

Produrre cinema in Sardegna

Una mappatura del settore,
dalla legge regionale a oggi

a cura di Clementina Casula e Diego Cavallotti

UNICApress/**ricerca**



oltre lo
schermo

culture, linguaggi, industrie
del cinema e del media



UNICApress/ricerca

Oltre lo Schermo

#3



Oltre lo schermo

Culture, linguaggi, industrie del cinema e dei media

Collana diretta da

David Bruni, Marco Benoît Carbone, Clementina Casula,
Diego Cavallotti, Antioco Floris

Comitato scientifico

Monia Acciari (De Montfort University, Leicester),
Flavia Barca (ricercatrice indipendente),
Luca Barra (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna),
Paola Bonifazio (University of Texas, Austin),
Lucia Cardone (Università degli Studi di Sassari),
Mariapia Comand (Università degli Studi di Udine),
Marco Cucco (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna),
Cinzia Dessì (Università degli Studi di Cagliari),
Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano),
Luisella Farinotti (Università IULM, Milano),
Giovanna Fossati (Universiteit Utrecht),
Marco Gargiulo (Universitetet i Bergen),
Federico Giordano (Università per Stranieri di Perugia),
Ivan Girina (Brunel University, London),
Giancarlo Lombardi (The City University of New York CUNY),
Paolo Magaudo (Università degli Studi di Padova),
Giovanna Maina (Università degli Studi di Torino),
Elena Mosconi (Università degli Studi di Pavia),
Federico Pierotti (Université de Picardie Jules Verne, Amiens),
Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine),
Augusto Sainati (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa),
Marco Santoro (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna),
Federico Vitella (Università degli Studi di Messina)

Produrre cinema in Sardegna

Una mappatura del settore,
dalla legge regionale a oggi

a cura di Clementina Casula e Diego Cavallotti

UNICApress/ricerca



oltre lo
schermo

cultura, linguaggi, industrie
del cinema e dei media



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI CAGLIARI**



DIPARTIMENTO DI LETTERE,
LINGUE E BENI CULTURALI



**Fondazione
di Sardegna**

Il volume collettaneo è pubblicato nell'ambito del progetto di ricerca "MaCAuS – Mappe del cinema e dell'audiovisivo in Sardegna (2006-oggi)", realizzato all'interno del bando biennale dell'Università di Cagliari finanziato da Fondazione di Sardegna – annualità 2021.

**I saggi pubblicati nel presente volume
sono stati sottoposti a procedura di valutazione e revisione**

In copertina, fotogramma da:

L'uomo che comprò la luna (2018) di Paolo Zucca

Per gentile concessione dell'autore

Editor: Alberta Zancudi

Progetto grafico e impaginazione: Attilio Baghino

Composto in FiraGO (Carrois Corporate GbR and HERE Europe B.V., 2018)

SIL Open Font License 1.1

© autori dei singoli saggi e UNICApres

CC BY-ND 4.0 license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0>)

Cagliari, UNICApres, 2026 (<https://unicapress.unica.it>)

ISBN Edizione a stampa: 978-88-3312-229-8

ISBN Edizione in e-pub: 978-88-3312-231-1

ISBN Edizione in PDF: 978-88-3312-230-4

DOI: <https://doi.org/10.13125/unicapress.978-88-3312-230-4>

Indice

- 7 Introduzione**
Un bilancio ventennale sul cinema in Sardegna
Clementina Casula e Diego Cavallotti
- 11 Misurare l'operato delle film commission**
Una riflessione teorica e metodologica tra impatto economico, artistico, sociale e di scenario
Marco Cucco

Panorama

- 23 La nouvelle vague cinematografica sarda**
Genesi, sviluppo e struttura di un ecosistema culturale
Antioco Floris
- 36 L'isola che gira**
Viaggio nell'industria cinematografica sarda dal 2006 a oggi
Massimo Atzori, Cinzia Dessì, Michela Buttu

Focus 1: Le strutture del sistema di produzione

- 59 Il cinema sardo e le principali case di produzione**
Diego Cavallotti
- 69 Oltre la produzione**
L'industria cinematografica sarda tra circolazione ed esercizio
Massimo Atzori, Myriam Mereu
- 80 Dal territorio alla pellicola.**
La Fondazione Sardegna Film Commission
Diego Cavallotti, Margherita Puledda
- 88 I festival cinematografici in Sardegna**
Analisi dei punti di forza e debolezza e del caso IsReal
Roberta D'Aprile
- 104 Produci, forma, vedi**
L'approccio territoriale al cinema in Sardegna della Società Umanitaria
Paolo Serra
- 114 La produzione cinematografica dell'ISRE tra il 2006 e il 2025**
Ignazio Figus

Focus 2: Lavoratori e lavoratrici

- 127 Affinità e diversità nei lavori di alcuni registi sardi già affermati**
David Bruni
- 136 Fare cinema in periferia**
Percorsi individuali e collettivi di crescita occupazionale
Clementina Casula
- 147 Il cinema sardo in Moviementu: la forza della rete**
Myriam Mereu
- 160 Il ruolo del genere nei percorsi occupazionali del cinema in Sardegna**
Clementina Casula

Focus 3: I prodotti

- 177 Maramai e piccoli grandi amori**
La Sardegna nel cinema dei registi non autoctoni
Federico Giordano
- 189 In viaggio tra i generi del cinema sardo**
David Bruni e Marco Steri
- 200 (No) Women's Land**
La presenza delle donne nel cinema sardo contemporaneo
Luisa Cutzu

Strumenti

- 211 La legge per il cinema della Regione Sardegna: genesi, sviluppo e prospettive**
Rossana Rubiu
- 221 Le disparità di genere nel cinema italiano e sardo**
Analisi dei dati e delle strategie di intervento
Roberta D'Aprile
- 229 La prospettiva di una produzione cinematografica eco-consapevole**
Cinzia Dessì

Apparati

- 237 Gli autori / Le autrici**
- 253 Bibliografia**
- 267 Documenti**
- 271 Sitografia**
- 273 Filmografia**
- 275 Indice dei nomi**

Introduzione

Un bilancio ventennale sul cinema in Sardegna

Clementina Casula e Diego Cavallotti

Nel settembre del 2006 la Regione Autonoma della Sardegna (RAS) adotta una legge¹ volta a inserire il cinema all'interno di un progetto di sviluppo integrato del territorio isolano. Si tratta di un approccio che segue il diffondersi, a livello prima internazionale e poi nazionale, di politiche di sviluppo territoriale in cui la cultura non è più intesa soltanto come ambito improduttivo da tutelare, ma anche come motore di una creatività da valorizzare dal punto di vista economico e occupazionale. Già qualche anno prima della definizione della legge, nel dibattito nazionale era stato rilevato il potenziale racchiuso in una fioritura culturale registrata nell'Isola nell'ultimo decennio del secolo scorso, caratterizzata da un felice connubio tra radicamento identitario e nuove istanze creative. La "*nouvelle vague sarda*"² riguardava diversi ambiti della produzione culturale isolana (in particolare la narrativa, il jazz, il cinema, il fumetto), non di rado impegnati in un fecondo dialogo tra loro. Nel caso del cinema la nuova produzione era principalmente associata al lavoro di registi che, pur dando vita a un insieme eterogeneo che non consentiva di «definire una cinematografia dal carattere omogeneo e unitario»³, arrivavano a comporre un campo di riferimento per chi, da allora in poi, decideva di girare film in Sardegna.

Con l'approvazione della legge cinema regionale, tale campo si sviluppa in maniera progressivamente più articolata, non solo in riferimento alle figure autoriali, ma anche a una varietà di lavoratrici e lavoratori, aziende e organizzazioni che agiscono sia all'interno del ciclo della filiera produttiva (dalla pre-produzione fino alla distribuzione), sia al suo esterno (come nel comparto formazione e ricerca, in quello dell'associazionismo o della pubblica amministrazione), definendo così un vero e proprio "ecosistema del cinema regionale"⁴. La legge cinema prevede, infatti, un fondo di finanziamento che riguarda non soltanto le diverse fasi della filiera e i servizi ad esse associati, ma anche lo sviluppo di iniziative volte a favorire la diffusione della formazione e della ricerca nel settore e, più in generale, della cultura cinematografica e audiovisiva nell'Isola. La stessa legge dispone inoltre l'istituzione della Sardegna Film Commission – che dal 2011 sostituisce il più embrionale "sportello cinema" attivato dalla RAS già nel 2002 – quale ente deputato alla valorizzazione del patrimonio artistico, ambientale e tecnico-professionale della regione, attraverso la promozione di quest'ultima come location ideale per la realizzazione di produzioni cinematografiche, televisive e audiovisive.

1. Regione Autonoma della Sardegna, legge n. 15 del 20 settembre 2006, *Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna*. Il testo della legge è riportato per intero in appendice al presente volume.
2. Goffredo Fofi, *Sardegna, che Nouvelle Vague!*, «Panorama», 12 novembre 2003.
3. Antioco Floris, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, «Bianco e nero», n. 578, 2014, p. 50.
4. Vedi a tal proposito il saggio di Antioco Floris in questo volume.

A distanza di vent'anni dall'adozione della legge, appare dunque opportuno avviare un bilancio che consenta di valutare analiticamente lo sviluppo della produzione cinematografica isolana, da un lato per prendere consapevolezza dei traguardi finora raggiunti, dall'altro per riflettere criticamente sui nodi che ostacolano la piena espressione delle sue potenzialità. Con questo obiettivo, un gruppo di lavoro⁵ si è costituito attorno a un progetto di ricerca intitolato *MaCAuS – Mappe del Cinema e dell'Audiovisivo in Sardegna (2006-oggi)*, vincitore nel 2022 di un bando biennale della Fondazione di Sardegna. Come già evidente dal titolo, il progetto ha voluto considerare i prodotti cinematografici nel loro significato più ampio: non solo, dunque, in riferimento a quelli destinati alle sale, ma anche al fuori formato, ai nuovi modelli digitali per il web e seriali, a quelli legati alle arti visive e performative, nonché a specifici lavori per la televisione. Similmente, ha inteso esplorare il settore della produzione cinematografica attraverso un duplice filtro epistemologico, capace di mettere in relazione due dimensioni complementari: quella artistico-culturale e quella socio-economica e aziendale. Attraverso il primo filtro è stato possibile analizzare i contenuti e gli stili adottati nelle produzioni realizzate in Sardegna a partire dal censimento della produzione, soffermandosi sull'analisi degli elementi formali, sulle dinamiche intermediali tra cinema e altre arti, sulla dimensione attoriale e sulla ricorrenza delle rappresentazioni e dei *topoi* legati all'identità regionale. Il secondo filtro, invece, ha consentito di considerare il mercato delle produzioni realizzate in Sardegna, approfondendo le caratteristiche aziendali, i modelli di business e la dimensione tecnologica delle imprese che vi operano, nonché i percorsi formativi e occupazionali di lavoratrici e lavoratori distribuiti nei diversi reparti e ruoli, prestando particolare attenzione alla dimensione della sostenibilità ambientale e dell'equità di genere.

A fronte di una filiera produttiva che, come detto sopra, si fa sempre di più ecosistema – sia in termini di prodotti finali, che di fattori di produzione – il gruppo di lavoro ha sentito l'esigenza di considerare anche aspetti riguardanti il contesto istituzionale, regionale e nazionale, confrontandosi con una serie di stakeholder ed esperti tanto negli incontri pubblici⁶ quanto negli scambi più informali che hanno accompagnato la realizzazione di questo lavoro: le riflessioni all'origine di diversi contributi qui raccolti sono scaturite proprio da queste occasioni di confronto.

È questo il caso del saggio introduttivo di Marco Cucco, che apre il volume con una riflessione teorica e metodologica sulla valutazione dell'operato delle film commission italiane⁷, rilevando come le potenzialità in termini di impatto economico, artistico e sociale richiederebbero strumenti di analisi specifici, finalizzati a una considerazione congiunta. Il saggio riprende l'approccio già illustrato a proposito del progetto di ricerca all'origine del volume, in quanto

5. Il gruppo di lavoro originario comprendeva personale di ricerca strutturato presso l'Università di Cagliari: David Bruni, Clementina Casula, Diego Cavallotti (anche in qualità di coordinatore scientifico) e Antioco Floris del Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali e Cinzia Dessì del Dipartimento di Scienze Economiche e Aziendali. A loro si sono successivamente aggiunti Massimo Atzori, Michela Buttu e Roberta D'Aprile, selezionati a seguito dell'attivazione di contratti di ricerca finanziati dalla Fondazione di Sardegna (Progetti Biennali FdS, bando 2021, progetto MaCAuS – *Mappe del Cinema e dell'Audiovisivo in Sardegna*).
6. Ricordiamo in particolare due seminari svolti in *itinere* alla fine del 2023 e del 2024 e un convegno finale che si è svolto nel 2025 presso il Polo umanistico dell'Università di Cagliari: il seminario *La mappatura del cinema e dell'audiovisivo in Sardegna (2006-oggi): note metodologiche e riflessioni interdisciplinari*, 20 dicembre 2023; il seminario *Gender equality nell'industria cinematografica sarda (2006-oggi)*, 14 novembre 2024; il convegno *Mappe del cinema e dell'audiovisivo in Sardegna (2006-oggi)*, 17-18 febbraio 2025.
7. Il tema è sviluppato dall'autore in un volume attualmente in fase di pubblicazione (Marco Cucco, *Le film commission italiane*, Venezia, Marsilio, in corso di stampa).

guarda all'analisi preliminare dei risultati come solida base per una riflessione critica volta a offrire spunti utili a migliorare i processi analizzati. Gli altri contributi, relativi alla produzione cinematografica in Sardegna, sono raggruppati in tre sezioni con prospettive differenti: la sezione «Panorama» offre uno sguardo d'insieme sul comparto; la sezione «Focus» realizza tre approfondimenti dedicati, rispettivamente, alle strutture di produzione, ai lavoratori e alle lavoratrici e ai prodotti filmici; la sezione «Strumenti» propone trattazioni agili sull'evoluzione di alcuni ambiti di regolazione normativa del settore (dalla legge cinema regionale alle misure per l'eguaglianza di genere e ai protocolli *green*) evidenziandone sfide e opportunità per il caso regionale.

I saggi che compongono la sezione «Panorama» offrono un quadro d'insieme della produzione cinematografica in Sardegna dal punto di vista delle due principali dimensioni di analisi identificate dalla ricerca: quella artistico-culturale e quella socio-economica e aziendale. La prima dimensione è considerata da Antioco Floris nella duplice veste di studioso del cinema e di imprenditore istituzionale che ha contribuito attivamente allo sviluppo di un ecosistema del cinema in Sardegna. La seconda dimensione è esplorata da Cinzia Dessì con Massimo Atzori e Michela Buttu in riferimento al contesto aziendale entro cui si realizza la produzione cinematografica isolana: la loro analisi ragionata concernente i principali indicatori e dati statistici raccolti su prodotti, imprese e figure professionali mette in luce sia i traguardi raggiunti che le criticità ancora presenti nel settore, in particolare per ciò che riguarda le fasi di post-produzione e distribuzione.

