolo, come un dovere d'identità, a luoghi ben precisi e collocati visivamente nell'identità sarda come rappresentazioni iconiche di una società e di un animo ben lontani dal resto del continente; si tratta di un'urgenza di fissare in immagini personaggi e storie che altrimenti scivolerebbero via, persi nella tradizione orale isolana. Uno dei generi più fiorenti, di cui in questa sede ci occuperemo però in modo minore, è infatti quello documentario.

Baluardo di questo nuovo fenomeno è certamente Salvatore Mereu, il quale, nonostante l'ultimo *Bellas Mariposas* abbia appunto subito un ingiusto trattamento dalle case di distribuzione italiane, ha portato avanti una nuova poetica sarda non dimenticandosi di quella precedente, ma senza neanche chiudersi alle contaminazioni esterne, passate e contemporanee, da cui ha saputo imparare rimodellandole per una propria autorialità.

### *La storia... da ritrovare.*

Ma c'è una storia prima di Mereu, che risale fin dai fratelli Lumière che vennero a girare la visita di Umberto I del 1899 nell'isola. Una storia ricostruita faticosamente, data la minima reperibilità di certi filmati di fiction e documentari, e solo recentemente messa insieme da Gianni Olla nel volume *Dai Lumière a Sonetàula*, il quale ripercorre cent'anni di cinema sardo, tuttavia ancora senza essere riuscito a recuperare molta parte dei testi audio-visivi e ricorrendo a scritti in antichi archivi.

Vero ingresso della Sardegna al cinematografo, dei suoi ambienti e delle sue storie, non può che essere segnato anch'esso, come tutto il cinema internazionale d'esordio, dalla letteratura. In questo caso si parla della firma più importante e conosciuta, Grazia Deledda, la quale con *Cenere* (1916) di Febo Mari, non solo ferma l'unica presenza dell'attrice teatrale Eleonora Duse su pellicola, ma introduce agli spettatori gli archetipi - e stereotipi - isolani che si ripeteranno spesso nella maggiore produzione sarda: le faide tra pastori, gli amori proibiti, la fuga e il ritorno, il sacrificio familiare. Girato in realtà sulle Alpi Apuane, «il film passò quasi inosservato: fu giudicato contraddittoriamente dalla critica dell'epoca, ma inequivocabilmente bocciato dal pubblico»<sup>4</sup>. Forse perché lontano dalle location originarie, forse perché snaturato dal romanzo della Deledda e piegato al divismo della Duse, il film comunque sancisce il deleddismo come filone cine-letterario principale per oltre un ventennio (ma sotto pelle duraturo fino ai giorni nostri), e soprattutto come poetica del tempo sospeso, immobile, dell'isolamento fisico, territoriale e mentale. «Nelle uniche due pellicole oggi visibili, *Cainà* (1922, Gennaro Righelli) e *La Grazia* (1929, Aldo De Benedetti), apparse all'inizio e alla fine del decennio, si possono altresì verificare le risultanze concrete di questo immaginario cinematografico dipendente dai romanzi della scrittrice»<sup>5</sup>. Particolarmente interessante di *Cainà* è lo spunto narrativo, secondo cui una troupe cinematografica approdò in Sardegna per cercare un'ambientazione selvaggia e decadente, con costumi e abitanti folcloristici ed esotici. Di questi primi anni di sperimentazione mancano all'appello numerosi titoli, tra i quali *In terra sarda* di Romano Luigi Borgnetto (1922), *Marcella* di Carmine Gallone (1921).

Dopo *La Grazia* (di cui l'unica copia rimasta è stata digitalizzata soltanto nel 2004 da Sergio Naitza, uno dei pochi ma appassionati studiosi di cinema sarda e possessore di un ricco e prezioso archivio audio-visivo) si apre anche sul cinema l'ideologia fascista, che cancellerà progressivamente dalla produzione ogni tradizione regionale: così si oscurerà anche la cinematografia in Sardegna, sia autoctona che esterna, a parte i documentari girati a livello propagandistico: «pensando alla marginalità storica della Sardegna – soprattutto in un contesto di glorificazione del passato italico – non potevano esserci molte occasioni per inserire l'isola in un contesto “finzionale”»<sup>6</sup>. Unico esempio, tra questi, è *Oro nero* (1942), di Enrico Guazzoni, «consapevole costruzione progettuale a sfondo politico»<sup>7</sup> sulla mitizzazione della città di Carbonia, fondata durante il fascismo, completo fallimento dai punti di vista rappresentativi, linguistici e stilistici.

4 Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, CUEC Editrice, Cagliari 2008, p. 32.

5 Ivi, pp. 28-29.

6 Ivi, p. 35.

7 Ivi, p. 42.

Nel primo dopoguerra, Olla inserisce tra i film più rappresentativi (almeno del periodo) *Le vie del peccato* (1946) di Giorgio Pastina, tratta dalla novella di Grazia Deledda, *Dramma*, e *L'Edera* (1950) di Augusto Genina, sempre ispirato a un racconto omonimo della scrittrice sarda; di entrambi la critica ne sottolinea l'infedeltà al testo, raccontando invece più generalmente storie e atmosfere meridionaliste. Dagli anni Cinquanta in poi, si abbandona definitivamente il melodramma passionale e familiare, e la maggior parte dei soggetti seguiranno la questione della criminalità e del banditismo sardo, che proprio in quegli anni scoppiava drammaticamente con sequestri e omicidi frequenti. Il fenomeno si prestava però benissimo alla wilderness sarda e, contestualmente, al genere western. Due primi titoli emblematici di questa caratterizzazione sono *Faddjia* (1949) di Roberto Bianchi Montero e *Altura* (1951) di Mario Sequi; quest'ultimo, ormai introvabile come sottolinea Olla, stabilisce un primo tentativo di abbandono dello stile e delle tematiche deleddiane, con il racconto delle prime lotte per il miglioramento e la sopravvivenza della vita pastorale contro le industrie.

