

# L'isola che non c'era

## Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità

**1916: la Duse interpreta *Cenere*, da Grazia Deledda. Sadoul scriverà che «è girato in Sardegna», e invece gli esterni furono realizzati in Piemonte e Toscana. È l'inizio di un rapporto difficile con il cinema, dal quale la regione si sta affrancando solo oggi. Grazie, soprattutto, ai registi sardi.**

Antioco Floris

**In principio è Grazia Deledda.** O meglio, è Eleonora Duse che nell'incontro letterario con la scrittrice nuorese dà vita al primo film in cui la Sardegna ha rilevanza cinematografica. Siamo nel 1916 e la diva teatrale sceglie *Cenere* come sua prima, e unica, interpretazione per il grande schermo. Il film è un melodramma che si regge interamente sulla recitazione della divina Duse<sup>1</sup>, ma nel quale gioca un peso rilevante l'ambientazione e il paesaggio di quella che dovrebbe essere la Sardegna. Infatti, scrive Georges Sadoul, «le film a été réalisé en Sardaigne et le paysage y est un personnage du drame»<sup>2</sup>. È possibile che lo storico francese riprenda l'informazione sul luogo in cui è girato *Cenere* dalla stampa dell'epoca, in particolare dalla recensione apparsa su «L'Arte Muta», dove è scritto che il film «si svolge in uno dei più bei paesaggi d'Italia, la Sardegna»<sup>3</sup>, e che non si preoccupi di verificarne l'attendibilità. Ma nel 1916 si è in pieno conflitto mondiale ed Eleonora Duse, terrorizzata dall'idea di dover attraversare un mare solcato da siluri e navi da guerra, esige che l'ambiente sardo sia ricostruito nel continente rispettandone le caratteristiche essenziali dato che la messa in scena e l'ambientazione devono ricalcare il più possibile l'atmosfera del romanzo: se la storia è ambientata in Sardegna, anche gli ambienti e il paesaggio devono essere identificabili come sardi<sup>4</sup>. Gli interni sono girati negli stabilimenti Ambrosio di Viareggio e gli esterni nelle Valli di Lanzo in Piemonte e sulle Alpi Apuane in Toscana. La «sardità» è così ottenuta dai costumi, ispirati da fotografie e disegni, e dalle didascalie che identificano gli ambienti con i nomi di luoghi della Sardegna. Si va dunque a inventare, secondo una prassi che negli anni sarà sempre più consolidata, un ambiente fittizio che è percepito dallo spettatore come reale.

L'aspetto particolare di questa ricostruzione ambientale è però che nessuno, fra coloro che lavorano al film, è mai stato nell'isola e che l'ispirazione è dunque affidata totalmente a memorie altrui: scritti letterari, racconti di viaggio, fotografie, disegni, testimonianze verbali. Il caso in questione ha un'ulteriore particolarità, in quanto a partire da *Cenere* si definisce una prassi di costruzione e rappresentazione dell'ambiente sardo legata a un punto di vista esterno alla realtà isolana e guidata da suggestioni essenzialmente letterarie<sup>5</sup>.

A margine del discorso su *Cenere*, quanto scrive Sadoul, in continuità con la recensione di «L'Arte Muta», è rilevante perché tocca implicitamente una caratteristica che rimarrà nel tempo: l'artificialità come elemento ricorrente della rappresentazione della Sardegna. Con l'andare degli anni questo tipo di ambiente viene identificato come sardo tout court, diventando in qualche modo modello di riferimento per le produzioni successive. Così, quando i film vengono realmente girati nell'isola l'ambiente viene trattato in modo da essere coerente con un modello ormai affermato e riconoscibile: capita così che l'ambiente sardo fittizio assuma la forza della «vera» Sardegna.

Questo discorso non è valido solo per il contesto in cui le vicende si svolgono: il segno di Grazia Deledda, a partire dalla rielaborazione fatta dalla Duse nel 1916 e rafforzato dal Nobel assegnato alla scrittrice nel 1926, accompagna buona parte della produzione successiva o in quanto tratta direttamente dai suoi testi (dodici film, sia per il cinema che per la televisione) o ispirata nelle linee drammaturgiche alla sua opera<sup>6</sup>. La scrittrice nuorese, autorità indiscussa della cultura isolana, diventa in tal modo il modello che media il rapporto fra il cineasta e la realtà della Sardegna anche quando la sua opera non è interesse primario.