Nella sezione «Focus», l'approfondimento dedicato alle strutture della produzione cinematografica presenti sul territorio isolano raccoglie sei saggi: il primo, di Diego Cavallotti, analizza le principali aziende, rilevandone la struttura e le caratteristiche in chiave comparata; il secondo, di Massimo Atzori e Myriam Mereu, mappa la rete di distribuzione ed esercizio dei film prodotti in Sardegna e offre un focus sulla loro partecipazione ai festival internazionali e sul mercato post-sala; il terzo, firmato da Diego Cavallotti e Margherita Puledda, si concentra sull'evoluzione della Sardegna Film Commission, considerata anche in chiave comparata rispetto alle omologhe strutture delle altre regioni italiane; il quarto, di Roberta D'Aprile, rimanda ai principali festival, intesi come strumenti di produzione culturale ma anche sociale ed economica, soffermandosi sul caso emblematico di *IsReal – Festival di cinema del reale* di Nuoro; nel quinto Paolo Serra rinviene la specificità dei Centri Servizi Culturali della Società Umanitaria in un approccio polivalente volto a creare legami con gli stakeholders territoriali, in linea con una missione di servizio pubblico; mentre nel sesto Ignazio Figus ricostruisce il seminale contributo offerto dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE) con la sua attività di produzione, formazione e promozione cinematografica, particolarmente legata ad una visione etnoantropologica.

L'approfondimento dedicato alle lavoratrici e ai lavoratori del cinema in Sardegna si compone invece di quattro saggi: il primo, di David Bruni, si sofferma sui registi affermati e sulle nuove proposte della scena autoriale sarda; il secondo, di Clementina Casula, parte dall'analisi empirica dei percorsi lavorativi, differenziati per reparto e ruolo, per identificare alcune logiche regolative che organizzano il comparto; il terzo, firmato da Myriam Mereu, restituisce in profondità un'analisi partecipata dell'associazione *Movimentu - Rete Cinema Sardegna* (non più attiva, ma ancora significativa dal punto di vista simbolico); nel quarto Casula riprende l'analisi dei percorsi lavorativi per verificare quale ruolo vi abbia svolto il genere, rilevando, a fronte di un aumento delle lavoratrici nel comparto, il persistere di varie forme di disuguaglianza e discriminazione.

Il terzo approfondimento della sezione «Focus», dedicato ai prodotti filmici, raccoglie tre saggi: nel primo Federico Giordano elabora una panoramica della produzione in Sardegna antecedente alla legge cinema, concentrandosi sul modo in cui essa ha saputo dare forma a uno specifico immaginario relativo all'Isola; nel secondo David Bruni e Marco Steri si soffermano sulle diverse tipologie di prodotto elaborate dagli autori e dalle autrici sarde; nel terzo Luisa Cutzu si occupa della relazione fra le rappresentazioni convogliate dai film sardi e le questioni di genere.

Chiude il volume la sezione «Strumenti» con tre utili introduzioni all'evoluzione di alcuni ambiti di regolazione normativa del settore: Rossana Rubiu analizza la genesi della legge cinema regionale, evidenziando l'innovatività di un approccio finalizzato allo sviluppo di un ecosistema, ma anche le criticità emerse in fase di attuazione e le prospettive di aggiornamento della legge; Roberta D'Aprile passa in rassegna le misure a favore dell'eguaglianza di genere adottate a livello internazionale, nazionale e regionale, riflettendo in particolare sui ritardi rilevati nel caso sardo; Cinzia Dessì porta al centro dell'attenzione gli interventi effettuati in campo internazionale, nazionale e regionale sulla sostenibilità ambientale, che da tema politico-sociale è diventata pilastro delle strategie economiche: la studiosa presenta le sfide e le opportunità dell'industria audiovisiva che, come ecosistema produttivo, diventa parte della transizione sostenibile.

Già da questa breve presentazione emerge la complessità di un esercizio volto a valutare lo sviluppo del settore cinematografico in Sardegna. Un primo ostacolo a tale esercizio è dato dall'assenza di fonti statistiche regionali che permettano di misurare e monitorare nel tempo la rilevanza del settore (in termini produttivi, aziendali, occupazionali). Questo tipo di dati faciliterebbe non poco il compito di chi intende studiare le dinamiche evolutive della produzione cinematografica regionale e le sue ricadute sul territorio, per rilevarne in maniera più puntuale criticità e potenzialità, anche al fine di fornire indicazioni utili a chi deve poi governare e amministrare le politiche per il comparto. In molti dei saggi qui raccolti si evidenzia come la legge cinema regionale sia stata fondamentale per incentivare lo sviluppo di un ecosistema cinematografico isolano, che tuttavia appare ancora troppo poco affidabile in termini di offerta di professionalità e di servizi, gracile dal punto di vista aziendale e dipendente da politiche di sovvenzionamento regionale inadeguate. Questo volume intende dunque proporsi come sollecitazione rispetto alla necessità di una presa di coscienza del tragitto percorso negli ultimi decenni, anche grazie al fondamentale apporto della RAS. Si tenta, infatti, di comprendere in che modo sia possibile rafforzare le numerose strutture e competenze che operano in un comparto multiforme e mutevole, che offre allo sviluppo territoriale un contributo potenzialmente rilevante sia dal punto di vista artistico e culturale sia da quello economico e occupazionale.

Misurare l'operato delle film commission

Una riflessione teorica e metodologica tra impatto economico, artistico, sociale e di scenario

Marco Cucco

Abstract

Il saggio riflette sull'esperienza delle film commission italiane a quasi trent'anni dalla loro comparsa, interrogandosi innanzitutto sulle ragioni per le quali questi soggetti, ormai centrali nel panorama produttivo italiano, continuano ad essere poco studiati e, in seconda istanza, su come possa essere valutato il loro contributo. Il saggio individua tre tipologie di impatto che andrebbero congiuntamente considerate (economico, artistico e sociale), ognuna delle quali presenta delle criticità e richiede appositi strumenti di analisi.

The essay reflects on the experience of Italian film commissions almost thirty years after their inception, questioning first of all why these entities, now central to the Italian production landscape, continue to be poorly studied, and secondly how their contribution can be evaluated. The essay identifies three types of impact that should be considered jointly (economic, artistic and social), each of which presents critical issues and requires specific analytical tools.

Ancora pochi studi sulle film commission italiane: alcune ipotesi

La comparsa delle film commission ha rappresentato uno degli elementi di novità più importanti nell'ambito della produzione audiovisiva italiana degli anni Duemila. In termini di rilevanza economica l'introduzione del tax credit ha sicuramente avuto un impatto maggiore, ma è altrettanto vero che l'azione locale è più articolata degli sconti fiscali: combina aiuto logistico e finanziario, prevede forme di accompagnamento e valorizzazione dei progetti, dirotta i flussi di riprese, e la lista potrebbe andare avanti a lungo. Tutto ciò per dimostrare come le film commission siano probabilmente lo strumento più complesso messo oggi a disposizione della produzione audiovisiva; complessità da cui derivano effetti a loro volta eterogenei che si possono verificare nel breve, medio o lungo periodo.

Purtroppo nel panorama italiano continuano ad essere pochi gli studi sul rapporto tra produzione audiovisiva e territorio in cui va a posizionarsi l'azione delle film commission, e questo rappresenta una mancanza importante dal momento che proprio in Italia le film commission giocano un ruolo più incisivo rispetto ad altri paesi stranieri. All'estero, infatti, il ruolo delle film commission (o dei film office) si limita alla fornitura a titolo gratuito di un supporto logistico che agevola la fase delle riprese nel territorio. Come si può facilmente immaginare, questa attività di servizio ha una capacità ridotta nello spostare flussi di riprese, configurandosi pertanto come una sorta di mero pre-requisito di cui i territori si devono dotare¹ per poter operare all'interno di un "mercato delle location"

1. Ben Goldsmith, *'It's Africa. It's Arizona. It's Antarctica. It's Afghanistan. Actually, it's Alberta'. Marketing Locations to Film Producers*, in Nolwenn Mingant, Cecilia Tirtaine, Joël Augros (a cura di), *Film Marketing in the Twenty-First Century*, London, BFI-Palgrave, 2015, p. 182.

sempre più competitivo². La possibilità di attrarre produzioni si gioca invece sul piano degli aiuti economici concessi, ovvero dei fondi locali (o *film fund*), che in Italia sono nella maggior parte dei casi gestiti dalle film commission stesse, mentre all'estero restano in capo al governo locale che li concede. Se dunque è comprensibile che all'estero ci sia una scarsa letteratura scientifica sul fenomeno delle film commission, sul fronte italiano questa mancanza assume tratti di colpevolezza.

La domanda che a questo punto si pone è come mai in Italia ci sia stata una così flebile attenzione verso il fenomeno delle film commission, anche a fronte di una loro presenza diffusa sul territorio che dunque rende facilmente accessibile e osservabile l'oggetto di studio. La disattenzione riguarda in realtà solo il mondo accademico dal momento che organizzazioni e istituti di ricerca hanno dimostrato fin da subito di aver colto gli elementi di novità e opportunità che le film commission portavano con sé. I rapporti elaborati da ANICA, dall'Istituto di economia dei media della Fondazione Rosselli e da ISICULT hanno fotografato con tempestività il fenomeno fornendo così delle indicazioni utili tanto a chi operava nel settore (case di produzione) quanto ai *policymaker* nazionali che si sono trovati ad assistere al germogliare di film commission e film fund senza alcun controllo o coordinamento centralizzato da parte del governo e del ministero di competenza.

Sulle ragioni del disinteresse da parte del mondo accademico non esiste alcuna certezza, ma solo ipotesi ricavate grazie ad un'osservazione dall'interno. Innanzitutto, come è noto, in Italia gli studi sul cinema e sull'audiovisivo (ma soprattutto sul cinema) hanno sempre privilegiato un approccio di carattere storico e testuale trascurando gli aspetti legati all'organizzazione dell'industria e all'apparato normativo. Si tratta di una caratteristica abbastanza diffusa nel contesto europeo (con Regno Unito e in parte la Francia a rappresentare delle eccezioni) e che solo in tempi recenti è andata attenuandosi grazie alla progressiva affermazione e istituzionalizzazione dei Media Industry Studies a partire dalla fine degli anni zero del nuovo Millennio³. Ciò significa che nel momento in cui in Italia compaiono la prima film commission (1997) e il primo film fund (2003) scarseggiano non solo le competenze specifiche, ma anche la sensibilità per indagarle. E la conseguenza è che agli inizi degli anni Duemila (e per lungo tempo a venire) la letteratura di riferimento è stata sostanzialmente di origine straniera e riguardava le dinamiche di delocalizzazione nel sistema hollywoodiano⁴ che, come si può ben immaginare, non possono essere generalizzate con automatismo al contesto europeo e alle diverse situazioni nazionali che lo compongono.

La responsabilità fin qui descritta va tuttavia distribuita tra più soggetti. L'industria del cinema è stata scarsamente studiata anche da altri ambiti della ricerca accademica, come ad esempio da coloro che si occupano di economia

2. Marco Cucco, Giuseppe Richeri, *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio, 2013.

3. Marco Cucco, *Studi sull'industria dei media*, in Gabriele Balbi, Francesca Comunello, Francesca Pasquali, Michele Sorice (a cura di), *Studiare i media. Prospettive disciplinari e parole chiave*, Roma, Carocci, 2025; Daniel Herbert, Amanda Lotz, Aswin Punathambekar, *Media Industry Studies*, Cambridge, Polity Press, 2019.

4. Greg Elmer, Mike Gasher (a cura di), *Contracting Out Hollywood: Runaway Productions and Foreign Location Shooting*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2005; Vicki Mayer, *Almost Hollywood, Nearly New Orleans. The Lure of the Local Film Economy*, Oakland, University of California Press, 2017; Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria, Richard Maxwell, Ting Wang, *Global Hollywood 2*, London, BFI-Palgrave, 2005; Daniel Steinhart, *Runaway Hollywood. Internationalizing Postwar Production and Location Shooting*, Oakland, University of California Press, 2019; Janet Wasko, Mary Erickson (a cura di), *Cross-Border Cultural Production: Economic Runaway or Globalization?*, Amherst, Cambria Press, 2008.

aziendale. In questo caso la ragione è nella natura spuria dell'industria in discussione, fortemente influenzata da finalità artistiche e dal finanziamento pubblico, elementi da cui deriva un'organizzazione poco sistematica e talvolta con tratti di artigianalità.

Un secondo fattore che in questa sede merita di essere citato è il fatto che le film commission sono oggetti di studio complessi il cui operato, come è stato detto, ha impatti diversificati che riguardano la produzione di beni artistici, lo sviluppo dell'economia locale, il welfare culturale, il turismo, il coordinamento tra Stato e Regioni in materia di gestione del cinema e dell'audiovisivo, ecc. Un oggetto di questa natura per poter essere analizzato e restituito nella sua interezza richiede un approccio interdisciplinare che, tuttavia, si scontra con le dinamiche e le politiche dell'università italiana, tradizionalmente orientate ad incentivare e valorizzare approcci mono-settoriali. In qualche modo le film commission sono un esempio di come una certa organizzazione del sistema universitario possa avere delle ripercussioni anche nella capacità di studiare e comprendere determinati fenomeni.

Un terzo elemento riguarda poi la difficoltà nello studiare le film commission e il rischio di una scarsa rilevanza degli esiti della ricerca. Gli studi su specifiche realtà regionali sono certamente rilevanti per gli *stakeholder* locali, ma i risultati non sono generalizzabili ad altri contesti e dunque rischiano di essere: a) poco significativi al di fuori del contesto in cui nascono, e b) poco valorizzati in un ambito di studio abituato a trattare un oggetto (il film) che ha come orizzonte di riferimento in termini di finanziamento e distribuzione un territorio più esteso rispetto ai confini geopolitici di una regione.