*Gli anni della Barbagia, di Graziano Mesina e dei Fratelli Taviani.*

Grazie, purtroppo e curiosamente, alle vicende della Barbagia, la Sardegna acquista un nuovo interesse da parte dei registi italiani, attirato probabilmente da una tensione che esplose in Italia prima ancora degli altri terrorismi, una tensione costruita da storie vere ma, complici le terre deserte, la lingua straniera, gli usi e i costumi rimasti antichi, si presentava agli occhi degli spettatori estranei troppo lontana, di natura esclusivamente finzionale, riuscendo ad assumere una risonanza internazionale mai conosciuta fino ad allora. Così nel 1961 esce *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta, ancora oggi assieme a *Padre Padrone*, uno dei film più emblematici e conosciuti della Sardegna.

De Seta racconta la storia, diffusa e comune nella cronaca barbaricina, di un pastore costretto al prima alla latitanza, poi al banditismo. Ne scrive anche Martin Scorsese: «il film è anche la storia di un'isola e della sua gente; [...] rivela un mondo arcaico, incontaminato, dove la gente si esprime in un dialetto antico e vive secondo le regole di una volta, considerando il mondo moderno estraneo e ostile. In loro De Seta riscopre le vestigia di una società antica attraverso la quale risplende una società perduta»<sup>8</sup>. Ciò che è poi anche il pensiero esplicativo di tutto il cinema sardo da parte dell'occhio non interno. *Banditi a Orgosolo* in verità rimane ancora oggi l'esempio più riuscito di un film antropologico, quasi documentario – De Seta girò precedentemente due documentari su Orgosolo e visse per svariati mesi nel paese – che prende forza non tanto dalla trama, basilare seppure tragica e sociologicamente significativa, ma soprattutto dall'alta sensibilità delle immagini, potentemente evocative nel ritratto del paesaggio naturale e umano.

«*Banditi a Orgosolo* è un'opera degna di entrare nel Pantheon del documentarismo cinematografico, accanto alle opere di Flaherty, Ivens, Grierson... . Il racconto è tutto visivo, i protagonisti sono seguiti nei gesti e comportamenti che seguono leggi secolari e non si adeguano alle leggi dello stato italiano. Fin dai primissimi piani della sequenza iniziale, che mostrano una zona del Supramonte a Orgosolo, siamo immessi in una vicenda in cui la legge appare subito violata. Questi pastori, che riprendono i riti e i modi di un'economia millenaria, dalla civiltà moderna hanno saputo prendere solo il fucile. Che serve loro per cacciare ma anche per passare con estrema facilità al di fuori della legge»<sup>9</sup>.

Come abbiamo già anticipato, da qui partirà un filone cinematografico dedicato alla Barbagia e ai suoi protagonisti da Far West. Tra questi, il personaggio più popolare e anche più intenso da riportare sullo schermo, è stato sicuramente Graziano Mesina: solo a cavallo tra il 1967 e il 1968 escono più di 4 titoli sulla sua figura, sia western che deleddiana, tra i cui vale la pena ricordare *Pelle di bandito* di Piero Livi e *Barbagia* di Carlo Lizzani. Ma dopo la mitizzazione quasi epica di questo genere di personaggi<sup>10</sup>, non si registreranno più uscite di una certa importanza fino agli

<sup>8</sup> Dichiarazione rilasciata in occasione della presentazione della versione di *Banditi a Orgosolo* restaurata dalla Cineteca di Bologna nel 2005.

<sup>9</sup> Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2003, p. 277.

<sup>10</sup> Certo aiutata anche da una grande attenzione mediatica, provocando «uno slittamento semantico velocissimo: una

ultimi anni Ottanta.

«I due decenni che hanno rappresentato in misura accettabile le tematiche regionali – gli anni Venti e gli anni Cinquanta – si appoggiavano, da un lato, alla ricchezza del cinema popolare, dall'altro al tentativo realista di esplorare le periferie italiane con la macchina da presa. Chiuse queste parentesi, il lungo periodo che vide la nascita del cinema d'autore e la prima diaspora del pubblico, la crisi produttiva del cinema nazionale e il dominio della televisione come nuovo immaginario collettivo, lasciò pochissimo spazio alle periferie. La rappresentazione geografica italiana si andava spegnendo e non bastava certo un regista come Francesco Rosi a compensare l'affermazione del “romanocentrismo”»<sup>11</sup>.

Tranne naturalmente per quanto riguarda il celebre caso di *Padre Padrone* dei Fratelli Taviani, vincitore a Cannes nel 1977.