Fino a tutti gli anni '80 il cinema di finzione tocca la Sardegna a tentoni e la racconta, salvo rarissime eccezioni, cogliendone esclusivamente gli aspetti esteriori più forti. Allo stesso tempo ne sfrutta i paesaggi privandoli della loro identità e trasformandoli a seconda delle esigenze in Far West selvaggio o tropici inesplorati, mondi fantascientifici o lande desertiche. La discontinuità e varietà di approcci, che impediscono di riconoscere una matrice comune, non escludono però in questa rappresentazione dell'isola una sorta di filo rosso che accomuna buona parte delle pelli-cole con caratteri persistenti: banditi, pastori, donne in nero abitano cupi melodrammi dove il tempo sembra essersi fermato; turisti stravaganti lasciano i villaggi della costa per incontrare un mondo ancestrale costellato da nuraghi, massi lavorati dal vento, querce secolari. La Sardegna emerge soprattutto come un mondo nel quale vivono personaggi costantemente in lotta con un fato ostile che si accanisce mettendo a dura prova la loro capacità di sopravvivenza. Anche un film come *Banditi a Orgosolo* (Vittorio De Seta, 1961), pur nella sua modernità di approccio narrativo e linguistico, conferma il processo di cristallizzazione iconografica e tematica. La didascalia che apre il film parla di pastori il cui «tempo è misurato su quello delle migrazioni stagionali. Della ricerca del pascolo, dell'acqua». Afferma che «l'anima di questi uomini è rimasta primitiva. Quello che è giusto per la loro legge non lo è per quella del mondo moderno». E chiude emblematicamente precisando che questi uomini «della civiltà moderna conoscono soprattutto il fucile. Il fucile serve per cacciare, per difendersi, ma anche per assalire. Possono diventare banditi da un giorno all'altro, quasi senza rendersene conto». E così, molti anni dopo la sua uscita, uno spettatore d'eccezione come Martin Scorsese lo ricorda come un'opera che «rivelava 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»<sup>7</sup>. Il «dialetto antico» in realtà nel film non c'è, dato che la lingua usata è l'italiano moderno, ma il carattere di fondo evidentemente porta lo spettatore a estendere l'arcaicità anche alla lingua.

Per anni il cinema ha mostrato una Sardegna selvaggia, terra di frontiera ferma nel tempo e priva di quel contatto con la modernità che ogni altra parte del mondo viveva. Dalla fine degli anni '50 l'industria (ma già prima l'avevano fatto le miniere) stravolge il volto dell'isola e trasforma radicalmente le abitudini di vita, il pastore diventa operaio o emigra, l'asino viene sostituito dal fuoristrada, i paesi si svuotano per fornire gente a città sempre più metropoli; ma il cinema sembra non accorgersi di nulla. Dell'isola si osserva pressoché unicamente l'ambiente rurale, con un approccio che privilegia i motivi folcloristici, quasi che solo questi possano rendere la peculiarità della regione. Si può quindi parlare di una sorta di «spettacolo etnografico»<sup>8</sup> che rappresenta un mondo essenzialmente tradizionale.

Una caratteristica che accomuna i primi ottant'anni di storia del cinema di finzione legato alla Sardegna è che i film di ambiente sardo sono stati realizzati da registi provenienti da altre realtà geografiche e culturali<sup>9</sup>. L'immaginario cinematografico legato alla Sardegna si è dunque delineato attraverso uno sguardo esterno e in genere condizionato da stilemi e stereotipi sviluppatisi negli anni e consolidatisi in una prassi ricorrente.