Queste considerazioni, per quanto ovvie, possono giocare un ruolo nel disincentivare lo studioso, o per lo meno fa apparire poco conveniente la ricerca su una specifica film commission. Il problema potrebbe essere superato optando per un confronto tra varie situazioni regionali che convivono all'interno del panorama nazionale, ma ricerche di questo tipo sono molto difficili da condurre. Si tratterebbe infatti di confrontarsi con la complessità di tante politiche locali, con l'aggravante che non sempre le realtà locali sono facilmente accessibili e comprensibili a chi non è del territorio: il percorso di ricerca richiederebbe una frequentazione assidua del territorio per comprenderne a pieno le dinamiche e un'accettazione da parte degli *stakeholders* locali che non può essere data per scontata. In fondo studiare una film commission significa comprendere una cultura produttiva, con tutta la ricchezza che questa espressione porta con sé: studio del sistema normativo, delle interazioni tra vari *stakeholders*, delle abitudini locali, delle dinamiche che scattano tra vari soggetti coinvolti, ecc.⁵; un processo che inevitabilmente richiede una fase osservativa/immersiva che vada al di là della mera intervista al/alla responsabile, delle interazioni ripetute con i soggetti coinvolti (come minimo film commission e case di produzione, ma la rete potrebbe essere più estesa) e una spiccata familiarità con la realtà che si vuole restituire.

Proprio in virtù di queste ultime considerazioni circa le modalità di analisi delle culture produttive e di una letteratura di riferimento ancora scarsa, i paragrafi che seguono si basano in maniera importante su esperienze dirette, ovvero a quanto mi è stato dato di poter osservare prendendo parte in prima persona ai nuclei di valutazione di più Regioni per l'assegnazione di fondi pubblici locali, a tavole rotonde pubbliche o riservate con i professionisti del settore e a tante

5. Per il concetto di cultura produttiva si veda John T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham and London, Duke University Press, 2008.

conversazioni avute con *stakeholders* del settore con cui si è instaurata una certa confidenza. Tutte fonti informali, non oggettivabili ma che possono essere preziose per ricostruire scenari e individuare chiavi di lettura circa la situazione maturata in Italia nel corso degli ultimi 25-30 anni. Un'informalità preziosa e necessaria per quanto ai limiti dei canoni della ricerca scientifica.

La valutazione delle film commission: quali impatti considerare?

Come è già stato accennato, le film commission sono degli oggetti di studio complessi che possono essere interrogati da più prospettive ponendo domande differenti. Un livello base di analisi riguarda il funzionamento di queste strutture: forma giuridica, assessorato di riferimento, dotazione economica, mandato, personale coinvolto, strumenti sviluppati per adempiere alla propria funzione, ecc. Si tratta di una descrizione e di una mappatura che ormai è stata fatta e che risente solamente dell'inevitabile obsolescenza delle informazioni raccolte⁶. Le Regioni e le rispettive film commission si sono dimostrate molto dinamiche in questi anni e dunque qualsiasi fotografia tende ad invecchiare precocemente. Ad ogni modo l'aspetto più propriamente descrittivo non pone problemi in termini di metodo e oggi è ampiamente noto cosa sia una film commission e quali siano in genere le sue funzioni.

Il tema più controverso e problematico che si pone oggi è quello dello studio dell'impatto generato da una film commission. La volontà di quantificarne l'operato appare come un'esigenza più che naturale ora che queste strutture sono uscite da una fase iniziale/sperimentale e hanno raggiunto una certa maturità: in fondo si tratta di capire in che misura gli obiettivi che hanno mosso la politica locale a istituire le film commission sono stati disattesi, raggiunti o, addirittura, hanno superato le aspettative. Le domande a cui rispondere sono dunque le seguenti: quale tipo di impatto dovrebbe essere studiato? E con che strumenti?

Come verrà illustrato nei paragrafi successivi, il tema dell'impatto può essere declinato su più fronti ponendo ogni volta sfide differenti a chi si accinge ad un lavoro di analisi. Il tratto che tuttavia accomuna tutte queste diverse dimensioni è la mancanza di una raccolta sistematica di dati e informazioni. Ovviamente non è facile monitorare l'attività di venti Regioni che si muovono con modalità e ritmi differenti. Un tentativo in tal senso è rappresentato da Italy for Movies, portale gestito da Cinecittà in collaborazione con l'associazione nazionale Italian Film Commissions dove vengono riportati, ad esempio, i bandi pubblicati dalle varie Regioni e dove vengono proposti itinerari turistici legati a location cinematografiche e televisive. Si tratta di una raccolta utile principalmente per orientare produttori italiani e stranieri all'interno di un panorama sempre più ricco di possibilità ma all'interno del quale è facile smarrirsi, e in seconda istanza a potenziali cine-teleturisti. Il portale non offre invece informazioni circa gli stanziamenti di ogni Regione per il settore audiovisivo, le spese effettuate in loco, la totalità delle produzioni aiutate/sostenute, ecc. Dunque, a prescindere dal tipo di impatto che si intende studiare, il primo problema che si pone è la disponibilità di una base di dati (e di dati costantemente aggiornati onde evitare l'obsolescenza di sporadiche fotografie) su cui lavorare.

6. Cucco, Richeri, *Il mercato delle location*, cit.; Marco Maria Gazzano, Stefania Parigi, Vito Zagarrio (a cura di), *Territori del cinema italiano. Produzione, diffusione, alfabetizzazione*, Udine, Forum, 2013; Bruno Zambardino, Alessandra Alessandri, Monica Sardelli (a cura di), *Il senso del cinema e dell'audiovisivo per i territori*, Roma, Istituto Luce – Cinecittà, 2014.

L'impatto economico

Il primo tipo di impatto da rilevare è senz'altro quello economico. Le film commission, infatti, nascono con l'obiettivo di attrarre le riprese e facilitarne i lavori *in loco* con lo scopo ultimo di garantire un ritorno economico sul territorio superiore a quello dei costi della film commission stessa. Inoltre, tanto nei dibattiti pubblici quanto nella stampa, le film commission hanno sempre legittimato il proprio operato dichiarando le spese che erano riuscite a veicolare verso i territori di loro competenza, ovvero appellandosi all'impatto economico generato. A fronte di tali propositi si pone il tema della sostenibilità economica di queste strutture e, più in generale, delle misure messe in campo dalle amministrazioni locali. L'elevato numero di film commission e film fund presenti in Italia porta a pensare che probabilmente alcune amministrazioni pubbliche stiano investendo più risorse di quante siano in grado di far confluire nel territorio, così come vi è la possibilità che il neonato policentrismo produttivo che notiamo in Italia altro non sia che un mero errare di riprese da un territorio all'altro, che consente ai produttori di risparmiare soldi, ma non necessariamente si configura come una reale occasione di sviluppo per le Regioni ospitanti, le quali, per essere competitive, devono offrire condizioni di ospitalità e sostegno sempre più favorevoli agli operatori del settore.

La quantificazione dell'impatto economico non pone particolari problemi di stampo metodologico dal momento che esistono specifiche tecniche per stimare gli impatti diretti, indiretti e indotti che fanno riferimento a come una determinata attività (in questo caso l'ospitalità offerta alle riprese) possa influenzare un'area. A presentarsi sono invece due criticità, la prima delle quali riguarda il monitoraggio e la raccolta dati da parte delle film commission stesse, cosa non affatto scontata nei primi anni di attività di queste strutture, soprattutto per le scarse risorse di personale a disposizione. Il problema viene risolto con l'introduzione dei film fund, che vengono concessi a condizione che le produzioni sostenute economicamente spendano sul territorio più di quanto abbiano ricevuto dal fondo. Questo obbligo di rendicontazione di fatto consente di disporre dei dati necessari per procedere con una valutazione dell'impatto diretto.

La seconda criticità, invece, riguarda il soggetto deputato allo studio di impatto. Nella maggior parte dei casi le film commission procedono in autonomia, ma così facendo l'osservatore coincide di fatto con l'osservato. Pur non volendo mettere in discussione la buona fede di coloro che elaborano i dati, studi auto-condotti possono essere letti con legittimo scetticismo e dunque anche eventuali risultati positivi rischiano di non mettere le film commission al riparo da dubbi o critiche circa il loro operato. La strada più opportuna consiste allora nell'affidamento dello studio a enti terzi in modo da garantire un'indipendenza di giudizio prevedendo, da parte della Regione, uno stanziamento ad hoc per tale mandato da replicare con una data cadenza (triennale o quinquennale). È ovvio che le strutture più adatte a condurre un tale studio siano le università, e che, in una prospettiva di governance regionale, appaia ovvio rivolgersi ad un ateneo del territorio in modo tale da valorizzare al meglio e mettere a sistema le competenze di cui una Regione dispone. Anche in questo caso, tuttavia, è opportuno segnalare una criticità. Nel corso del tempo sono maturate varie forme di collaborazione tra film commission e università; collaborazioni che si sono sostanziate in percorsi formativi elaborati congiuntamente, nel coinvolgimento di docenti in nuclei di valutazione o consigli di amministrazione, nel confronto circa l'implementazione delle politiche regionali e l'elaborazione di linee di indirizzo, ecc. È chiaro che anche in questo caso può profilarsi il rischio di un atteggiamento benevolo verso l'osservato, ma è anche vero che un grado di totale indipendenza è più un ideale

che uno scenario plausibile, soprattutto in un ambiente sostanzialmente piccolo e intrecciato di relazioni come quello del cinema e dell'audiovisivo italiano.

Un discorso a parte in materia di impatto economico merita il tema del turismo. È noto che negli ultimi vent'anni si siano registrati vari episodi di cine-teleturismo in Italia: dagli ormai lontani casi di *Elisa di Rivombrosa* (Cinzia Torrini e Stefano Alleva, 2003-2005), *Don Matteo* (registi vari, 2000-in produzione), *La Passione di Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004) e *Basilicata coast to coast* (Rocco Papaleo, 2010) ai più recenti *Chiamami col tuo nome* (*Call Me by Your Name*, Luca Guadagnino, 2017), *Curon* (Fabio Mollo e Lydia Patitucci, 2020), *The White Lotus – Seconda stagione* (Mike White, 2022). Casi che hanno confermato l'esistenza del fenomeno che, a loro volta, le film commission potrebbero aver incentivato: favorendo una maggior frammentazione delle riprese in tutto il territorio nazionale molti più luoghi sono divenuti location e, potenzialmente, mete turistiche.

Il fenomeno, oggi molto popolare, meriterebbe una quantificazione che consenta di comprenderne la portata, ma lo studio è complesso, anche perché tanti luoghi italiani sono già mete turistiche e ciò rende difficile isolare l'influenza esercitata da un film o da un altro prodotto audiovisivo (si pensi al caso estremo di città come Roma, Firenze o Venezia). Ci sono studiosi e centri di ricerca che stanno lavorando in tal senso e che hanno mostrato come di fatto esista un bacino di potenziali cine-teleturisti⁷, anche se rimane ancora dubbia l'influenza effettiva di un prodotto audiovisivo sulle scelte di viaggio.

Il tema del turismo si configura come una moneta dalla doppia faccia. Da una parte ha rappresentato uno strumento efficace per convincere la politica locale a stanziare risorse a favore dell'audiovisivo, grazie anche ad una serie di casi importanti registrati in Italia, di cui forse *Il commissario Montalbano* (Alberto Sironi e Luca Zingaretti, 1999-2021) rimane il più noto. Dall'altra, la misurazione del fenomeno cine-teleturistico in Italia porterebbe probabilmente a riscontrare quanto è stato notato al riguardo fin dai primi e più significativi studi, i quali, pur riconoscendo il fenomeno e la sua complessità, ammettevano come la casistica fosse estremamente contenuta a fronte dei volumi produttivi⁸. La complessa misurazione dell'impatto turistico (su cui ancora non esiste un'efficace metodologia condivisa) è probabilmente il fronte su cui le film commission rischiano di apparire più deboli, portando alla luce una retorica che strumentalmente è stata cavalcata dalle film commission stesse e che non ha portato i risultati sperati. Una retorica che può essere stata utile per sensibilizzare una classe politica restia ad investire nel settore audiovisivo, ma che poi paga pegno ogni volta che sulla stampa giungono le polemiche per le opere audiovisive che "tradiscono" i territori ospitanti dandone una rappresentazione negativa (che poi, più che negativa, è solitamente problematica, critica, sfaccettata, non in linea con quella che le amministrazioni pubbliche vorrebbero veicolare). Proprio dall'idea che l'audiovisivo possa e debba promuovere il territorio in termini di immagine sono nati i casi di *Bella addormentata* (Marco Bellocchio, 2012) e *Il capitale umano* (Paolo Virzì, 2013); da lì nascono continuamente problemi quando ci si accinge a girare una nuova stagione (o uno spin-off) della serie *Gomorra* (registi vari, 2014-2021)⁹, e sempre

7. Si vedano le ricerche condotte in tal senso dal Ce.R.T.A. – Centro di Ricerca sulla Televisione e gli Audiovisivi dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

8. Cfr. Sue Beeton, *Film-induced Tourism*, Clevedon, Channel View, 2005.

9. Luca Barra, Marco Cucco, *Tra "orribile pubblicità" e attenzione globale: Gomorra– La serie e il rapporto problematico con il territorio*, in Michele Guerra, Sara Martin, Stefania Rimini (a cura di), *Universo Gomorra. Da libro a film, da film a serie*, Milano, Mimesis, 2018, pp. 67-80.

lì si torna quando il Comune di Avetrana ha presentato un ricorso cautelare in merito alla serie *Avetrana – Questa non è Hollywood* (Pippo Mezzapesa, 2024) per far togliere il nome del paese pugliese dal titolo, ricorso respinto dal giudice del Tribunale di Taranto non avendo riscontrato un intento denigratorio nei confronti del comune.

In merito all'impatto economico (coté turistico incluso), è opportuno ricordare che il successo dell'azione regionale dipende anche dalle politiche messe in campo dal Ministero della cultura e dagli altri ministeri che hanno voce in capitolo su alcuni specifici strumenti, come ad esempio il Ministero dell'economia e delle finanze o il Ministero dell'istruzione e del merito. La mole delle riprese effettuate in Italia dipende in maniera importante dalla disponibilità e dalla generosità del cosiddetto tax credit interno, così come la capacità del paese di attrarre riprese dall'estero è legata al tax credit dedicato ai film stranieri con produttore esecutivo italiano e, in misura minore, agli accordi bilaterali di co-produzione o ai fondi per le co-produzioni con quota italiana minoritaria. In altre parole, la lettura di eventuali dati circa la valutazione dell'impatto generato dalle film commission deve sempre avvenire anche alla luce di un'analisi qualitativa delle tendenze in atto con particolare riferimento alle politiche nazionali dal momento che, come è noto, la produzione cinematografica (più che audiovisiva) italiana è fortemente dipendente dalle forme di aiuto offerte dallo Stato.

Al contempo la valutazione dell'impatto economico, se condotta in chiave comparativa tra Regioni, deve essere realizzata con particolare cautela. Le Regioni italiane, infatti, investono dei quantitativi di risorse molto diversi tra loro che oscillano da meno di un milione l'anno (Valle d'Aosta) a oltre i dieci milioni (Campania). È ovvio che i risultati conseguiti dalle film commission dipendono dalla quantità di risorse messe in campo dall'istituzione di competenza, da cui derivano a cascata una serie di altri elementi (numero di personale coinvolto, capacità di attrazione, ecc.).