«*Banditi a Orgosolo* e *Padre Padrone* costituiscono una polarità esistente nei modi di rappresentare e leggere la storia e la società sarda che vanno ben oltre le rappresentazioni cinematografiche. Di più, sono istituiti, come oggetti d'interpretazione, dentro questa polarità. Il primo esprime una comprensione, se non una simpatia, per quella che è stata definita la «resistenziale sarda»; il secondo invece prende il partito della modernizzazione che relega la società sarda tradizionale oltre i confini della vita civile e della razionalità»<sup>12</sup>.

*Padre Padrone* - tratto dal celebre libro di Gavino Ledda, che dei Taviani dirà in seguito: “del libro ne hanno capito poco” - si pone infatti come antitesi al film di De Seta, con la storia di una sottomissione alla figura patriarcale cieca e ignorante e la fuga dall'isola verso la conoscenza, con la conseguente e chiara simbologia del sottotesto, oggetto di aspre critiche da parte degli stessi sardi. Un tentativo di rompere inesorabilmente con il passato, sia socialmente che cinematograficamente, un rifiuto e un disprezzo della pastorizia e dello stile di vita primitivo, che male andò giù agli spettatori e critici isolani di allora. Adesso, dopo quarant'anni, è naturalmente possibile dare un giudizio più che positivo al film, senza tenere conto di queste ulteriori implicazioni, ma solo della rappresentazione di una “tragedia esistenziale che non si potrà mai ricomporre”, come dice appunto Gavino nel film.

### *La Sarda Nouvelle Vague.*

«Il “nuovo cinema sardo”, più che una rivelazione, è piuttosto l'inizio di un processo di normalizzazione»<sup>13</sup>

Gli anni Novanta per il cinema sardo una ritrovata creatività e l'uscita allo scoperto di personalità e idee originali per la cultura sarda. E' dovere però dire che questa nuova ondata fu anticipata da pellicole importanti, firmate da nomi già sentiti e nomi che sentiremo ancora, come *Dove volano i corvi d'argento* (1976) di Piero Livi e *Disamistade* (1986) di Gianfranco Cabiddu i quali «si riagganciano ai temi della “faida familiare” con uno sguardo fortemente attualizzato, diviso tra la disperata constatazione dell'immobilismo culturale isolano e il bisogno di superarlo. Entrambi i protagonisti dei film, infatti, tornano in Sardegna dopo lunghi soggiorni in continente e tentano inutilmente di sottrarsi al dovere della vendetta»<sup>14</sup>. Da non dimenticare inoltre *Ybris* (1984) di Gavino Ledda, «primo vero film di un autore sardo»<sup>15</sup>, prodotto e trasmesso dalla Rai, rilettura

---

società ancora rappresentata come arcaica, chiusa, inavvicinabile, presentava delle figure che conoscevano alla perfezione le regole della comunicazione di massa e dell'autorappresentazione» da Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, cit., p. 61.

11 Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, cit., p. 62.

12 Mario Pitzalis, *Gli argonauti del Mediterraneo Occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione della Sardegna*, cit., p. 227.

13 Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, cit., p. 97-98.

14 Ivi, 62.

15 Ivi, p. 94.

personale e avanguardista della vita di Ledda, senza l'intermediazione dei Taviani.

Ma il vero punto di partenza che, sia Olla e Naitza, che Pitzalis e Floris, attribuiscono al nuovo cinema sardo è *Il figlio di Bakunin* di Cabiddu, del 1997, ispirato al romanzo omonimo di Sergio Atzeni, nel quale da una parte si constata «il tragico perdurare del mondo ottocentesco della Deledda»<sup>16</sup>, dall'altra si cerca di smuovere la nota immobilità storica sarda attraverso un movimento di rivolta dei minatori in epoca fascista, portato avanti dal protagonista, figura leggendaria raccontata dagli operai.

Il passo successivo, almeno secondo la personale visione di chi scrive, è segnato nel 1999 dal cortometraggio – girato per il diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma – *Miguel* di Salvatore Mereu. Un imbonitore spagnolo viaggia nel Supramonte per vendere bizzarri accessori per il bestiame agli ingenui pastori:

«il contatto con culture altre (effetto della globalizzazione?) apre al mondo e distrugge il “mitico” isolamento dell'interno dell'isola (il protagonista, uno spagnolo, vaga per il Supramonte come fosse a casa sua; i pastori ballano col passo del “ballo sardo” ma le note son quelle dei tanghi o delle musiche tzigane). La contaminazione degli stili, invece, con il realismo quasi antropologico (l'identità attore/personaggio; il disvelare la finzione filmica) che muta in fiaba, permette la trasformazione del tutto in apologo»<sup>17</sup>.

Un pastore tra quelli aggirati alla fine infatti prende la telecamera in mano, scardinando la deissi soggetto-spettatore, dichiarando la volontà di ribaltare nel cinema i ruoli finora conosciuti, di rompere una volta per tutte la tradizione di oggettificazione e interpretazione da parte dello sguardo “alieno”, per poter finalmente e autonomamente assumere il controllo per una nuova poetica. «E allora nel finale, quando i pastori delusi dalle promesse dell'imbonitore decidono di metterlo in pentola, non si sta semplicemente mettendo in pentola il personaggio, bensì l'attore e con lui tutta la produzione cinematografica [...] per potersi impossessare dei mezzi di rappresentazione»<sup>18</sup>. Come se si voglia porre quale punto di svolta, a *Miguel* seguono lungometraggi sempre più diversi tra loro sul piano geografico-antropologico.