A partire dagli anni '90 in Sardegna, per una serie di fattori sociali e politici<sup>10</sup>, la vita culturale attraversa un periodo di grande fermento che tocca dapprima l'ambito letterario per passare a quello musicale e quindi cinematografico. È quella che è stata chiamata «nouvelle vague sarda»<sup>11</sup>, in cui intellettuali e artisti di diversa provenienza, pur non sempre in sintonia fra loro, danno vita a un fertile laboratorio culturale che coinvolge l'intera isola<sup>12</sup>. L'avvento del nuovo millennio segna quindi anche per il cinema una cesura netta con il tradizionale modo di rappresentare la Sardegna e, con il progressivo affermarsi di una generazione di autori nati e vissuti nell'isola, i caratteri del-



Varie spiagge della Sardegna (Cala Fuili, nel comune di Dorgali-Cala Gonone; Cala Luna, il rifugio di Carunchio e le dune di Capo Comino, località del comune di Siniscola) hanno fatto da set alle riprese di *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (Lina Wertmüller, 1974) - foto di Francesco Alessi

la produzione cambiano. Arrivano così a delinearsi due modi differenti di rapportarsi alla rappresentazione del territorio: quello tradizionale, dominato da uno sguardo esterno (eterorappresentazione), e quello nuovo, caratterizzato dall'approccio interno, proprio di chi è cresciuto culturalmente in Sardegna e racconta un mondo che conosce per esperienza vissuta (autorappresentazione)<sup>13</sup>. Nasce così un cinema sardo, distinto da un generico cinema "sulla" Sardegna.

Il cambio di prospettiva comporta non solo una conoscenza diretta dell'universo narrato, ma soprattutto esprime una sensibilità verso tematiche e realtà precedentemente assenti. C'è la consapevolezza di voler superare la dipendenza cinematografica dall'esterno, quella sorta di colonialismo visivo che aveva imposto anche la rappresentazione del proprio mondo<sup>14</sup> e che, sulla scia delle polemiche seguite alla trasposizione cinematografica di *Padre padrone* (Paolo e Vittorio Taviani, 1977), portava l'antropologo Michelangelo Pira ad affermare polemicamente che «i film girati in Sardegna o ad essa riferiti con l'intento dichiarato di rappresentarne la specificità culturale sono numerosi, ma in essi i sardi non si sono riconosciuti e non si riconoscono»<sup>15</sup>.

La cesura con il cinema del passato e la volontà di appropriarsi del mezzo cinematografico viene esplicitata sin dai prodromi. Gianfranco Cabiddu, nel presentare alla stampa l'inizio delle riprese del suo *Il figlio di Bakunin* (1997), considerato il primo lungometraggio della nuova onda<sup>16</sup>, dichiara: «Il film si caratterizza, per contenuti e stile, per una nuova responsabilità e impegno verso i temi della cultura d'origine, nella convinzione che quanto più un'opera affonda le proprie radici nell'Italia delle regioni e nei nodi della sua storia recente, tanto più ha le carte in regola per parlare al mondo»<sup>17</sup>. Meno diretta, ma più forte, la scelta di Salvatore Mereu, il quale nel finale di *Miguel* (1999), cortometraggio di diploma in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia, con un rovesciamento parodico svela la finzione cinematografica su cui si regge la narrazione e porta i protagonisti, dei veri pastori, a scacciare la troupe e a impossessarsi materialmente della macchina da presa.

La nuova generazione di registi è molto eterogenea e non arriva a definire una cinematografia dal carattere omogeneo e unitario. Il cinema sociale di Enrico Pau (*La volpe e l'ape*, 1995; *Pesi leggeri*, 2003; *Jimmy della Collina*, 2006) si discosta dal memorialismo epico di Gianfranco Cabiddu (*Il figlio di Bakunin*, 1997) che a sua volta è lontanissimo dal realismo magico e dal postmodernismo di Salvatore Mereu (*Ballo a tre passi*, 2003; *Sonetàula*, 2008; *Tajabone*, 2010; *Bellas mariposas*, 2012) o dalla commedia grottesca di Enrico Pitzianti (*Tutto torna*, 2008) e di Paolo Zucca (*L'arbitro*, 2013). Eppure alcuni elementi collegano trasversalmente i diversi lavori permettendo un ragionamento d'insieme.

Il primo di questi elementi è l'attenzione verso il locale. Salvatore Mereu, per spiegare la scelta dei soggetti dei suoi film, parafrasando Tolstoj ama ripetere: «Descrivi il tuo villaggio e parlerai al mondo». La maggior parte delle vicende narrate dunque non solo è ambientata nell'isola, ma cerca di costruire un dialogo con la realtà locale perché essa emerga con forza. L'ambiente allora non è mero contenitore di vicende, ma assume un ruolo rilevante nel processo di costruzione del senso. Emblematico in tal senso è *Su re* (Giovanni Columbu, 2012), una Passione di Cristo in cui il carattere "sardo" viene elaborato con una precisione quasi antropologica e si manifesta sia nella componente linguistica – una lingua fatta non solo di parole e suoni, ma anche di precise modalità discorsive – sia in quella fisica delle relazioni personali e della cinesica. Nel film non è marginale la forza del paesaggio che privilegiando le scabre pietraie del Monte Corrasi, luogo ormai mitico del cinema sardo<sup>18</sup>, enfatizza la drammaticità della vicenda narrata.