La dotazione economica è condizione necessaria ma non sufficiente per il buon funzionamento della film commission: il reclutamento del personale, la fiducia di cui questo gode, le dinamiche operative che si vengono a forgiare, ecc. sono tutti fattori a loro volta importanti a cui se ne va ad aggiungere uno che induce particolare prudenza in merito ad un eventuale approccio comparativo, ovvero la notorietà di cui gode una determinata Regione e che può fungere da elemento chiave di attrazione. Si prenda come esempio la Toscana, che pur non avendo avuto per tanto tempo un proprio fondo per il cinema e l'audiovisivo ha costantemente attratto produzioni dall'estero in virtù delle proprie caratteristiche paesaggistiche e della propria notorietà, prestandosi ad una continua alternanza tra cliché e rappresentazioni autentiche. A titolo esemplificativo si pensi alle terze stagioni di due recenti serie di successo come *Succession – Terza stagione* (Mark Mylod, 2021) e *La casa di carta – Terza stagione* (*La casa de papel*, 2021), entrambe parzialmente girate in Toscana.

L'impatto artistico

La quantificazione dell'impatto economico non è esaustiva per comprendere il portato delle film commission. In alcuni casi, infatti, le film commission rispondono ad assessorati alla cultura e pertanto il loro ruolo non può essere schiacciato sul solo effetto moltiplicatore generato per l'economia locale. Inoltre a ben guardare la voce che più di ogni altra conferisce punteggio nei processi di valutazione dei progetti che si candidano per i film fund in giro per l'Italia è sempre quella relativa alla qualità dei progetti stessi. Allo stesso tempo le film commission con il proprio operato aiutano anche le maestranze locali del

settore a professionalizzarsi, fanno sì che oggi qualunque produttore (nazionale o straniero) possa trovare su tutto il territorio italiano figure competenti che condividono il linguaggio dell'industria, che ne comprendono le esigenze e che possono divenire dei "mediatori transculturali"¹⁰ tra produzioni, istituzioni e territorio. Come è possibile misurare e valorizzare questo contributo?

Ma ancor di più: come quantificare, ad esempio, il pluridecennale sostegno che il Piemonte ha dato al documentario italiano? È ovvio che se le film commission seguissero solo finalità economiche non si impegnerebbero nel sostegno del documentario, e addirittura alcune regioni hanno introdotto delle quote per garantire che parte delle risorse vadano per l'appunto ai documentari. E un discorso analogo potrebbe essere fatto per i cortometraggi o per le opere di animazione che non prevedono riprese *on location* e spesso non danno visibilità (nemmeno in forma animata) ad ambientazioni reali.

Mentre la valutazione dell'impatto economico si basa sulla raccolta e l'elaborazione di dati su cui poi si possono dare interpretazioni differenti, questo secondo impatto che potremmo definire artistico è molto più difficile da catturare e restituire. In generale la valutazione di una qualche qualità non può essere affidata ad un algoritmo ma richiede un'apposita commissione di esperti che si esprime inevitabilmente in maniera discrezionale. Per evitare la creazione di commissioni, il contributo artistico potrebbe essere valutato prendendo in considerazione i premi ricevuti dalle opere sostenute, i passaggi festivalieri, il sostegno dato ad opere prime e seconde, il sostegno dato a progetti che coinvolgono figure femminili in ruoli rilevanti, il sostegno assegnato a opere di animazione, ecc. Probabilmente esistono modalità migliori per sondare il contributo artistico dato dalle regioni e quello presentato è solo un punto di partenza ispirato a soluzioni già adottate dal Ministero in passato per quantificare contributi artistico-culturali¹¹, dal quale avviare una riflessione che abbia, come perno centrale, la consapevolezza che l'azione regionale non possa più essere appiattita sulla mera leva per lo sviluppo dell'economia locale.

L'impatto sociale

Il terzo tipo di impatto riguarda l'ambito sociale, ovvero quel che le Regioni italiane, attraverso l'operato delle proprie film commission, riescono a fare a beneficio di un generale benessere della propria popolazione. È ovvio che vedere i propri luoghi familiari divenire set di produzioni cinematografiche e audiovisive nazionali o addirittura straniere può generare un senso di orgoglio presso la popolazione e far sì che questa possa attribuire un ulteriore valore al posto in cui vive. I più recenti studi sul pubblico delle sale dimostrano come la popolazione toccata dalle riprese di un film risponda sempre positivamente in termini di presenze a dimostrazione che il rapporto tra opera e territorio non sia affatto indifferente agli occhi degli autoctoni¹².

Ma con impatto sociale si intende anche qualcosa di ben più profondo, come la possibilità offerta alla popolazione di confrontarsi con un prodotto culturale portatore di un significato specifico per quella stessa popolazione. Si pensi ad esempio alla capacità dei documentari di raccontare un momento particolare di un territorio, un suo personaggio celebre o un evento significativo contribuendo

10. Marco Cucco, Giuseppe Richeri, *European Film Commissions as Transcultural Promoters and Mediators*, «Journal of Transcultural Communication», n. 1, 2021, pp. 45-57.

11. Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017.

12. Giorgio Avezù, *L'Italia che guarda. Geografie del consumo audiovisivo*, Roma, Carocci, 2022.

a conservarne la memoria, a celebrarlo e a rivisitarlo. L'opera audiovisiva diventa così l'occasione per confrontarsi con il proprio passato o il proprio presente, guardarsi attraverso lo sguardo altro di chi ha curato la regia, mettersi in discussione, singolarmente e collettivamente. Si tratta di una dinamica che va ben oltre la vuota retorica e che si sostanzia in maniera molto evidente durante le anteprime delle opere nei luoghi in cui queste sono state girate e in cui l'entusiasmo e l'emozione diventano osservabili. Ovviamente si tratta di un impatto che non solo sfugge a criteri oggettivi, ma che presenta anche maggiori difficoltà rispetto al tentativo di catturare il contributo artistico di cui sopra si è parlato. Con questo terzo tipo di impatto, infatti, siamo nell'ambito del cosiddetto welfare culturale, espressione che indica un modello integrato di promozione del benessere degli individui e delle comunità attraverso pratiche fondate sulle arti visive, performative e sul patrimonio culturale. Il caso qui discusso non prevede forme di co-progettazione di comunità o pratiche ad elevato coinvolgimento creativo, bensì l'offerta di opere significanti attorno alla quale una comunità si ritrova, apre un confronto e un percorso di crescita, individuale e collettivo. Un processo che può essere catturato solo in termini qualitativi attraverso l'osservazione diretta o strumenti di indagine come focus group e interviste aperte o semi-strutturate.

I contributi imprevedibili e gli scenari forgiati

Queste tre forme di impatto catturano in larga parte l'operato delle film commission cercando di oggettivizzare il lavoro che, tuttavia, non sempre viene ben restituito da numeri e requisiti. Non tutto è catturabile, anche perché ciò che è veramente innovativo non può essere immaginato a priori come elemento valutabile o requisito da soddisfare. Si pensi al riguardo a Green Film, disciplinare elaborato da Trentino Film Commission che riduce l'impatto ambientale delle produzioni in fase di riprese e che oggi è divenuto il protocollo di riferimento in Italia, dove è sostenuto da tutte le regioni e dal Ministero, nonché in varie regioni d'Europa. È evidente che Green Film rappresenta un contributo innovativo nato dal basso grazie all'esperienza di prossimità al territorio condotta dalle film commission¹³, ma è altrettanto evidente che un'azione del genere, per quanto felice e fruttuosa, non è contemplata dai tradizionali studi di impatto.

L'esempio di Green Film è solo uno dei tanti che si potrebbero riportare in questa sede. Il senso di evocare il protocollo di sostenibilità sta nel ricordare come un'analisi di scenario che coniughi dati e letture di tendenze sia imprescindibile per comprendere l'impatto delle film commission. In altre parole, alle tre dimensioni sopra riportate potremmo aggiungere una quarta gamba che, ad oggi, si è rivelata fondamentale per cogliere, ad esempio e in ordine sparso, l'importanza del contributo diretto delle Regioni in una fase storica di preponderante fiducia negli aiuti indiretti, la responsabilità delle film commission nell'aumento dei volumi produttivi italiani, gli esiti poco significativi di un federalismo cinematografico per lungo tempo ipotizzato come prossimo, l'affidabilità degli aiuti regionali che hanno messo ancor più in evidenza i ritardi e le incertezze del Ministero della cultura, e l'elenco potrebbe procedere a lungo¹⁴.

13. Marco Cucco, Federica D'Urso, *Prove generali di politica pubblica fra ambiente e audiovisivo*, in Paolo Carelli, Maria Paola Pasini (a cura di), *Green Italy. Esperienze, media e culture per un turismo sostenibile*, Milano, Vita e Pensiero, 2024; Federica D'Urso, *Green Policies and new Green Protocols for the Audiovisual Industry Promoted in Italy by the State and Regions*, «Comunicazioni sociali», n. 2, 2022, pp. 164-179.

14. Marco Cucco, *Le Film Commission italiane: luci e ombre in quasi trent'anni di storia*, «Economia della cultura», n. 4, 2024, in corso di stampa.

Se da una parte le film commission non sono più strutture così giovani nel sistema amministrativo e produttivo italiano, gli studi a loro dedicati hanno ancora ampi margini di sviluppo. Tante perplessità affollano il campo e il presente saggio ha fornito più scenari problematici che soluzioni. Tuttavia, la presa di coscienza della complessità è un inizio di percorso e auspicabilmente anche un primo passo per un richiamo alle forze affinché conoscenze e competenze eterogenee possano convergere e contribuire ad una comprensione quanto più ricca e sfaccettata del fenomeno delle film commission italiane.

Panorama

La nouvelle vague cinematografica sarda

Genesi, sviluppo e struttura di un ecosistema culturale

Antioco Floris

Abstract

Nel 2006 l'approvazione della legge regionale per il cinema della Regione Sardegna apre una nuova prospettiva per il comparto che si svilupperà negli anni successivi. Il saggio si sofferma a delineare il tessuto culturale e politico che ha favorito la nascita della legge e ha portato a definire i principi che ne hanno strutturato l'architettura. Emerge così il panorama di una cultura cinematografica diffusa nel territorio sin dal ventennio precedente, che ha riguardato associazionismo e istituzioni, organismi culturali e organi di informazione in un quadro di ecosistema in cui i diversi elementi entrano in rapporto e interagiscono fra loro.

In 2006, the approval of the regional film law by the Region of Sardinia opened up new prospects for the sector, which would develop in the years that followed. This essay focuses on outlining the cultural and political context that led to the law's creation and helped define the principles underpinning its structure. What emerges is a picture of a film culture that had been widespread across the territory for the previous twenty years, involving associations and institutions, cultural organizations and media outlets within an ecosystem in which the various elements relate to and interact with one another.

Se si volesse individuare una data precisa in cui collocare l'avvento del nuovo cinema della Sardegna l'anno potrebbe essere il 2003, quando escono nelle sale ben quattro film che sembrano segnare, come poi realmente sarà, l'avvio di una stagione inedita del cinema isolano: *Arcipelaghi* (2001) di Giovanni Columbu, *Pesi leggeri* (2002) di Enrico Pau, *La destinazione* (2002) di Piero Sanna e *Ballo a tre passi* (2003) di Salvatore Mereu. Quest'ultimo è premiato come miglior esordio alla regia alla Settimana della critica del Festival di Venezia nonché in numerosi concorsi in Italia e all'estero. Alle Giornate professionali del cinema, promosse dall'AGIS quell'anno a Sorrento nel mese di dicembre, questi quattro film vengono premiati insieme come segnale di una cinematografia nascente.

Quanto accade nel 2003, però, non si può isolare dal contesto in cui la realizzazione di queste quattro pellicole si colloca, anche perché già nel 2001 erano usciti in sala, pur con scarsa risonanza mediatica e di pubblico, *Sos laribiancos-I dimenticati* (1999) di Piero Livi e *Un delitto impossibile* (2000) di Antonello Grimaldi, ma, ancor prima, nel 1997 *Il figlio di Bakunin* (1997) di Gianfranco Cabiddu nell'isola aveva sbancato al botteghino presentandosi come una produzione che ambiva a mettere le fondamenta per un futuro cinema sardo¹. C'è da aggiungere, inoltre, che fra il 1996 e il 1999 alcuni cortometraggi – *La volpe e l'ape* (1996) di Enrico Pau e *Prima della fucilazione* (1997) e *Miguel* (1999) di Salvatore Mereu – avevano avuto una ricezione entusiastica da parte del pubblico isolano seppur in proiezioni limitate. Quanto accade, dunque, nel

1. Cfr. Antioco Floris, *Le storie del figlio di Bakunin. Dal romanzo di Sergio Atzeni al film di Gianfranco Cabiddu*, Cagliari, Aipsa/Cinemanìa, 2001.

2003 è la manifestazione di un fenomeno che ha avuto una lunga gestazione negli anni precedenti e che finalmente inizia a esprimersi con caratteristiche proprie, anche se sarebbe riduttivo limitare la gestazione alla produzione di film di corto o lungometraggio.

Pertanto, per capire realmente cosa sta succedendo in questo periodo bisogna osservare il quadro di riferimento all'interno del quale la produzione cinematografica si colloca. Un quadro che non può considerare esclusivamente lo specifico filmico, ossia la filiera che prende corpo e si evolve a partire da questi anni, ma quel tessuto culturale che permette al prodotto cinematografico di nascere, crescere e consolidarsi. Alex Marlow-Mann sostiene che il cinema si sviluppa certamente grazie alle film commission e alle istituzioni specificamente cinematografiche, come i festival, ma anche grazie a tutti quegli organismi, come l'università, per esempio, che favoriscono la creazione di una cultura cinematografica intesa in senso lato².

Prendendo spunto da uno dei principi che sta alla base dei cultural studies, secondo cui bisogna considerare «la cultura come interrelata con tutte le pratiche sociali, e le pratiche come una forma comune di attività umana: praxis umana sensibile, l'attività attraverso cui gli uomini e le donne fanno la storia»³, la convinzione è, infatti, che per capire come i fenomeni culturali come il cinema prendono corpo, si consolidano e si sviluppano, non si possano isolare i singoli elementi di un processo complesso e articolato i cui snodi spesso, a uno sguardo disattento o schematico, possono apparire marginali e insignificanti quando non del tutto ininfluenti. Il cinema, d'altronde, sin dalla sua nascita si definisce come un fenomeno culturale che si sviluppa intorno al film, superandolo. È comunemente accettato, infatti, che la sua data di nascita non coincide con la scoperta dell'immagine in movimento tramite la pellicola, che è ricondotta al precinema, ma al momento in cui questa immagine in movimento proiettata su uno schermo incontra un pubblico creando relazioni e immaginario e definendosi in breve come un'istituzione con una struttura industriale. In tal senso il cinema esprime

una struttura che accorpa realtà diverse, quali una produzione e un consumo, delle routine e una creatività, dei beni economici e dei valori sociali, dei comportamenti concreti e delle attitudini mentali; e una struttura che fa funzionare le sue componenti in sintonia, secondo regole più o meno canonizzate. Parlare di cinema in quanto istituzione significa allora vederlo, più che come una semplice impresa, come un'organizzazione sociale: un dispositivo che da un lato ingloba, dando un senso di appartenenza, dall'altro detta delle norme di condotta⁴.