Nel 2000 esce *Arcipelaghi* di Giovanni Colombu, regista che precedentemente aveva solo sperimentato su piccole produzioni locali, ma diviene ma già da questa opera prima uno dei più importanti autori contemporanei sardi; nel 2001 *Un Delitto Impossibile* di Antonello Grimaldi e *Los Larimbiancos* di Livi; nel 2002 *La Destinazione* di Piero Sanna, che torna ad affrontare il tema della giustizia in terra sarda, ma questa volta vista dal punto di vista “nemico”, quello del carabiniere; nel 2003 è poi la volta del felliniano *Ballo a tre passi*, primo lungometraggio di Mereu, che svela già la potenza del suo modo di raccontare la Sardegna, dove «lo sguardo diretto verso il passato diventa memoria ritrovata e pacificata. Modernità e tradizione si toccano e occhieggiano ma – come l'olio e l'acqua – non si toccano veramente»<sup>19</sup>.

Nonostante le innovative tracce stilistiche, questi film continuano tutto sommato a riportare in primo piano i temi archetipici, quali le faide, le “inamicizie” (traduzione letterale di *disamistade*), la criminalità e il senso di giustizia individuale, la diffidenza verso la modernità e le istituzioni. Un'eccezione va attribuita a Enrico Pau che con *Pesi Leggeri* (2002) e *Jimmy della collina* (2006) sposta l'ambientazione dai paesaggi rurali alla metropoli cagliaritana, dai personaggi pastori e banditi a quelli urbani, sottoproletari, ma forse ancora più tormentati e comunque oggetti della società del Malessere; un altro regista metropolitano può essere considerato Enrico Pitzianti con il suo primo lungometraggio *Tutto torna*, solo dopo però l'esperienza di vari corti documentari come *Piccola pesca* (2005) sulle realtà dei mestieri antichi dell'isola. A posteriori, ha seguito lo stesso percorso anche Mereu, il quale, dopo *Sonetaula* che ricalca la stessa storia di *Banditi a Orgosolo*, rivista soprattutto letteralmente grazie a una fotografia saturata che ne altera i contorni temporali avvicinandoli al presente, nel 2012 è tornato con *Bellas Mariposas*, favola moderna ambientata in

16 Gianni Olla, *I registi sardi e il policentrismo del nostro cinema*, in Cineforum, 434, Maggio 2004, p. 62.

17 Antioco Floris, *Tre passi nel cinema*, in *Lo Straniero*, n. 74-75, anno X, agosto/settembre 2006, p. 7.

18 Ivi, p. 7.

19 Mario Pitzalis, *Gli argonauti del Mediterraneo Occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione della Sardegna*, cit., p. 234.

uno dei quartieri più difficili di Cagliari, Sant'Elia, dove la chiave più innovativa irrompe quando l'adolescente protagonista rompe la quarta parete dello schermo rivolgendosi agli spettatori. Il cerchio si chiude con *Su Re*, l'ultima fatica di Colombu, una rilettura dei vangeli nel contesto sardo, che quindi si ripropone come non luogo vergine e ancestrale, con personaggi tanto biblici quanto reali, raggiungendo soglie visive talmente pure da essere accostate senza remore al miglior Pasolini. E non è finita, a settembre esce *L'Arbitro*, opera prima di Paolo Zucca, ispirato dal suo corto del 2009, che è stato selezione tra i nove migliori corti del mondo dell'anno con il Premio della Giuria a Clermont-Ferrand.

### *Il cinema IN Sardegna. L'importanza del paesaggio*

«Le scene di paesaggio, in cui un uomo guarda il mondo, diventano spesso esperienze-limite, soglie che ci trascinano al di là della cultura, del nostro modo di vedere il mondo, senza comunque abbandonare questo modo; c'invitano ad andare oltre noi stessi senza per questo scivolare in una perdita completa d'identità»<sup>20</sup>

A parte gli sguardi estranei più conosciuti che hanno documentato e filmato la Sardegna, come De Seta, i Taviani, che ne hanno anche marcato indelebilmente la storia cinematografica, ci sono altri occhi stranieri, e autorevoli, che hanno utilizzato solo in parte le tematiche, ma invece sfruttato ampiamente la location come colonna narrativa dei propri film. La differenza tra i due sguardi sta esattamente nella diversa profondità di immersione nella cultura sarda: da una parte abbiamo quasi un'immedesimazione totale e una pretesa (quasi mai completa) conoscenza del mondo raccontato; dall'altra invece la messa in scena di "un'intrusione" non invasiva, che si serve dello scenario "neutro" e praticamente inedito per ambientarvi singole scene oniriche, o intere trame inverosimili, ma anche luoghi indefiniti e indefinibili che vogliono rimanere tali.