Nel quadro della valorizzazione del locale un ruolo fondamentale è svolto dalla lingua sarda. L'uso di diversi registri comunicativi e delle varianti dei dialetti locali permette infatti di creare sfumature che arricchiscono lo sviluppo della storia evidenziando un nuovo potenziale comunicativo. Il sardo è una vera e propria lingua neolatina con caratteristiche specifiche, non un dialetto dell'italiano. Il suo uso da parte del cinema è l'aspetto che in modo più evidente caratterizza la preoccupazione identitaria di una parte dei cineasti. Il recupero della lingua crea un rapporto forte fra la tradizione, di cui la lingua è espressione, e la modernità del mezzo e delle storie che racconta.

Con l'affermarsi della nuova generazione di registi anche i temi trattati dai film si arricchiscono. Certo, continua ad avere ampio spazio il problema della giustizia, dominante in *Arcipelaghi*

(Giovanni Columbu, 2001) e *La destinazione* (Piero Sanna, 2002), considerato nella dimensione conflittuale fra legge dello Stato e legge della comunità che aveva accompagnato da sempre il cinema di ambiente sardo. Ma il tema viene declinato secondo prospettive moderne sia in senso linguistico-formale, sia in senso contenutistico. Diventa quindi qualcosa di nuovo, che pur mantenendo un legame con il passato propone spunti di riflessione dal tono quasi sociologico sulle problematiche di una società moderna<sup>19</sup>. Diverso invece il caso di *Sonetàula*, dove le vicende del protagonista bandito non hanno implicazioni di ordine sociale ma, seguendo topoi ampiamente diffusi in tutto il mondo non solo nel cinema, riguardano essenzialmente la ribellione esasperata di una gioventù che si trova esclusa dalla società e fa scelte di vita che portano inesorabilmente all'autodistruzione. Quanto detto per la giustizia vale anche per le problematiche dell'attuale società agropastorale, presenti nei film di Columbu e Sanna come sfondo delle vicende principali e centrali invece nel documentario di lungometraggio *Capo e croce. Le ragioni dei pastori* (Marco Antonio Pani, Paolo Carboni, 2013)<sup>20</sup>, che per la prima volta osserva la storica categoria professionale della Sardegna come una vera e propria classe sociale consapevole dei propri diritti. Il film, a partire dalla valorizzazione del ruolo strategico che la pastorizia potrebbe e dovrebbe avere nello sviluppo economico dell'isola, disegna i protagonisti come eroi di una resistenza locale contro lo strapotere delle multinazionali e le angherie di uno Stato accentratore che tartassa i cittadini e reprime con la polizia ogni forma di dissenso. Il contrasto irriducibile e inconciliabile con lo Stato centrale marca in modo netto la differenza fra due mondi che "alla lettera" sono quelli dei pastori e delle istituzioni e simbolicamente richiamano la Sardegna e l'Italia. Il tema della resistenza al potere è centrale anche in *Piccola pesca*, dove i protagonisti sono i pescatori di Capo Teulada vittime della presenza di uno dei principali poligoni militari dell'area mediterranea. Dopo un disagio che negli anni diventa sempre più preoccupante, le marinerie della zona si organizzano e danno vita a manifestazioni dal forte valore simbolico come il blocco da parte di una flottiglia di barchette di una esercitazione militare internazionale.