Il film, inoltre, si definisce nell'arco di pochissimo tempo dalla sua nascita, fino a perfezionarsi nel corso degli anni con l'evoluzione della tecnologia, come un prodotto multimediale nel senso etimologico del termine, capace di mettere insieme diversi media e arti per ottenere qualcosa che è più della somma delle parti che lo compongono senza però annientare le singole componenti.

L'approccio d'insieme per capire la genesi e il definirsi del fenomeno nella sua complessità non può, dunque, essere di filiera, in quanto limitato al mero

-
2. Alex Marlow-Mann, *Regional Cinema: Micro-Mapping and Glocalisation*, in R. Stone, P. Cooke, S. Dennison, A. Marlow-Mann (a cura di), *The Routledge Companion to World Cinema*, New York, Routledge, 2017.
 3. Stuart Hall, *Cultural Studies: due paradigmi*, in *Id. Il soggetto e la differenza. Per una archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2006, p. 81.
 4. Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, p. 125.

percorso di ideazione, produzione e diffusione del prodotto cinematografico, ma deve essere di ecosistema in quanto capace di tener conto della molteplicità di relazioni che si creano intorno a un fenomeno prima di tutto culturale rendendolo polivalente.

Il concetto di filiera è proprio dell'ambito economico e produttivo e si riferisce alla catena di passaggi che, in modo più o meno diretto, operano lungo tutto il percorso di un prodotto dallo stadio di elaborazione iniziale della produzione a quello finale dell'utilizzazione. Il modello può essere sintetizzato in uno schema lineare simile per diversi campi della produzione, siano essi, per esempio, l'agricoltura o il cinema (figura 1). «La filiera cinematografica rappresenta l'insieme di tutti gli stadi del ciclo di vita di un film, dal momento della sua ideazione fino alla fruizione da parte del pubblico. [...] La filiera cinematografica identifica un processo e un percorso che ogni film segue»⁵.



Figura 1: Schema della filiera produttiva (elaborazione mia)

Il concetto di ecosistema, invece, deriva dall'ambito della biologia e dell'ecologia, dove si riferisce a un insieme naturale – ossia un insieme costituito da diversi elementi distinti ma interconnessi e interagenti fra loro e con l'ambiente esterno – formato da una comunità di organismi viventi e dall'ambiente fisico nel quale essi vivono. Come gli altri sistemi, anche l'ecosistema reagisce e si evolve come un tutt'uno creando un equilibrio dinamico secondo proprie leggi generali.

Mutuando la struttura e le dinamiche dell'ecosistema ecologico, l'ecosistema culturale si riferisce all'insieme di elementi propri della produzione culturale materiale e immateriale e del mondo in cui si trovano e si producono. Il concetto si fonda sulla consapevolezza dell'impossibilità di separare organismo e ambiente e sulla imprescindibilità della loro interazione. All'interno dell'ecosistema culturale, come in quello naturale, i diversi elementi distinti entrano in rapporto fra loro interagendo e creando uno sviluppo d'insieme. Si creano dunque reti e relazioni, connessioni e scambi costanti in cui varietà, pluralità, eterogeneità, diversificazione sono risorse positive.

Un approccio ecosistemico all'universo cinematografico non potrà essere sintetizzato in un percorso che prevede uno sviluppo lineare che va da un punto di partenza a uno d'arrivo secondo un ordine definito, ma piuttosto come una rete di connessioni che collega la molteplicità di elementi propria di un contesto culturale e che spazia al di là dello specifico punto di partenza a cui gli elementi sono collegati. Per visualizzare il concetto, un'ipotesi di schema può essere quello ispirato da *The History of the World*, 1997, di Jeremy Deller⁶ (figura 2).

5. Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Roma, Carocci, 2020, p. 17.

6. L'immagine di Deller è presente in John Holden, *The Ecology of Culture. A Report commissioned by the Arts and Humanities Research Council's Cultural Value Project*, Arts and Humanities Research Council, <https://publicartonline.org.uk/downloads/news/AHRC%20Ecology%20of%20Culture.pdf> (ultima consultazione: gennaio 2026). Sui modelli visivi relativi agli ecosistemi rimando a Manfredi

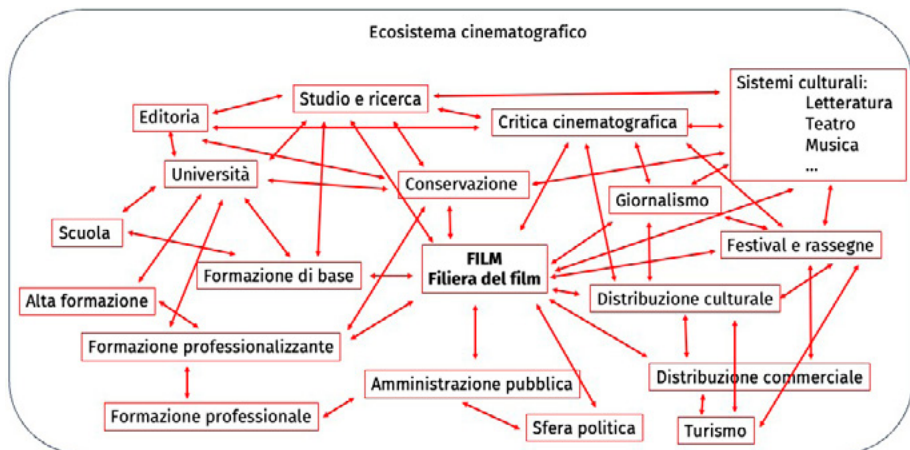


Figura 2: Schema dell'*ecosistema cinematografico* (elaborazione mia)

Gli approcci allo studio del cinema da una prospettiva ecosistemica si sono sviluppati negli anni recenti proprio per la possibilità, da un lato, di evidenziare e rendere merito agli scambi che contribuiscono a definire un fenomeno complesso come quello cinematografico nel quale numerosi attori provenienti da diverse aree di interesse concorrono alla realizzazione di un prodotto culturale, dall'altro di evidenziare come le specificità di ciascun ambito prendono corpo nel più ampio panorama culturale⁷. L'*ecosistema culturale* può essere considerato in una prospettiva limitata alle relazioni che intercorrono fra diversi soggetti/enti interni a un sistema (per esempio quello dei festival), oppure in una prospettiva ben più vasta che considera l'ampia rete di collegamenti anche con ambiti che potrebbero sembrare estranei al sistema.

Nel contesto cinematografico della Sardegna questo approccio porta a considerare l'articolazione culturale in cui è stato possibile collocare i semi che sono germogliati e cresciuti grazie all'evento più importante, ossia la promulgazione nel settembre 2006 della legge regionale per il cinema, che ha fissato un punto fermo da cui è stato possibile procedere con uno sviluppo strutturato.

de Bernard e Roberta Comunian, *Creative and Cultural Ecosystems: Visual Models and Visualisation Challenges*, «Culture, Media & Creative Industries @ Kings», <https://cmckings.blog/2021/05/28/creative-and-cultural-ecosystems-visual-models-and-visualisation-challenges>, (ultima consultazione: gennaio 2026).

7. Dagli studi medialti all'universo seriale passando per i festival studies l'approccio ecosistemico si è sempre più diffuso, solo a titolo di esempio rimando a Claudio Bisoni e Veronica Innocenti (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Modena, Mucchi Editore, 2013, in particolare C. Bisoni, V. Innocenti e Guglielmo Pescatore, *Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione*, pp. 11-26; Veronica Innocenti e Guglielmo Pescatore, *Dalla crossmedialità all'ecosistema narrativo. L'architettura complessa del cinema hollywoodiano contemporaneo*, in Federico Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 127-138; Aida Vallejo e María Paz Peirano, *Conceptualising festival ecosystems. Insights from the ethnographic film festival subcircuit*, «Studies in European Cinema», vol. 19, no. 3/2022, pp. 231-251. Segnalo anche due tesi dottorali che si rifanno alla metodologia degli ecosistemi culturali: Dianora Hollmann, *La dimensione trasformativa dei film festival: un approccio ecosistemico al caso europeo*, supervisore Marco Dalla Gassa, Corso di Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, 37° ciclo, 2025, Università Ca' Foscari, Venezia; Elio Sacchi, *Documentary production culture(s). Una prospettiva di sistema a partire dal Piemonte Doc Film Fund*, supervisori Mariapaola Pierini e Federico Zecca, corso di dottorato in Lettere – Curriculum Spettacolo e Musica, 38° ciclo, Università di Torino.

Nel 2006 la rivista «Lo straniero» di Goffredo Fofi dedica al fermento culturale che animava la Sardegna degli ultimi quindici anni un dossier monografico in cui si osservano cinema, musica, letteratura come strettamente connessi nel quadro di una produzione che appare originale nel contesto nazionale. L'idea di fondo è dunque che il cinema si sviluppa nel quadro di una produzione culturale che riguarda anche altri ambiti⁸.

La redazione di «Lo straniero» – spiega l'editoriale – ha creduto utile dedicare una parte di questo numero alla conoscenza di una regione, la Sardegna, e della sua produzione artistica e culturale di questi anni. I motivi sono molti, [...] la rinnovata o nuova vitalità di alcune forme di espressione artistica – la letteratura, il cinema, la musica – che anch'esse [...] non si limitano alla valorizzazione della tradizione isolana della sua diversità ma la mettono a confronto con una modernità di cui è opportuno recepire molto ma non tutto, e certamente non i suoi caratteri principali, segnati da progetti di manipolazione alienazione, omologazione, e in una parola di dominio. [...] Quel che va producendo la cultura sarda in questi anni è, nonostante i cedimenti e la smania di alcuni di adeguarsi alla tendenza nazionale, di alto livello artistico proprio perché “non somiglia” e solo in piccola parte subisce i ricatti delle grandi agenzie della produzione culturale e antropologica nazionale che sono i grandi giornali, la televisione, l'insieme dei poteri chiamato Roma, l'editoria maggiore.⁹

Effettivamente la rivista coglie bene la variegata realtà culturale che si era sviluppata nell'isola a partire dalla fine degli anni Ottanta – pur trascurando due importanti ambiti della produzione culturale isolana molto attivi e di grande impatto che avrebbero invece dovuto avere adeguato spazio: il teatro e il fumetto¹⁰ – e la considera anche all'interno del contesto politico esprimendo grande entusiasmo verso la figura di Renato Soru, all'epoca dell'uscita della rivista Presidente della Giunta regionale:

Quello che sta facendo Soru – è scritto, ancora, nell'editoriale – si pone su una linea di novità e di “sviluppo sostenibile”, adeguato agli interessi profondi della sua terra e non a quelli apparenti, che appartengono al fanatismo del benessere a ogni costo, perseguito per demagogia, o, peggio, per interessi economici o, peggio, per convinzione, da tanta sinistra, con varianti solo secondarie rispetto alla destra¹¹.

Qualche anno prima era stato ancora un articolo di Goffredo Fofi sulle pagine di «Panorama» a lanciare nel contesto nazionale quella che da quel momento viene chiamata la *nouvelle vague* sarda¹² e a evidenziare come musica, cinema, letteratura, editoria entrassero in rapporto fra loro per dar vita a un tessuto culturale di tipo ecosistemico (anche se questo vocabolo non viene usato in questi lavori di Fofi) dove i singoli elementi di un ambito interagivano con l'insieme.

8. *Le 100 città. Dossier Sardegna*, «Lo straniero», nn. 74-75, agosto-settembre 2006, pp. 15-86.

9. *Lo straniero, Notizie e idee da un'isola laboratorio*, «Lo straniero», cit., p. 16.

10. Sulla realtà teatrale di questi anni, molto fertile e ricca, non esistono delle ricerche specifiche. Qualche riferimento si trova in Mario Faticoni, *Teatro contemporaneo in Sardegna*, Cagliari, AM&D, 2003. Per un approfondimento, invece, sul felice mondo del fumetto in Sardegna, popolato da autori che hanno operato e operano nel contesto nazionale e internazionale, rimando a Bepi Vigna, *Parole in Nuvole. Da Pier Lambicchi a Tex e Nathan Never storia del fumetto in Sardegna*, Cagliari, Demos, 2003, pp. 65-162, e Marina Guglielmi e Bepi Vigna, *Narrazione per immagini in Sardegna tra identità e globalizzazione*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie*, cit., pp. 257-270.

11. *Lo straniero, Notizie e idee da un'isola laboratorio*, «Lo straniero» cit., p. 16.

12. Goffredo Fofi, *Sardegna, che Nouvelle vague!*, «Panorama» 13 novembre 2003.

Nel mio saggio all'interno del dossier de' «Lo straniero», riprendendo l'introduzione a un volumetto del 2001¹³, avevo accennato agli elementi che hanno preceduto e in qualche modo costruito il tessuto in cui in Sardegna ha attecchito in una prospettiva inedita a partire dalla seconda metà degli anni Novanta la produzione cinematografica¹⁴. Riprendo, sviluppandoli, alcuni passaggi a cui già avevo accennato nel mio intervento che ben evidenziano come un approccio ecosistemico possa rendere più chiaro un fenomeno culturale complesso e articolato che non può prescindere dal contesto in cui prende corpo.