Tra questi film "altri" voglio includere, escludendolo, *Proibito* (1954) di Mario Monicelli, basato sul romanzo della Deledda, ma che rimane ancora prettamente tradizionale, seppure con influenze americane e alle sue figure eroiche

. Più specificamente mi riferisco però a titoli quali *Deserto Rosso* (1964) di Antonioni, *Scarabea* di Heans Jurgen Syderberg – un gioiello sottovalutatissimo nel suo risucchiante quanto delicato trattamento dei sentimenti arcaici sardi, che sfocia in un meta-cinema<sup>21</sup> che nessun regista italiano ha mai saputo sfiorare; *Mio* (1974) di Susumu Hani; *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto* (1975) della Wertmuller, *Sebastiane* (1975) di Derek Jarman; *L'isola dei uomini pesce* (1979) di Sergio Martino o *The Black Stallion* (1979) di Carroll Ballard. Tutti questi film, o quasi, hanno in comune l'ambientazione non definita, luogo disabitato e deserto, non contaminato, o paradiso terrestre isolato dal mare, portatore di sogni e saggezza. E allora non conta più il nome del luogo, ma lo sguardo di chi quel luogo lo guarda, e come.

«Il paesaggio allora non mostra ma nasconde la natura, è solo una simulazione del nostro possibile rapporto con questa. Anzi, potremmo dire, accentuando questo aspetto coercitivo, che il paesaggio è una maschera imposta dall'uomo alla natura, bella ma pur sempre costrittiva, una violenza estetica. [...] Ogni veduta di paesaggio classica è una rappresentazione orchestrata intorno a un punto di vista centrale, quello dell'osservatore, costruita per lui e intorno a lui; è una conferma della centralità dell'io.»<sup>22</sup>

Non conta la provenienza del regista, che si è perso, soprattutto quello sardo; conta il modo in cui si intende, e si osserva, la Storia e le storie. «Più che altro ci si deve chiedere se la geografia, oltre che la storia locale, garantiscono una diversità evidente tra i modelli cosiddetti nazionali [...] e quelli

20 Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia 2002, p. 18.

21 Il regista Syderberd alla fine del film appare travestito da Orson Welles, che si lamenta di non riuscire a trovare veri banditi da riprendere, di non voler più girare documentari. "Sesso, crimine, violenza", ecco cosa vuole vedere il pubblico; "i banditi ce li facciamo da noi".

22 Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 30.

locali. Ancora, se questa diversità tocca innovazioni linguistiche o se è puramente tematico-antropologica»<sup>23</sup>. Bisogna allora capire quanto nell'analisi di un film conti l'individuazione dello spazio in cui esso è ambientato; quante e quali sono le caratteristiche in più che ne deriverebbero. Come la precisa collocazione cambi la percezione di ciò che si osserva. Perché su un livello diverso da quello puramente visivo, seppure sia quello che veicola il paesaggio, con il nome del luogo lo spettatore acquista una conoscenza extra-diegetica, dato che possiede già nel suo bagaglio culturale e cinematografico. E in film o sequenze in cui è dettato dalla sceneggiatura non essere a conoscenza della locazione del setting dell'azione, il background dello spettatore influisce irrimediabilmente sulla percezione della storia.

«Nel cinema, paesaggio significa non solo rapporto tra personaggio e spazio, fra uomo e mondo, ma anche rapporto fra diversi livelli di sguardo; c'è l'osservatore, che è un personaggio, e la cinepresa, che osserva l'osservatore. [...] il paesaggio cinematografico diventa punto di partenza per una riflessione non solo sul cinema, ma implicitamente anche sull'atto del guardare inteso come atto conoscitivo. Dietro l'osservatore e dietro la cinepresa però un altro sguardo sta in agguato, nell'ombra, quello dello spettatore, che organizza e struttura il suo rapporto con il film secondo codici e modelli culturali sempre diversi, nello spazio e nel tempo»<sup>24</sup>

Nel caso della Sardegna, e di quando vi vengono ambientate trame “estranee” ai soliti leit-motiv isolani, l'ambientazione si adatta perfettamente anche ad esse, prestandosi così a due valenze narrative molto forti: da una parte la terra di “isolati”, pastori, banditi, pugili arrabbiati, personaggi arcaici, di cui ancora non ci siamo liberati, ma ritornano invece costantemente anche nel nuovo cinema; dall'altra la wilderness, il deserto western, ma anche fantascientifico, che si sposa senza contrasto con il mare, luogo paradisiaco immobile nel tempo e nello spazio, che diventano determinazioni qualsiasi. Sogni (come in *Deserto Rosso* e la sua spiaggia rosa) o luoghi inventati che sappiano di antico (come in *Sebastiane*), in questi casi «le immagini non si propongono più come interlocutrici o interpretazione della realtà, ma come realtà esse stesse tout court. [...] cresce la convinzione che la natura e la realtà siano un sogno ormai lontano, appartenente al passato»<sup>25</sup>.

### *Il cinema in Sardegna. Il caso Manuli*

*Questa non è un'isola. Qui non ci sono isole. Qui non c'è né dentro né fuori. E il nome di Kaspar Hauser è legione, una legione strana, straniera. Ma se non c'è né dentro né fuori, da dove cazzo viene fuori lo straniero?*