Ma è la modernità dell'isola che emerge dopo decenni in cui la Sardegna era stata rappresentata come un mondo fermo in un tempo alieno a ogni forma di progresso. La Sardegna del cinema del secondo millennio è una terra inserita in pieno nei grandi fenomeni della modernità, con un'economia di tipo industriale e postindustriale (*Jimmy della Collina*) che si affianca a quella agropastorale (*Arcipelaghi*; *La destinazione*), con le metropoli sempre più multirazziali (il citato *Tajabone* di Mereu, *Dimmi che destino avrò* di Peter Marcias, 2012) abitate sia dal sottoproletariato urbano (*Pesi leggeri*; *Bellas mariposas*) che dalla borghesia benestante (*Un delitto impossibile*, Antonello Grimaldi, 2000). E di questa società moderna il cinema rappresenta la compiutezza e la maturità senza nascondere i problemi e le contraddizioni. Perché la modernità non è solo progresso, come ben dimostrano *Arcipelaghi* e *La destinazione* dove i banditi, che sono anche dei balordi allo sbando, sono espressione di un mondo rurale in disfacimento in cui i valori tradizionali sono venuti meno lasciando un vuoto che solo una reazione forte può colmare. La storia del bel rapporto fra il commissario di polizia e la ragazza rom tratteggiata da Peter Marcias in *Dimmi che destino avrò* esprime invece molto bene una sintonia di sentimenti seppur complessa e problematica che rimanda a un'integrazione sociale non del tutto compiuta. Mentre i ragazzini di *Tajabone* vivono con naturalezza la loro problematica adolescenza nei quartieri polari e della periferia urbana di una Cagliari sempre più città multietnica.

All'interno del gruppo dei registi sardi uno dei contributi più innovativi per quanto riguarda le storie raccontate e per la rappresentazione degli ambienti è quello di Enrico Pau. Il suo cinema mette in scena piccole storie del sottoproletariato urbano che si svolgono a Cagliari, con la periferia degradata, i casermoni dormitorio, i quartieri poveri e malfamati, e nei dintorni segnati da agglomerati industriali invadenti e futuristici, come la raffineria della Saras a Sarroch. Il film principale è *Jimmy della Collina*, in cui intorno alle vicende del protagonista si delinea una società postindustriale dove sono scomparsi i pilastri dell'identità tradizionale e quelli della cultura operaia non si sono affermati o appaiono a loro volta superati.

Nella cinematografia recente mancano i riferimenti a un'identità considerata in senso didascalico come patrimonio di cose passate, ma si definisce una realtà con caratteristiche proprie – una

lingua, una cultura, delle tradizioni, degli stili di vita ecc. – capace di entrare in rapporto con il resto del mondo con una personalità che la rende diversa da altre.

Il cinema in Sardegna, da una quindicina d'anni, vive un periodo di grande vitalità sostenuto più che dall'amministrazione regionale, che interviene in modo discontinuo e poco efficace<sup>21</sup>, da un forte entusiasmo diffuso e da un arcipelago di realtà non commerciali o paracommerciali che investono pur fra mille difficoltà nel settore<sup>22</sup>. La produzione di lungometraggi in cui maggiormente si riconosce la componente identitaria si accompagna a una miriade di documentari e cortometraggi professionali e amatoriali e non esclude la presenza di un cinema proveniente dall'esterno che continua a cercare nell'isola le sue location e ad ambientarvi le proprie storie. Ma c'è anche una produzione che tocca tematiche estranee alla "sardità" e partendo dal locale si afferma nei principali circuiti culturali. È il caso, per esempio, dell'ottimo lavoro di Giovanni Coda *Il rosa nudo* (2013), dedicato, a partire dalle memorie di Pierre Seel, a quello che viene chiamato l'omocausto, oppure dei documentari di Sergio Naitza, *L'insolito ignoto - Vita acrobatica di Tiberio Murgia* (2012), e di Peter Marcias, *Tutte le storie di Piera sulla grande attrice Piera Degli Esposti* (2013).

---

1. «Le génie de la Duse – scrive Sadoul – continue de nous frapper directement, par sa simplicité et son incroyable perfection. [...] Il suffit qu'elle lève la main pour nous bouleverser» («Il genio della Duse continua a colpirci direttamente per la sua semplicità e la sua incredibile perfezione [...] È sufficiente che lei sollevi la mano per sconvolgerci», traduzione nostra), George Sadoul, *Histoire Générale du Cinéma*, vol. III.1, *Le cinema devient un art*, Denoël, Paris 1973 (I ed. 1952), p. 326.