In ambito cinematografico non legato alla produzione uno degli aspetti più rilevanti riguarda alcuni nuovi percorsi intrapresi dalla Cineteca Sarda della Società Umanitaria a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta principalmente a Cagliari ma con effetti in tutta l'Isola data l'articolazione territoriale dell'organismo e il suo ambito d'azione diffuso¹⁵. Il convegno *Cinematicità* è di certo un momento fondamentale. Si tratta di un incontro annuale con una preparazione condivisa e partecipata a livello associazionistico e istituzionale, che aveva l'obiettivo di offrire alle varie istanze del cinema culturale l'occasione di confrontarsi e coordinarsi. Il convegno era anche occasione per i filmmaker del territorio di presentare i loro lavori per la prima volta in una vetrina collettiva e di realizzarne di nuovi specificamente in funzione dell'evento. La prima edizione è del 1986 e l'appuntamento è proseguito per cinque edizioni trasformandosi, a partire dal 1993, nell'appuntamento *La Sardegna nello schermo*. Nell'edizione del 1989 una giornata di studio è stata dedicata all'audiovisivo come memoria e documento della Sardegna ed è proprio a partire da questo evento che nasce il progetto di un centro di documentazione sulla cultura audiovisiva della Sardegna. Inizia così il programma di recupero della produzione cinematografica legata all'isola che, nell'arco di pochi anni, già nel 1995, permetterà di recuperare 252 titoli in pellicola, principalmente documentari e cinegiornali¹⁶, e proseguirà nel tempo raccogliendo un patrimonio anche in video e digitale di inestimabile valore culturale. In quegli anni inizia anche il progetto di recupero di film storici con il loro restauro e la presentazione pubblica in eventi multimediali come la proiezione con la musica dal vivo composta *ad hoc* dal musicista Mauro Palmas. Il primo intervento è dedicato a *Cainà. L'isola e il continente* (1922) di Gennaro Righelli, ritrovato nei depositi della Cineteca di Praga e restaurato fra il 1994 e il 1995 in partnership con la Cineteca del Friuli¹⁷. La prima della pellicola restaurata si tiene al cineteatro Alfieri il 23 novembre 1995 con la musica da vivo. La capiente sala è gremita dal pubblico dei grandi eventi il quale per la prima volta dopo decenni si ritrova ad assistere in una sala cinematografica alla proiezione di un film girato in Sardegna nel periodo del muto. L'anno successivo l'esperienza si ripete con *Cenere* (1916) di Febo Mari con Eleonora Duse, restaurato in collaborazione con la George Eastman House di Rochester e ancora con

13. Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa/Cinemania, 2001, pp. 15-27.

14. Antioco Floris, *Tre passi nel cinema*, «Lo straniero», cit., pp. 61-79.

15. Rimando per approfondimenti sulla organizzazione della Società Umanitaria in Sardegna all'intervento di Paolo Serra in questo volume. Aggiungo che accanto ai Centri di servizi culturali dell'Umanitaria, nell'Isola dagli anni Sessanta operano anche i CSC dell'UNLA, fra i quali quello di Oristano ha sempre avuto un'attenzione particolare al cinema sia a livello formativo con interventi nelle scuole, sia divulgativo con rassegne e seminari, sia, a partire da fine anni Novanta, produttivo.

16. Cfr. Giuseppe Pilleri (a cura di), *La Sardegna nello schermo. Film, documentari, cinegiornali. Catalogo ragionato*, «Filmpraxis. Quaderni della Cineteca Sarda», n. 2, novembre 1995.

17. Al recupero di questo film è dedicato il numero monografico di «Filmpraxis», *Cainà. L'isola e il continente*, n. 5, maggio 2001. Il volume, oltre alle informazioni sul film e sul restauro, contiene la sceneggiatura desunta e alcune note sulle musiche orchestrali di accompagnamento composte *ad hoc* da Mauro Palmas ed eseguite nelle proiezioni pubbliche.

la Cineteca del Friuli. Nel 1997 la Cineteca Sarda farà un passo importante trasferendosi dallo storico appartamento di via Macomer in una nuova sede con grandi spazi aperti al pubblico, fra i quali una saletta per le proiezioni con un centinaio di posti.

Intanto, fra il 1979 e il 1992, opera in Sardegna la sede regionale della RAI che, come accade per molte televisioni locali che in quegli anni stanno nascendo in tutta Italia, promuove il racconto audiovisivo del territorio coinvolgendo figure che negli anni cresceranno e diventeranno protagoniste della nuova stagione cinematografica come Giovanni Columbu ed Enrico Pau.

Ancora alla fine degli anni Novanta, all'università di Cagliari rinasce l'insegnamento di Storia e critica del cinema, che si era temuto fosse destinato a una fine inesorabile. Nell'anno accademico 1998-99 c'è un nuovo docente a contratto e l'anno successivo i docenti sono due, poi tre, fino alla stabilizzazione nel 2002, dando vita a un polo formativo e scientifico con un impatto rilevante nel territorio. In quegli anni la cultura cinematografica trovava poi regolarmente spazio nei due quotidiani regionali e le pagine dello spettacolo ospitavano gli interventi di due critici ne' «La nuova Sardegna» e di un critico ne' «L'Unione sarda». «L'Unione sarda» svolge, inoltre, un ruolo fondamentale nella diffusione della cultura cinematografica nell'isola in quanto all'inizio del nuovo millennio distribuisce assieme al quotidiano una collana di film in VHS – replicata qualche anno dopo in DVD – dedicata alla produzione della Sardegna. La serie, che consta di 25 titoli a partire dal 1946 e fa parte del progetto Biblioteca dell'identità, ha un grandissimo successo facendo conoscere capillarmente per la prima volta la produzione cinematografica legata alla Sardegna dall'immediato secondo Dopoguerra fino al presente.

Nel campo dell'informazione, dal 1999 era inoltre molto attivo il portale web «cinemecum», promosso dall'associazione Cagliari in corto e curato da Enrica Anedda. L'associazione era nata dall'esperienza del cineclub di via Ospedale, sorto nel vecchio cinema San Michele dei gesuiti su iniziativa del gruppo di meditazione trascendentale Namaste guidato dal gesuita Padre Francesco Piras e che nei primi anni Ottanta ospitava le rassegne di Padre Guidubaldi su Wenders, Herzog, Godard, Anghelopoulos. Il portale rappresenta per alcuni anni uno spazio di dibattito molto partecipato e punto di riferimento degli appassionati di cinema.

Anche l'esercizio cinematografico isolano in quel periodo si trasforma. Nelle città chiudono i vecchi cinema e si aprono le multisale con sistemi di proiezione moderni e sonoro di qualità, come il Warner Village di Quartucciu. Il rinnovo non riguarda solo i grandi centri urbani, ma anche in città o paesi più piccoli (da Olbia a Tortolì, da Samassi a Lunamatrona), si vive il cambiamento.

E nel 2001 nel capoluogo, a partire dall'esperienza dell'associazione Cinemania, apre lo Spazio Odissea, cineclub d'essai guidato dall'imprenditore Alessandro Murtas e dalle sorelle Stefania e Tiziana Medda. La struttura ha due sale di proiezione ed è punto di riferimento, anche negli anni a venire, di incontri e dibattiti e, assieme alla sala della Cineteca, luogo deputato per gli incontri di quel movimento che avrebbe portato nel 2006 alla promulgazione della legge regionale per il cinema. Subito dopo l'imprenditore cinematografico Giorgio Ferrari, già gestore dello storico Vicoletto, apre un altro cineclub, il Greenwich. Ma prima, dal 1987 al 1996, il cinema d'essai era stato sostenuto e promosso in città dall'associazione Tredicilune con eventi di respiro nazionale, rassegne di grande coinvolgimento e pubblicazioni di libri e quaderni critici. Le pubblicazioni di argomento cinematografico trovavano, inoltre, spazio in specifiche collane degli editori CUEC e AIPSA. In quegli anni si affermava a Cagliari anche il festival di videoarte e corti a carattere sperimentale V-Art diretto da Giovanni Coda,

mentre a Quartu Sant'Elena, nell'hinterland del capoluogo, lo spazio Isolateatro di Gaetano Marino organizzava, a cura di Valeria Patanè, le prime retrospettive sul cinema sardo recente. Nel nord, a Sassari le rassegne di Aguaplano e La botte e il cilindro e quelle di Carlos Gardini proponevano film altrimenti esclusi dai circuiti.

Nel 1985 nasce il Premio Solinas, che realizza un importante evento anche nell'isola della Maddalena e porta in Sardegna le atmosfere del grande cinema nazionale con la presenza negli incontri estivi di alcuni importanti nomi del cinema italiano, da Gillo Pontecorvo a Citto Maselli, da Nanni Loy a Suso Cecchi D'Amico fino a Giorgio Arlorio, Carlo Lizzani, Ettore Scola, Ugo Pirro, nonché giovani che cominciavano a emergere in ambito nazionale¹⁸.

Infine, non bisogna trascurare la nuova linea intrapresa dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico¹⁹, che già da anni organizzava un festival internazionale biennale di antropologia visuale e che, a partire dai primi anni Novanta, promuove una serie di seminari sul cinema etnografico tenuti dal regista australiano David MacDougall e inizia una produzione documentaria con il proprio personale. Nei primi anni del millennio, inoltre, inizia a sostenere con contributi economici alcune produzioni esterne all'Istituto e, di lì a poco, nel 2003, dà avvio al Premio AVISA, che ha dato un contributo fondamentale alla formazione delle nuove generazioni di registi.

Questo ricco e vasto panorama rappresenta il terreno in cui germoglia e cresce il nuovo cinema del terzo millennio.

Uno dei momenti più rilevanti del nuovo corso va individuato in un gruppo di registi che, fra il 2001 e il 2002, prendendo coscienza della propria identità di autori espressione di un cinema nascente, inizia a rivendicare il ruolo del proprio ambito di interesse nel panorama della produzione culturale isolana, aprendo un percorso che dopo alcuni anni porterà all'approvazione della prima legge della Sardegna sulla cinematografia. Proprio il 3 gennaio 2002 sedici registi inviano una nota alle massime cariche del governo regionale per rivendicare il diritto del cinema di esistere nella normativa della Regione Sardegna²⁰. Il documento, dal titolo "La parola cinema esiste", segnala l'esistenza di una produzione cinematografica regionale che va affermandosi e lamenta l'assenza nella normativa regionale di specifici interventi a sostegno del cinema a differenza di quanto avveniva per le altre forme di spettacolo come il teatro e la musica. In realtà la normativa regionale non escludeva gli interventi in ambito cinematografico in quanto già negli anni Cinquanta erano state promulgate due norme che autorizzavano stanziamenti per le produzioni cinematografiche. Ma si trattava di norme datate, che riguardavano certo tipo di documentario e film promozionale, senza includere la produzione di opere di lungometraggio e di finzione²¹.

18. Cfr. Sergio Naitza (a cura di), *Premio Solinas – Dieci anni*, Roma, Edizioni del Premio Solinas, 1995.

19. Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, ISRE, 2023.

20. La lettera è firmata da Gianfranco Cabiddu, Mariateresa Camoglio, Giovanni Columbu, Giovanni Coda, Antoin Cucca, Antonello Grimaldi, Gavino Ledda, Piero Livi, Roberto Locci, Salvatore Mereu, Tonino Nieddu, Piergiuseppe Murgia, Enrico Pau, Enrico Pitziati, Giancarlo Planta, Piero Sanna. Il documento è conservato nel mio archivio personale.

21. Il 7 maggio 1953 viene approvata la legge regionale n. 11, "Provvedimenti per il servizio stampa e informazioni della Regione", che all'art. 1 autorizza l'Amministrazione regionale a effettuare le spese necessarie per promuovere iniziative volte a divulgare la conoscenza dei problemi dell'Isola e dell'attività della Regione stessa nei vari settori della vita isolana o a documentare fatti o avvenimenti di interesse regionale. Fra queste iniziative è compresa la «produzione e acquisto di documentari cinematografici sulle opere realizzate dalla Regione o su avvenimenti o manifestazioni di particolare rilievo interessanti la Sardegna». Invece la legge regionale 21 aprile

A questa condizione di vuoto normativo, a partire dal documento “La parola cinema esiste”, si è cercato di porre fine agli inizi degli anni Duemila con alcune proposte di legge di settore, tutte decadute per fine legislatura, promosse dal centro-destra e dal centro-sinistra ed espressione di diverse sensibilità²². Inoltre, le Leggi finanziarie degli anni 2002 e 2003²³ avviarono delle azioni per sostenere la produzione di film, con risultati tuttavia non del tutto positivi dato che per problemi organizzativi i fondi del primo anno non vennero assegnati; mentre nel secondo anno un'erogazione a pioggia non ne consentì un'utilizzazione efficace. Nel 2002 c'è stata poi l'istituzione dello sportello Film commission nell'ambito delle attività dell'Assessorato della Pubblica Istruzione, rilanciato dalla Giunta Soru (XIII legislatura) con deliberazione del 12 ottobre 2004. Ma tutto questo fermento legislativo sembrava occasionale e fine a sé stesso, motivato da ambizioni di primogenitura e di visibilità personali più che dall'esigenza reale di intervenire per la nascita e la crescita del comparto. Il fatto che le proposte si presentassero ripetutamente dà l'idea della confusione che caratterizzava l'azione politica e, per esempio, l'onorevole Pasquale Onida mette la sua firma in ben tre delle cinque proposte di legge presentate in questa legislatura. Nella successiva legislatura, la XIV, le proposte di legge sono cinque, una delle quali, come vedremo, verrà approvata dopo grande discussione.

A firmare il documento “La parola cinema esiste” sono nomi per lo più sconosciuti - qualcuno ha girato poco più di un cortometraggio, pochi hanno presentato un film in sala - e alcuni di loro nel marzo 2003 elaborano un documento denominato “Contributo per una Legge regionale sul Cinema degli autori cinematografici sardi”²⁴, che prevede la creazione di una agenzia regionale e il sostegno a opere ascrivibili alla cinematografia sarda in quanto ambientate nell'isola o che riguardino temi attinenti alla Sardegna. Il documento individua nella film commission uno dei momenti strategici per il sostegno alla produzione - che, viene specificato, deve escludere televisione, pubblicità e prodotti seriali - e dà notevole importanza al contributo dei circoli degli emigrati sardi per la diffusione delle pellicole prodotte.

Il documento “La parola cinema esiste” viene ripreso dalla stampa locale e la voce si diffonde facendo nascere un movimento di opinione trasversale. È come se in Sardegna si sentisse il bisogno di essere raccontati dal cinema, di vedere i propri territori e i propri corpi sullo schermo non più mostrati come qualcosa di

1955, n. 7 “Provvedimenti per manifestazioni, propaganda e opere turistiche”, all'art. 2. Comma 1 autorizza la Regione «ad effettuare le spese necessarie, per promuovere con [...]» documentari cinematografici [...] la conoscenza delle bellezze naturali ed artistiche della Sardegna».