A proposito di tale concetto, la necessità di ricerca sul cinema sardo, o anche solo ambientato in Sardegna, nasce innanzitutto dalla visione recentissima di un dittico, opera composta da due film consequenziali e speculari, diretti da Davide Manuli e entrambi finanziati dalla Regione Sardegna. Manuli non è sardo, ma in un certo senso non è neanche più italiano. Dopo aver studiato all'Actor's Studio, seguito il lavoro di attori e registi come Robert De Niro e Abel Ferrara, è tornato in Italia dopo aver partecipato e girato vari film sperimentali, trovando pochissimi sbocchi di fattibilità per i tanti soggetti in cantiere. Con fatica, pochi soldi, finanziamenti elemosinati, è riuscito a creare due film “già poveri sulla carta” che rinnovano completamente il concetto di western, di fantascienza e Nouvelle Vague insieme. Definito dal regista stesso come un nuovo genere “ELECTRO PROGRESSIVE CROSSOVER SURREAL CINEMATOGRAPHIC NARRATIVE”, e riconosciuto, a posteriori, di interesse culturale dal MiBAC, il cinema di Manuli nel suo essere primordiale, archetipo, a-temporale e quasi anti-narrativo da trovare la sua perfetta collocazione in una Sardegna desertica, geologica, non-luogo di un non-tempo, popolato da pochi personaggi senza

23 Gianni Olla, *I registi sardi e il policentrismo del nostro cinema*, cit., p. 58.

24 Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 16.

25 Ivi, p. 13.



identità ma nominati dalla sola funzione narrativa. L'ambientazione sarda diventa spazio teatrale, neutro, mentre il mare che questo spazio circonda è portatore di sacralità e mistero. *Beket* (2008) e *La leggenda di Kaspar Hauser* (2012), girati entrambi in pellicola e in bianco e nero, corrispondono a due facce diverse ma contigue dello stesso film, dove nel primo i due protagonisti aspettano quel Godot che arriverà soltanto nel secondo nella figura di Kaspar Hauser, che incorpora, nello stesso modo dei due protagonisti di *Beket*, l'enigma di un'umanità sempre più sola, "isolata", incapace di comunicare se non sul piano del non-sense. E allora, sulle immagini di una terra disabitata, selvaggia, la stessa Sardegna rurale dei "classici" sardi, più vicina a Ybris, Miguel, Sonetaula e certamente a quella di Su Re, straborda una colonna sonora che riempie la desolazione del campo cinematografico: una musica electro/techno lontana anni luce dai nuraghi e dal paesaggio mediterraneo, ma che, essendo così diametralmente opposta, ri-fonda l'immagine e la carica di significazioni nuove e, soprattutto, innovative nell'ambito del cinema italiano e non meno quello sardo.

«Così il problema principale della rappresentatività nei film "sardi", metropolitani (rari) o pastorali, è semplicemente legato a forme filmiche che non consentono, ieri come oggi, almeno sul piano del consumo popolare, di uscire dai modelli dell'industria culturale di massa»<sup>26</sup>. *Beket* e *Kaspar Hauser*, forse per la prima volta, ci riescono.

### *Ipotesi di ricerca*

In queste breve storia che ho voluto delineare, mancano ovviamente tantissimi titoli, certi trascurabili, altri più importanti, su cui però non ho voluto soffermarmi, per poter individuare le linee guida di una possibile ricerca a partire dai temi che sono emersi dagli esempi cinematografici più significativi citati.

Lo spunto principale di interesse nasce soprattutto dalla recente attività del cinema sardo, sempre più attento a ri-definirsi, a guardarsi indietro con consapevolezza ma con uno sguardo moderno, e a cercare attenzione all'ester(n)o.

Ciò che si evince immediatamente è, almeno fino ad ora, il proseguimento testuale e tematico del percorso intrapreso dalla Deledda sceneggiatrice, dai documentaristi, e dai vari De Seta e Taviani che ne hanno tracciato i tratti caratteristici. E quindi ci siamo ritrovati con prodotti quali *Ballo a tre passi*, *Sonetaula*, *Arcipelaghi*, *Su Re* che non si discostano poi molto dalle storie agro-pastorali, di inimicizie, rese dei conti che erano già attuali svariati decenni fa; anche se strutturalmente e stilisticamente, essi si inseriscono perfettamente nello loro epoca, anche rispetto a una grande fetta del resto del cinema italiano; «laddove il collegamento alla tradizione che si definisce a livello diegetico può essere superato a livello stilistico-narrativo, o, viceversa, delle storie nel complesso moderne ritornano nell'alveo della tradizione in seguito all'adozione di forme del racconto consolidate o popolari»<sup>27</sup>. Non che sia totalmente anacronistico, trattare una società dai tratti somatici, dai suoni, e dai modi antichi, perché nell'entroterra ancora essa r-esiste, ma si opera in questo modo uno slittamento temporale non consapevole sullo spettatore, con tutte le influenze di senso che ne derivano.

A ben vedere, sembra che poi in fondo il cinema sardo non si sia mai discostato dal racconto della propria società<sup>28</sup>: «la tematica centrale del cinema sardo, quella con la quale la maggior parte degli autori si è immancabilmente confrontata, è costituita dalla «società del Malessere». Questa definizione rimanda a un'idea di società che ha subito, ma non ha compiuto fino in fondo, il processo di acculturazione, una società sconfitta in uno scontro con una civiltà più forte e ben

---

26 Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetaula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, cit., p. 110.