2. «Il film è stato girato in Sardegna e il paesaggio è un personaggio del dramma», traduzione nostra, *ibid.*

3. «L'Arte Muta», I, 6-7, 15 dicembre 1916-15 gennaio 1917, riportato in *Enciclopedia del cinema in Piemonte*, scheda di Cenere, [http://www.cinemainpiemonte.it/schedafilm.php?film\\_id=6&stile=small&input=cenere](http://www.cinemainpiemonte.it/schedafilm.php?film_id=6&stile=small&input=cenere), ultima consultazione marzo 2014.

4. Sulla genesi e la realizzazione del film dal punto di vista della Duse, si vedano i documenti riportati in Antonio Cara, *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, Istituto Superiore Regionale Etnografico, Nuoro 1984, in particolare pp. 7-22 e 129-145.

5. Nel corposo volume di Maria Bonaria Urban, *Sardinia on Screen. The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema*, Radopi, Amsterdam-New York 2013, probabilmente lo studio più articolato e sistematico sulla Sardegna al cinema, ben 250 pagine sono dedicate proprio alla riflessione sui tropi sardi nella letteratura.

6. Sull'opera di Grazia Deledda al cinema, si veda Gianni Olla, *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Aipsa, Cagliari 2000.

7. Martin Scorsese su *Banditi a Orgosolo*, in Mario Capello (a cura di), *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 13-14.

8. Cfr. M.B. Urban, *Sardinia on Screen*, cit., pp. 303-308.

9. Dei circa cento film di fiction ambientati nell'isola e realizzati fra gli inizi del '900 e gli anni '80, quelli diretti da registi nati o vissuti per un certo periodo in Sardegna non arrivano a cinque. Diverso il discorso sul cinema documentario dove la presenza di registi sardi è molto più consistente. Per un catalogo del cinema in Sardegna, si veda Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cuec, Cagliari 2008.

10. I fattori di maggior rilievo in tal senso, in sintesi, sono da un lato l'indebolimento del potere accentratore dello Stato in seguito alla crisi politica che ha favorito, sull'onda delle rivendicazioni promosse dalla Lega di Umberto Bossi, la valorizzazione delle peculiarità locali contrapposte a quelle nazionali. E quindi, per quanto riguarda la realtà della Sardegna, ha permesso l'emergere di istanze di recupero e riscatto del patrimonio culturale isolano che da tempo covavano latenti. Dall'altro, l'avvento di quella che Umberto Eco chiama "neotelevisione", con il conseguente decentramento produttivo anche a vantaggio dei territori periferici, ha legittimato e dato visibilità a una produzione culturale che altrimenti sarebbe rimasta nascosta e marginale. È in questo contesto, per esempio, che la Regione Sardegna nel 1997 approva dopo un dibattito durato diversi anni la legge n. 26 di *Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna* che «assume l'identità culturale del popolo sardo come bene primario da valorizzare e promuovere e individua nella sua evoluzione e nella sua crescita il presupposto fondamentale di ogni intervento volto ad attivare il progresso personale e sociale, i processi di sviluppo economico e di integrazione interna». Con tale legge la Regione rico-

nosce «come beni fondamentali da valorizzare la lingua sarda – riconoscendole pari dignità rispetto alla lingua italiana – la storia, le tradizioni di vita e di lavoro, la produzione letteraria scritta e orale, l'espressione artistica e musicale, la ricerca tecnica e scientifica, il patrimonio culturale del popolo sardo nella sua specificità e originalità, nei suoi aspetti materiali e spirituali». L.R. 15 ottobre 1997, n. 26, artt. 1 e 2.