22. Proposta 291 del 16 gennaio 2002: Costituzione di una fondazione cinematografica in Sardegna denominata “Istituto regionale cinema e audiovisivi della Sardegna” o “Cinema Sardegna Cineteca Sarda”; proposta 364 del 7 novembre 2002: Fondazione cinema in Sardegna; proposta 425 dell'11 marzo 2003: Disciplina regionale delle attività cinematografiche; proposta 481 del 3 novembre 2003: Norme regionali per la promozione delle attività cinematografiche; proposta 532 del 5 marzo 2004: Interventi regionali per il cinema. Si veda Consiglio Regionale della Sardegna, *Attività legislativa del Consiglio nella dodicesima legislatura*, 20 luglio 1999 – 13 luglio 2004, archivio on line del Consiglio regionale <https://www.consreg Sardegna.it/XIILegislatura/> (ultima consultazione: gennaio 2026).
23. Il comma 16 dell'art. 26, L.R. 22/4/2002 n.7 (legge finanziaria) recita: «È autorizzata, nell'anno 2002, la spesa di euro 671.000 per la concessione di contributi fino alla misura del 70 per cento delle spese sostenute per la produzione di opere cinematografiche prevalentemente ambientate in Sardegna. I contributi sono concessi ai titolari della proprietà intellettuale delle opere finanziate, compatibilmente con la disciplina comunitaria in materia di aiuti di Stato». L'intervento è confermato anche l'anno successivo con L.R. 29/4/2003 n. 3 per un importo di 516.000 euro.
24. Il testo è firmato da Antonello Grimaldi, Gianfranco Cabiddu, Giancarlo Planta, Roberto Locci, Enrico Pitzianti, Tonino Nieddu, Giovanni Columbu, Piero Livi. Il documento proviene dal mio archivio personale.

esotico da un regista estraneo al territorio bensì da un punto di vista interno²⁵. D'altronde, nota Alex Marlow-Mann, il cinema regionale non è solo il risultato di stimoli economici provenienti dalle istituzioni pubbliche, quanto piuttosto del desiderio espresso da una identità locale che deriva da differenze linguistiche, culturali e politiche²⁶. E queste differenze, per la prima volta in Sardegna, le si vuole raccontare e si desidera che vengano raccontate.

Sulla scorta di questa rivendicazione il 4 novembre 2002 nasce il Coordinamento regionale per il cinema in Sardegna composto da esponenti di diverse realtà operanti ad ampio raggio in ambito culturale e non solo cinematografico: produzione, regia, recitazione, associazionismo, esercizio, conservazione, docenza universitaria, critica, grafica e comunicazione, formazione, teatro, musica, ecc. Aderiscono figure note e meno note nel panorama locale, ma anche personalità operanti in ambito nazionale come Alessandro D'Alatri e Riccardo Milani²⁷. Lo scopo principale di questa associazione spontanea è quello di favorire e promuovere la crescita e lo sviluppo di tutte le attività cinematografiche. Il primo obiettivo che ci si prefigge è quello di stimolare l'Amministrazione Regionale a colmare il vuoto legislativo in cui versa il settore. Il coordinamento si propone quale interlocutore qualificato nei confronti delle istituzioni per lo studio, la predisposizione e l'attuazione di strumenti normativi a supporto di tutte le attività cinematografiche e il metodo di lavoro scelto è quello della partecipazione attiva, del confronto e della rappresentanza democratica. Il ruolo del Coordinamento viene riconosciuto dall'Amministrazione regionale che lo riceve in audizione nella seduta del dicembre 2003 della VIII Commissione del Consiglio Regionale. In vista di questa seduta il Coordinamento elabora una sintesi di quelli che dovrebbero essere i punti focali di una legge regionale per il cinema e che, come si vedrà, costituiscono l'architettura del testo di legge approvato nel settembre 2006 che li recepisce integralmente:

Una legge che intervenga nel settore in maniera produttiva e concreta riteniamo debba prevedere un intervento della Regione Sardegna articolato nei vari ambiti. Deve quindi prevedere la costituzione e il sostegno di organismi pubblici e privati che abbiano rilevante interesse regionale e che operino, secondo criteri di professionalità, in maniera continuativa e stabile, quali la Cineteca Regionale e la Film Commission; deve promuovere la presenza delle attività cinematografiche, audiovisive e multimediali sul territorio, perseguendo obiettivi di valorizzazione della qualità e della progettualità, attraverso il sostegno a rassegne, seminari, festival, premi, circuiti, convegni, gestione di spazi e incentivi l'attività di associazioni e di circoli del cinema; deve favorire l'attività di formazione delle professioni del cinema e di educazione all'immagine nelle scuole pubbliche e private di ogni ordine e grado in collaborazione anche con le strutture formative e culturali del territorio nonché con le Università sarde; deve favorire l'attività di produzione cinematografica, audiovisiva e multimediale e le attività di servizio ad esse legate, quale incentivo alla produzione locale indipendente e alla produzione nazionale e internazionale realizzata in Sardegna; deve sostenere lo studio e la ricerca sul cinema e sulle arti visive e multimediali e favorire l'attuazione di progetti di ricerca e studio sul linguaggio audiovisivo e sulle nuove tecnologie; deve favorire l'acquisizione, la conservazione, lo studio e la

25. Per approfondire questi aspetti rimando ai saggi Antioco Floris, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, «Bianco e Nero», n. 578/2014, pp. 47-54; Antioco Floris e Ivan Girina, *Il Linguaggio del Nuovo Cinema Sardo. Ipotesi di un'estetica del locale tra stili, temi e paradigmi di produzione*, in Marco Gargiulo (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma, 2015, pp. 229-257; Antioco Floris e Ivan Girina, *The Sardinia case: issues of identity in the cinematic representation of an island*, «Studi e ricerche», n. 9, 2016, pp. 143-149.

26. Alex Marlow-Mann, *Regional Cinema: Micro-Mapping and Glocalisation*, cit.

27. Il documento di intenti del Coordinamento proviene dal mio archivio personale.

ricerca, la fruizione e diffusione, per fini culturali ed educativi, del patrimonio cinematografico ed audiovisivo con particolare riferimento a quello relativo alla Sardegna²⁸.

Il vasto movimento che si crea intorno a queste tematiche porta per la prima volta a vedere inserito il tema del cinema nel programma politico di una coalizione candidata al governo della Regione nella primavera 2004. È così infatti che la coalizione di centro-sinistra, il cui candidato alla presidenza è Renato Soru, prende l'impegno di intervenire nel comparto qualora vinca le elezioni e definisce i termini dell'impegno in un editoriale della testata informativa della coalizione. Nel documento si parla dello stanziamento di risorse per sostenere le produzioni locali e attrarre quelle provenienti da fuori, si sottolinea l'importanza di una film commission efficiente, ma ci si sofferma anche sull'importanza di costruire un tessuto in cui la cultura cinematografica possa crescere e svilupparsi:

L'Industria cinematografica non può prendere corpo e svilupparsi se non in un contesto fertile di Cultura cinematografica. Questo significa che un intervento organico deve prevedere azioni nella produzione come nella diffusione (culturale e commerciale), nell'educazione come nella formazione professionale, nella conservazione e socializzazione del patrimonio esistente (sardo e internazionale) come nella ricerca. Bisogna pensare un intervento basato su un'ottica che Pontecorvo definisce da "guardia forestale", concetto che Nanni Loy riprende quando sostiene che una rinascita del cinema è possibile solo agendo dalla base, "piantando molte pianticelle" che possano, una volta cresciute, dare dei frutti²⁹.

L'idea che la produzione cinematografica non possa viaggiare isolata dall'universo all'interno del quale prende corpo si pone da subito come uno dei punti che dovrebbe caratterizzare l'intervento politico in questo ambito.

Le elezioni del giugno 2004 si concludono con la vittoria della coalizione del centro-sinistra e il Presidente designato, Renato Soru, mantiene l'impegno preso in campagna elettorale incaricando da subito la consigliera Giovanna Cerina di seguire l'iter di redazione e discussione di una specifica legge. Nell'arco di pochi mesi Cerina costituisce un gruppo di lavoro ristretto composto da studiosi, cineasti, funzionari. Il gruppo lavora per un anno alla redazione del testo di legge³⁰ che viene depositato il 26 gennaio 2005.

Nei primi mesi della legislatura vengono depositate anche altre quattro proposte di legge, alcune delle quali riprendono quelle già presentate nella legislatura

28. Il documento è datato 8 dicembre 2003 e proviene dal mio archivio personale.

29. Il testo è redatto da me a partire dalle riflessioni emerse nel dibattito di quegli anni: cfr. Antioco Floris, *Cinema: una pianta giovane da curare*, «il progetto», n. 4, 22 maggio 2024.

30. Giovanna Cerina prima di essere eletta in Consiglio regionale è docente di Letteratura italiana e di Semiotica del testo all'Università di Cagliari e porta in Regione la sua visione da intellettuale attiva nel territorio coinvolgendo la sua rete di contatti. Negli appunti per la relazione di presentazione della legge in Consiglio, la relatrice precisa che all'elaborazione del testo «ha lavorato una commissione di esperti da me presieduta e coordinata da Antioco Floris – docente di Storia e Critica del Cinema (Università di Cagliari). La commissione è così composta: Gabor Pinna (dirigente della S.F.I.R.S. e esperto in normativa comunitaria), Franco Sardi (dirigente del servizio cultura e spettacolo della Regione Autonoma della Sardegna), Marco Benoni (Portavoce del Coordinamento Cinema e imprenditore nel settore cinematografico e televisivo), Salvatore Mereu e Enrico Pitzianti (autori e registi), e, per gli aspetti giuridici, Gianmario Demuro (Ordinario di diritto costituzionale nell'Università di Cagliari). [...] Un particolare ringraziamento va anche ai Funzionari del Consiglio Regionale dottor Gian Luigi Marsella, dott. Alessio Loi e dott. Alfonso Di Giovanni per la preziosissima collaborazione nella stesura del testo, e alla dott.ssa Giuliana Manis – dell'Ufficio di Programmazione e bilancio – per la consulenza relativa alla Norma finanziaria». Documento conservato nel mio archivio personale.

precedente, che la VIII Commissione del Consiglio regionale farà confluire in un unico testo basato principalmente sulla “proposta Cerina”³¹.

Non mi soffermo sul testo di legge approvato³², mi limito ad alcuni spunti a partire dalle riflessioni che hanno portato alla sua definizione riprendendo quanto contenuto nelle relazioni della proponente. Ricordo, innanzitutto, che l’iter di approvazione della legge non è privo di intoppi. Infatti, una prima versione viene bocciata dall’aula a scrutinio segreto il 15 dicembre 2005 e una seconda versione, pressoché simile, viene ripresentata a breve ed è quella approvata il 20 settembre 2006³³. La relazione di presentazione in Commissione cultura, simile nella sostanza anche per la seconda versione, dopo aver segnalato la felice stagione che sta attraversando il cinema in Sardegna in relazione agli aspetti produttivi e culturali e aver precisato che il testo riunisce diverse proposte di legge, mette in evidenza, in linea con il contesto culturale della Sardegna descritto più sopra, che la

proposta di legge si basa sulla convinzione che il cinema possa crescere e svilupparsi solo in un contesto positivo ricco di fermenti, in un clima di libertà espressiva e comunicativa.

Come ci insegna la storia, esso ha vissuto fasi importanti e produttive non quando ha subito le limitazioni di condizionamenti esterni, o quando è stato sostenuto da esclusivi interventi pubblici, ma quando spinte imprenditoriali e istanze comunicative ed espressive, e quindi esigenze sociali e culturali, ne hanno stimolato la vitalità³⁴.

E ancora, a rafforzare l’idea di un cinema che deve saper coniugare in modo inscindibile gli aspetti produttivi con quelli culturali, si esplicita il riferimento ideale ad alcuni momenti della storia del cinema europeo in cui queste modalità hanno dato i loro frutti:

Nel predisporre il testo di legge si sono assunte come modelli di riferimento le esperienze più felici del cinema europeo della seconda metà del novecento, come la Nouvelle vague in Francia [...] Nelle esperienze europee, un insieme di fattori e un tessuto favorevole, rappresentati da importanti cineteche pubbliche, cineclub attivi, una critica cinematografica libera e costruttiva, occasioni di studio e ricerca, nonché ovviamente da produttori disposti a investire, hanno fatto sì che giovani talenti si avvicinassero alla produzione, creando con la loro attività una tradizione di lunga prospettiva³⁵.

Con queste premesse la Legge 15 del 20 settembre 2006, Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna, non può che articolarsi in disposizioni che considerano il cinema come parte di un ecosistema culturale complesso e non di una semplice filiera produttiva.

31. Nello specifico la Commissione ha unificato le proposte di legge 76, 86, 98 e 111 nel testo unificato 76-86-98-111/A. Cfr. XIII Legislatura - Disegni e Proposte di legge <http://consiglio.regione.sardegna.it/xiiilegislativa/Disegni%20e%20proposte%20di%20legge/dislegprop-leg-elencolink.asp> (ultima consultazione: gennaio 2026).

32. A proposito si veda il saggio di Rossana Rubiu pubblicato in questo volume.

33. Un resoconto disincantato dell’iter di approvazione della legge si trova in Antioco Floris, *Fra aspettative e sconcerto: una legge per il cinema in Sardegna*, «Portales», n. 9, dicembre 2007, pp. 85-90.

34. Consiglio Regionale della Sardegna XIII Legislatura, Proposta di legge n. 98, Interventi regionali per il cinema, relazione del proponente, <https://web.archive.org/web/20160721084350/http://consiglio.regione.sardegna.it/XIIILegislatura/Disegni%20e%20proposte%20di%20legge/propleg098.asp> (ultima consultazione: gennaio 2026).

35. *Ibid.*

Il testo, infatti, si sviluppa per ambiti differenti seppur collegati fra loro. Il capo II, dopo il primo rivolto alle finalità, prevede l'istituzione della film commission. Il capo III riguarda gli interventi per la produzione e le varie forme di sostegno alla realizzazione dei film: sceneggiatura e sviluppo, finanziamenti a corti e lungometraggi, distribuzione. Il capo IV riguarda gli interventi per la conservazione, diffusione nel territorio, formazione e ricerca, e comprende quindi la Cineteca regionale, i festival e le rassegne, l'educazione al cinema, la formazione professionale e la ricerca di settore. Il capo V riguarda, invece, l'esercizio cinematografico e il sostegno alle sale. Il capo VI, infine, è dedicato alle disposizioni procedurali e finanziarie. Al fine di garantire che in sede di applicazione della legge gli amministratori "di turno" non decidano di destinare il budget solo a uno degli ambiti di intervento trascurando la parte produttiva o quella culturale a vantaggio dell'altra, è inserita in legge una sorta di clausola di salvaguardia, comma 2 dell'articolo 26 (norma finanziaria), in cui è previsto che il 70% dello stanziamento complessivo sia destinato ai capi II e III, quindi alla produzione, e di questo 70% il 30% è destinato al capo II (film commission), lasciando il restante 30% agli aspetti maggiormente culturali. Che la preoccupazione del legislatore relativamente a questo aspetto non sia infondata è dimostrato da quanto accade nel 2015 (XIV legislatura) quando nella legge finanziaria regionale tutti i fondi destinati alla produzione sono stati inseriti al capo II lasciando gli articoli artt. 5, 6 e 9, comma 1 e 2, della legge cinema senza copertura. In sostanza, si era deciso di destinare alla film commission ogni risorsa prevista per la produzione nella convinzione che dovesse essere tale organismo a gestire *in toto* questo comparto. La reazione degli operatori del cinema isolano in risposta a questa decisione arbitraria è stata un ricorso al TAR promosso, nel quadro delle attività dell'associazione *Moviementu*³⁶, dalla casa di produzione Eja Film con il supporto *ad adiuvandum* di numerosi soggetti. Il TAR, con ordinanza dell'8 luglio 2015, dopo aver valutato «la probabilità di esito favorevole del ricorso», concede la sospensiva portando l'amministrazione regionale a modificare la norma della legge finanziaria nel rispetto dell'art. 26 della legge cinema³⁷.