27 Antioco Floris, *Nuovo cinema in Sardegna*, Aipsa Edizioni, Cagliari 2001, p. 33.

28 Facendolo soprattutto con il documentario, come abbiamo accennato all'inizio. Un genere che in Sardegna non sembra conoscere crisi, e che ha sfornato nel tempo grandi nomi quali Fiorenzo Serra, Enrico Costa, Antonio Cara, oggi Daniele Atzeni. Non solo i registi sardi vengono però attirati dal racconto dell'autentico: esempi celebri sono quelli di David Mac Dougall con *Tempus de baristas*, Daniele Segre o la *Sardinia* della Disney.

determinata nelle sue ragioni, ma che resiste in forme deviate e patologiche»<sup>29</sup>. Nel cinema si rispecchia così una lotta costante tra tradizione e modernità, tra metropoli e campagna, professione e vocazione, una lotta tra identità opposte che tuttora convivono. E non avendo assegnata un'identità precisa, nascono anche i problemi di *identificazione* con lo schermo. Sono sempre state numerose le polemiche sulla società sarda rappresentata al cinema. «Questo è particolarmente vero per la Sardegna, dove la questione dell'identità/alterità, il dibattito sulla *resistenzialità* e sull'idea di nazione mancata costituiscono parte dell'orizzonte simbolico e concettuale entro il quale gli *indigeni* tessono instancabilmente il proprio canovaccio di narrazioni»<sup>30</sup>. Il problema della rappresentazione riguarda naturalmente anche i registi (e gli spettatori) più giovani che, da un lato non si riconoscono più nelle raffigurazioni “stereotipate” di *Banditi a Orgosolo* o *Padre Padrone*, dall'altro «i vari Pau, Mereu, Sanna Cabiddu - mossi dal *conatus* proprio della nostra epoca e dello specifico campo cinematografico – sono spinti a mettere in scena la riappropriazione di parti intere del passato storico, sociale, culturale dell'Isola»<sup>31</sup>. Ma sorgono dubbi anche dall'esterno, che fatica a comprendere questo mondo “altro”, a partire dalla critica; il giornalista Goffredo Fofi individua, per esempio, nella filmografia di Mereu una «sorta di “cifra” ancestrale e puntualmente anti-nazionale e anti moderna»<sup>32</sup>.

Questo bipolarismo si riscontra da sempre anche nell'uso schizofrenico della lingua sarda, o completamente ignorata e soppressa da un italiano canonico come in *Banditi a Orgosolo*, o sostituita da una parlata con un accento imitato (male) come in *Barbagia* o nei film di Livi (perché interpretati da attori non sardi). Al contrario, autori come Sanna, Mereu e Colombu scelgono invece di non intaccare la spontaneità degli attori spesso non professionisti delle loro opere, imponendo il sardo come lingua “altra” anche all'estero e aumentando così l'impressione di storie e personaggi arrivati da luoghi e tempi mitici. Con la pretesa, forse, di poter giungere in questo modo a raccontare storie universali partendo dal locale, dal particolare.

«La certezza che il “nuovo cinema in Sardegna” sia prevalentemente legato a istanze autoriali di tipo universale (quali sarebbero poi gli attuali modelli autoctoni?) rovescia però totalmente il concetto di appartenenza regionale. Nei film di Mereu ci sono i più evidenti trapianti di richiami autoriali alti: Fellini, Taviani, Truffaut, Rossellini, Kiarostami, Kustirica, Visconti. Cabiddu e Livi, e per certi versi anche Grimaldi, utilizzano la forma memoriale, grande contenitore del cinema contemporaneo, alto e basso. Colombu e Sanna costruiscono referti quasi conradiani: “il cuore di tenebra” sardo resta inesplorato, irriducibile alla modernità. Una spirale che avvolge e deresponsabilizza tutti, vittime e colpevoli. Pau, infine, si muove nell'insidioso terreno post pasoliniano, cioè un realismo trasfigurato che sottolinea la purezza dei propri eroi: gli ultimi marginali della società contemporanea»<sup>33</sup>.

Non bisogna dimenticare infine la solida base letteraria che si trova (di nuovo, dopo la Deledda) dietro a tali autori contemporanei (Sergio Atzeni fra tutti, Francesco Masala, Maria Giacobbi, Massimo Carlotto).

Tra il citazionismo, il gioco con gli stereotipi, l'immobilità del paesaggio e la solitudine storica, qua si muove il cinema sardo. Come ha detto lo scrittore Giuseppe Genna, autore anche di uno dei monologhi de *La leggenda di Kaspar Hauser* di Manuli, su *Su Re: si confondono i tempi, l'arcaico e il futuro si condensano in un presente che acceca, l'opera stessa scompare. In Su Re scompare il cinema, quindi questo è cinema. E' in questa direzione che si può trovare la chiave per dare nuova vita non solo al cinema sardo, ma soprattutto a quello italiano. Disconoscerci dagli stereotipi che le immagini ci hanno presentato di noi stessi e in cui ci siamo riconosciuti è fondamentale; in questo senso il cinema ha costruito una «memoria collettiva oggettificata» e un «processo di costruzione*

29 Mario Pitzalis, *Gli argonauti del Mediterraneo Occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione della Sardegna*, cit., p. 241.

30 Mario Pitzalis, *Gli argonauti del Mediterraneo Occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione della Sardegna*, cit., p. 226.

31 Ivi, pp. 231-2.

32 Gianni Olla, *I registi sardi e il policentrismo del nostro cinema*, cit., p. 61.

33 Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, cit., p. 106.

sociale dell'identità»<sup>34</sup>, di cui bisogna sbarazzarsi.