11. Goffredo Fofi, *Sardegna, che Nouvelle vague!*, «Panorama», 13 novembre 2003.
12. Sulla produzione culturale a cavallo del secolo, si veda Dossier *Sardegna*, «Lo Straniero», 74-75, agosto-settembre 2006, con scritti di Giulio Angioni, Alberto Capitta, Costantino Cossu, Antioco Floris, Goffredo Fofi, Igort, Walter Porcedda, Renato Soru, Giorgio Todde.
13. Cfr. Antioco Floris, Ivan Girina, *The Sardinia Case: Issues of Memory and Identity in the Cinematographic Representation of an Island*, paper presentato nell'aprile del 2013 al Simposio internazionale *Regionalism and Representation* a cura dell'Institute of Advanced Study (Ias) – University of Warwick (Uk).
14. Birgit Wagner propone proprio gli strumenti della critica postcoloniale per analizzare la recente produzione letteraria e cinematografica isolana in quanto la storia della Sardegna si è delineata, se non del tutto come coloniale, per lo meno come semicoloniale. Cfr. Birgit Wagner, *Sardinien Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*, Francke Verlag, Tübingen 2008, pp. 22-30. Va comunque detto che in Sardegna la convinzione di essere stati per secoli – e di esserlo tuttora per certi versi – una colonia ora della Spagna ora dell'Italia è piuttosto diffusa e il fiorire in tempi recenti di movimenti indipendentisti e sovranisti ne è la dimostrazione concreta.
15. Michelangelo Pira, *Padre padrone va in "Tavania"*, «L'Unione Sarda», 26-27 ottobre 1977; poi in Manlio Brigaglia (a cura di), *Gavino Ledda dopo "Padre padrone"*, Edizioni della Torre, Sassari 1978, p. 109.
16. Cfr. Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Aipsa, Cagliari 2003.
17. Dal pressbook di presentazione del progetto del film.
18. Sul Monte Corrasi, nel territorio sopra i paesi di Oliena e Orgosolo in provincia di Nuoro, De Seta ambienta le scene finali di *Banditi a Orgosolo*. Dopo di lui John Huston gira alcune scene di *The Bible (La Bibbia*, 1966) confermando un interesse cinematografico che viene mantenuto dalla produzione recente. Oltre Columbu anche Salvatore Mereu gira nella zona diverse scene di *Ballo a tre passi* e di *Sonetàula* nonché il cortometraggio *Transumanza* (2013).
19. Per una lettura sociologica del cinema di ambiente sardo si rimanda a Marco Pitzalis, *Gli Argonauti del Mediterraneo Occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione in Sardegna*, «Studi Culturali», IX, 2, agosto 2012, pp. 225-247.
20. Il film, presentato in concorso all'ottava edizione del Festival Internazionale del Film di Roma nel 2013, è uno di quei documentari girati in Sardegna che, come *Piccola pesca* (2004) e *Roba da matti* (2011) di Enrico Pitzianti, *Passaggi di tempo* (2005) di Gianfranco Cabiddu e *L'insolito ignoto - Vita Acrobatica di Tiberio Murgia* (2012) di Sergio Naitza, viene distribuito nelle sale.
21. Nel 2006, dopo una mobilitazione durata alcuni anni, è approvata la legge regionale 20 settembre 2006, n. 15, *Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna*, che si propone di intervenire sia in relazione agli aspetti produttivi che a quelli più generalmente culturali. Mai applicata in tutte le sue potenzialità, la legge ha comunque contribuito alla realizzazione di film di corto e lungometraggio, anche se in diversi casi l'assegnazione dei contributi, accompagnata da grandi polemiche, ha seguito canali discrezionali. Dopo cinque anni dall'approvazione della legge, nel 2011 viene istituita la Sardegna Film Commission che solo l'anno successivo nomina un direttore e ha la possibilità di gestire un suo budget. Priva di personale e con una dotazione finanziaria ridottissima, la Film Commission non diventa mai del tutto operativa e quindi ha un'incidenza ancora marginale sulla produzione.
22. Si veda a tal riguardo *Il senso del cinema e dell'audiovisivo per i territori*, rapporto di ricerca realizzato dalla Fondazione Rosselli per Cinecittà Luce con la supervisione della Direzione Generale per il Cinema del Mibact, novembre 2013, scheda 14, Sardegna, pp. 54-76.

**Antioco Floris** è ricercatore di Cinema, fotografia, televisione presso il Dipartimento di Storia, beni culturali e territorio dell'Università di Cagliari e professore aggregato di Linguaggi del cinema, della televisione e dei new media nel corso di Scienze della Comunicazione. Nel 2007 ha fondato il CELCAM (Centro per l'educazione ai linguaggi del cinema, degli audiovisivi e della multimedialità), di cui è direttore, e dal 2013 è presidente della Biblioteca del Distretto delle Scienze Umane. L'attività di ricerca è rivolta principalmente all'opera di Leni Riefenstahl, al cinema in Sardegna, alla *film literacy*. Ha pubblicato saggi e volumi su Daniele Segre, Nanni Moretti, Nanni Loy, il cinema in Sardegna, Leni Riefenstahl, Fabrizio De André e analisi di film.