Ciò che prevede il progetto è quindi, innanzitutto, una ricerca a vasto raggio dei titoli storici introvabili, che non sono più visibili o per cause tecniche, valutando quindi una possibile restaurazione e digitalizzazione o per vero e proprio smarrimento tra gli archivi, non improbabile; ciò, passando in rassegna prima il catalogo della Cineteca Sarda, per poi individuare i film mancanti tra le fonti regionali, nazionale e internazionali, e raccogliarli in unico grande database.

Un campo che si vuole e si deve tenere in alta considerazione, specialmente in questo periodo, è quello economico: se da un parte vediamo film italiani che riescono ad accumulare budget giganteschi dalle Regioni, dal Ministero, dalle banche, solo per la risonanza dei nomi già noti, e non per questo però validi, dall'altra i film-makers emergenti faticano ad andare oltre il formato digitale e la diffusione via web per la completa mancanza di interesse da parte delle istituzioni. In Sardegna (e non solo) le cose sembravano essere un po' cambiate con la recente istituzione della Film Commission che ha prodotto, assieme alla sede regionale della Rai<sup>35</sup>, la maggior parte delle opere prime dei più noti registi di oggi. Ma già si tratta di una commissione fantasma, bloccata subito dopo pochi anni di attività per la mancanza di fondi. «Ad esempio, nel caso della Sardegna occorrerebbe domandarsi quanto – nel processo di costruzione di un campo cinematografico sardo – sia dovuto all'esistenza di un attore istituzionale come la Regione Autonoma della Sardegna. Questa istituzione, infatti, attraverso le diverse leve finanziarie e istituzionali è indubbiamente protagonista della costruzione del campo cinematografico e della definizione dei principi di funzionamento dello stesso»<sup>36</sup>.

A tal proposito a fine Giugno 2013, è nato un movimento di operatori del settore cinematografico sardo (registi, attori, produttori, macchinisti, montatori, critici, ecc.), *Movimentu*, destinato a riportare l'attenzione su una filiera produttiva importantissima per la valorizzazione del territorio e del suo patrimonio artistico e culturale.

Dal manifesto di Movimentu:

«L'attività cinematografica e audiovisiva ha un valore sia culturale ed economico come è ben evidenziato negli scopi della legge regionale cinema del 2006, di cui si chiede la piena attuazione con adeguate risorse e con efficaci strumenti esecutivi messi in grado di operare. I processi produttivi che il cinema mette in atto si riverberano in molteplici ambiti, favorendo, occupazione, imprenditorialità legami di stretta relazione con altri settori, modelli si sviluppo virtuosi che vedono la cultura unita al territorio come un valore economico di spinta e di rilancio.»

Seguire l'andamento delle vicende finanziarie è quindi indispensabile per inquadrare meglio il numero e la qualità delle produzioni nel contesto di una cinematografia regionale. Farlo da vicino sarà ancora più utile: per questo ho già avviato i contatti con l'amministratore del movimento, Marco Antonio Pani. Così come si dovrebbe tenere conto anche del numero e la frequenza di bandi, festival, concorsi, anche per capire l'impatto sociologico della settima arte sulla popolazione sarda e i suoi spettatori, studenti di cinema, appassionati.

Ma soprattutto, attraverso le analisi dei film, sia dal punto di vista formale che contenutistico, ma con sguardo sociologico e antropologico, si vuole arrivare a definire il percorso di quella che è stata la storia cinematografica sarda e a delineare quale potrebbe essere il suo futuro – ideale o reale. Se continuerà a insistere nel proporre diametralmente storie urbane, metropolitane, perfettamente radicate nel nostro tempo, come *Bellas Mariposas*, o storie lontane, ma immerse a pieno nell'identità sarda, come *Su Re*.

34 Mario Pitzalis, *Gli argonauti del Mediterraneo Occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione della Sardegna*, cit., p. 228.

35 « Nel vuoto di produzioni regionali – o nel pieno di audiovisivi dedicati esclusivamente a nuraghi, spiagge, acque cristalline, tradizioni e folclore – la vicenda del centro di produzione Rai è in qualche modo emblematica. Da lì parte infatti una sorta di formazione audiovisiva concreta che è stata poi la base per i cortometraggi d'autore e per le produzioni specializzate di alcune aziende audiovisive locali, fenomeni rilevanti che hanno resistito alla successiva e improvvisa chiusura del centro, avvenuta nel 1993 tra il silenzio degli intellettuali.» Antioco Floris, *Nuovo cinema in Sardegna*, cit., p. 129.

36 Mario Pitzalis, *Gli argonauti del Mediterraneo Occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione della Sardegna*, cit., p. 229.

In termini di fattibilità, la ricerca si dimostra essere tanto intensa quanto necessaria. Ma data la piena disponibilità e l'approfondimento richiesto dagli stessi pochi studiosi che si occupano di cinema sardo, tra i quali già contattati ci sono Antioco Floris, Gianni Olla, il regista Davide Manuli, o Salvatore Mereu; vista la facilità di accesso e di relazione con il sistema produttivo della Regione; date quindi l'ancora superficiale conoscenza ma una sempre più fervente produzione di film in Sardegna, non sembra impossibile cominciare a costruire un progetto di studio da esportare e da aggiornare negli anni.

Le domande fondamentali sono queste: quanto vogliamo che il cinema prodotto in Sardegna sia propriamente e solo sardo?

Vogliamo o no che il cinema sardo divenga italiano?

E se sì, quanto?