Dopo l'approvazione della legge la sua applicazione non avviene immediatamente, ma gradualmente negli anni, dapprima con interventi a sostegno delle attività culturali, formative e di ricerca, quindi col sostegno alla produzione, per arrivare a pieno regime solo nel 2012 con la costituzione della Fondazione Sardegna Film Commission. Rimangono, comunque, tuttora inattuati gli interventi previsti per la Cineteca Regionale e l'esercizio cinematografico.

Con il consolidarsi degli interventi della legge, il panorama del cinema regionale si struttura sia come comparto produttivo, sia come fenomeno culturale, sia, in alcuni periodi, come momento rilevante di presa di posizione politica e sindacale di cui questo volume dà conto complessivamente.

36. Per approfondimenti sull'associazione *Moviementu* rimando al saggio di Myriam Mereu contenuto in questo volume.

37. I riferimenti all'ordinanza del TAR sono N. 00161/2015 REG.PROV.CAU. N. 00522/2015 REG.RIC.

L'isola che gira

Viaggio nell'industria cinematografica sarda dal 2006 a oggi

Massimo Atzori, Cinzia Dessì, Michela Buttu

Abstract

Dal 2006, con l'introduzione della legge regionale sul cinema, la Sardegna ha avviato un processo di crescita del settore audiovisivo, potenziando in maniera evidente l'ecosistema produttivo. Questo saggio analizza dati di imprese, produzioni e figure professionali, mettendo in luce sia i lenti progressi raggiunti sia le criticità ancora presenti, soprattutto nelle fasi di post-produzione e distribuzione. L'analisi mostra come siano stati fondamentali i ruoli della Film Commission, dell'attività formativa dell'università e delle reti professionali. La sfida che rimane è quella di consolidare quanto costruito, rafforzando strutture, competenze e visione strategica di un comparto complesso.

Since 2006, with the introduction of the regional cinema law, Sardinia has embarked on a process of growth in the audiovisual sector, significantly evolving its production ecosystem. This essay analyzes data on enterprises, productions, and professional roles, highlighting both the gradual progress achieved and the persistent critical issues, particularly in post-production and distribution. Within this context, the roles of the Film Commission, university-led training, and professional networks have proven to be essential. The current challenge remains to consolidate what has been built, strengthening structures, skills, and the strategic vision of a complex industry.

Introduzione

Il 2006, con l'introduzione della Legge regionale n. 15 del 20 settembre 2006, *Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna*, rappresenta uno spartiacque fondamentale per lo sviluppo dell'industria cinematografica isolana. Il rapporto tra il cinema e la Sardegna risale all'epoca dei Fratelli Lumière e attraversa, tra alterne vicende, tutto il Novecento fino ai giorni nostri¹. A partire dall'ultimo scorcio del secolo scorso, si assiste al fiorire di una prima generazione di registi sardi ai quali si deve l'introduzione di uno sguardo interno per quanto concerne la rappresentazione della Sardegna e conseguentemente di una nuova estetica cinematografica². Si inizia così a parlare di «nuovo cinema in Sardegna»³ per descrivere un fenomeno che si sviluppa verso la metà degli anni Novanta e che dieci anni dopo, con l'introduzione della legge cinema sarda, ottiene un riconoscimento concreto da parte delle istituzioni ed entra in una fase di crescita e sviluppo, pur tra significative difficoltà, segnata da una nuova consapevolezza

-
1. Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2008.
 2. Antioco Floris, Ivan Girina, *Il linguaggio del Nuovo Cinema Sardo. Ipotesi di un'estetica del locale tra stili, temi e paradigmi di produzione*, in Marco Gargiulo (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Roma, Aracne, 2015, pp. 229-257.
 3. Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa Edizioni/Cinemania, 2001.

da parte degli addetti ai lavori⁴. Partendo dagli esiti delle recenti attività accademiche di ricognizione dell'industria cinematografica isolana⁵, secondo una prospettiva di ricerca di carattere *data-driven*⁶, questo contributo intende offrire una prima rappresentazione del comparto produttivo presente in Sardegna, con una particolare attenzione rivolta alle imprese, ai prodotti audiovisivi e ai professionisti del settore, per delinearne le caratteristiche più evidenti, la complessità del settore produttivo e le sfide future.

Raccogliere, analizzare e visualizzare i dati per raccontare il cinema

L'approccio *data-driven* allo studio del cinema non è recente, ma esplode inevitabilmente in epoca digitale⁷. Il proliferare di dati, di vario tipo e nei più disparati ambiti, è il tratto distintivo della cosiddetta società dell'informazione⁸. Da questo fenomeno non è evidentemente esente il mondo del cinema per il quale aggregatori, database e piattaforme online abbondano come principali strumenti di raccolta e diffusione di informazioni, disponibili gratuitamente o a pagamento. In tal senso, l'industria cinematografica italiana è ben rappresentata nel web⁹, a livello sia nazionale sia internazionale. Il paradosso risiede però in quella che Barbara Corsi definisce come una "congiura" nei confronti di coloro che intendono effettuare delle ricerche sul cinema, ossia l'assenza di una fonte istituzionale, dunque definitiva, cui fare affidamento¹⁰. I dati sul cinema sono pertanto presenti in maniera copiosa, ma al fine di poterli acquisire come certi, è necessario fare delle triangolazioni tra diverse fonti ed esporsi inevitabilmente a delle discrepanze tra l'una e l'altra non sempre semplici da superare. Se si prova a mappare la produzione cinematografica seguendo la traccia dei finanziamenti pubblici, i documenti disponibili nei siti delle istituzioni hanno spesso un carattere opaco in quanto non sono evidentemente concepiti in una maniera accessibile a persone non addette ai lavori. Per quanto concerne le presenze in sala, con una buona probabilità i dati sono aggregati, di conseguenza

4. L'attenzione che gli studiosi rivolgono nei confronti della realtà sarda è ascrivibile al cosiddetto *regional turn*, fenomeno che al giorno d'oggi vede il cinema locale come oggetto di indagine a livello internazionale; per un approfondimento, si rimanda ad Alex Marlow-Mann, *Regional Cinema: Micro-Mapping and Glocalisation*, in Rob Stone, Paul Cooke, Stephanie Dennison, Alex Marlow-Mann (a cura di), *The Routledge Companion to World Cinema*, London-New York, Routledge, 2017, Kindle, pp. 323-336.
5. Nel 2021 e nel 2023, il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università degli Studi di Cagliari ha promosso due progetti di ricerca sull'industria cinematografica isolana negli ultimi decenni, rispettivamente OsCAU – Osservatorio sardo per il cinema e l'audiovisivo (responsabile scientifico: prof. Antioco Floris) e MaCAus – Mappe del cinema e dell'audiovisivo in Sardegna (responsabile scientifico: prof. Diego Cavallotti). A questi due progetti di carattere più generale se ne aggiunge uno più specifico del 2024, ossia MaDos – Mappe del documentario in Sardegna (responsabile scientifico: prof. Antioco Floris), con un focus sulla produzione documentaristica in Sardegna nel nuovo millennio.
6. Per un approfondimento, si rimanda a Giorgio Avezzù, Marta Rocchi, *A Doubtful Handshake: The Promising Frontier of Data-Driven Film and Media Studies*, in Giorgio Avezzù, Marta Rocchi (a cura di), *Audiovisual Data: Data-Driven Perspectives for Media Studies*, Bologna, Media Mutations Publishing, 2023, pp. 7-21, disponibile all'indirizzo online <https://publishing.mediamutations.org/> (ultima consultazione: 27 aprile 2026).
7. *Ibid.*
8. Per quanto concerne il concetto di società dell'informazione, si rimanda a Luciano Floridi, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.
9. Tra i principali database cinematografici, si segnalano <https://filitalia.org/>, <https://www.cinemaitaliano.info/>, <https://www.mymovies.it/>, <https://www.cinematografo.it/>, <https://movieplayer.it/>, <https://www.imdb.com/>, <https://pro.imdb.com/>, <https://cineuropa.org/it/>.
10. Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 12-13.

restituiscono una fotografia incapace nel complesso di far emergere le specificità di contesti regionali secondari per dimensioni, come quello sardo.

Le problematiche appena esposte possono essere ricondotte ad alcuni elementi che concorrono a definire i cosiddetti *big data*, conosciuti come le «5V dei Big Data»¹¹, tra i quali si segnalano soprattutto il volume e la veridicità dei dati.

L'approccio *data-driven* nella ricerca sul cinema richiede così delle competenze specifiche – che vanno sotto l'etichetta di *critical data literacy*¹² – in base alle quali si rende necessario saper individuare, raccogliere, analizzare e visualizzare i dati, considerarli nel loro contesto, riconoscerne l'assenza di perfezione e metterne in discussione la trasparenza e l'autorità.

Per una corretta gestione dei dati, soprattutto se frutto di una raccolta massiva, serve infatti un approccio critico che caratterizzi ogni fase del processo di *data analysis*, dalla raccolta fino alla reportistica. Quest'ultima rientra nell'ambito della *data visualization*, che svolge un ruolo fondamentale nel processo di analisi dei dati, collocandosi nella fase finale, vale a dire quella della trasmissione delle informazioni. Grazie ai progressi raggiunti nel campo del design, la *data visualization* rappresenta una disciplina che, pur avendo una lunga storia, ha conosciuto un'evoluzione rilevante nell'epoca contemporanea¹³. Essa, sfruttando un approccio di tipo grafico, consente di organizzare e modellare enormi quantità di dati che, se lasciati sotto forma di materiale statistico, non sarebbero in grado di produrre nuova conoscenza¹⁴. Per questa ragione, l'impiego delle tecniche di *data visualization* nella ricerca sul cinema e l'audiovisivo si configura come una soluzione indubbiamente utile per rendere accessibile a varie tipologie di pubblico la complessità insita nella struttura dei dati.

In una simile prospettiva, il ricorso alla tecnologia informatica diviene sempre più una scelta obbligata. A tal proposito, l'impiego di applicativi e *software* per l'analisi dei dati permette di creare visualizzazioni che, attraverso grafici ed elementi visivi, rendono più efficace la comunicazione di concetti quantitativi e qualitativi. Nell'ambito della presente ricerca, è stato utilizzato Tableau¹⁵ che costituisce un *software* e, al contempo, una piattaforma di analisi integrata, in cui convergono una serie di servizi e tecnologie che permettono di raccogliere, analizzare e visualizzare i dati. Tale prodotto è stato progettato per facilitare il modo con cui gli utenti possono sviluppare le proprie analisi visive, organizzando i dati attraverso la tecnica *drag-and-drop* sulle *query*. La caratteristica principale di Tableau sta nella condivisione e visualizzazione dei dati mediante progetti

11. Bernard Marr, *Big Data: Using Smart Big Data, Analytics and Metrics to Make Better Decisions and Improve Performance*, John Wiley & Sons, Chichester, 2015, citato in Chiara Panciroli, Pier Cesare Rivoltella, *Pedagogia algoritmica. Per una riflessione educativa sull'Intelligenza Artificiale*, Brescia, Morcelliana, 2023, p. 63-64.

12. *Ivi*, pp. 90-93.

13. Uno dei primi e più conosciuti esempi di visualizzazione dei dati in chiave statistica è quello realizzato nel XIX secolo da Charles Minard, un ingegnere civile francese, pioniere nell'uso della grafica in ambito ingegneristico e statistico. La sua "Marcia di Napoleone", per mezzo di una cartografia piuttosto avanzata, offre una rappresentazione grafica sintetica e chiara dei dati relativi alla fallimentare campagna di Russia di Napoleone Bonaparte, avvenuta nel 1812-1813. Cfr. Marco Mancuso, *Arte, tecnologia e scienza, Le Art Industries e i nuovi paradigmi di produzione nella New Media Art contemporanea*, Milano, Mimesis Edizioni, 2018.

14. Mara Pometti, Francesco Tissoni, *Comunicare con i dati. L'informazione tra data journalism e data visualization*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 61-66.

15. Tableau è inoltre una piattaforma di *analisi end to-end*, dunque sicura per i dati che vengono condivisi al suo interno. È prodotta da *Tableau Software* che nel 2019 è stata acquisita da *Salesforce*. Cfr. Massimo Bergamaschi, *Dalla business intelligence al data warehouse. Il data warehouse dalla teoria alla pratica*, Lecce, Youcanprint, 2025, pp. 209-214. Si rinvia inoltre al sito web ufficiale di Tableau: <https://www.tableau.com/it-it/> (ultima consultazione: 27 aprile 2026).

distribuiti in cartelle di lavoro¹⁶ che, nel nostro caso, sono state archiviate su un sito web personale, tramite il servizio Tableau Cloud¹⁷.

Al centro di una buona rappresentazione grafica dei dati vengono sempre posti alcuni elementi, quali: il colore, il tipo di grafico da impiegare, il racconto o storytelling dei risultati. In questo senso Tableau offre la possibilità di scegliere tra vari modelli di grafici e tabelle cromatiche, a seconda della tipologia e della quantità di dati; essa consente inoltre di creare fogli e *dashboard* con funzionalità interattive che rispondono al requisito dello storytelling.

Partendo da queste premesse, al fine di comunicare in modo efficace i contenuti e i trend ricavabili dai dati inerenti al contesto cinematografico isolano, si è cercato di elaborare delle visualizzazioni chiare e intuitive, che hanno come scopo primario quello di spingersi al di là della semplice aggregazione. Come si vedrà nei paragrafi successivi, l'obiettivo è stato piuttosto quello di far emergere la rete di relazioni che unisce i dati, oltreché le variazioni che essi subiscono a seconda dei differenti parametri presi in esame. Tali visualizzazioni sono state infine riadattate in base a una modalità di fruizione di tipo statico, come quella contemplata nel presente contributo, rinunciando dunque alle funzionalità interattive che, al contrario, caratterizzano la fruizione delle stesse all'interno di Tableau Cloud.

Sfide metodologiche nella raccolta dei dati sul cinema e l'audiovisivo

È bene sottolineare preliminarmente che il numero dei prodotti audiovisivi rilevati non deve essere considerato definitivo, ma è più utile acquisirlo in termini di valore indicativo, per la difficoltà oggettiva di mappare in maniera rigorosa un campo evidentemente complesso e stratificato.

Il primo aspetto problematico è legato al significato da attribuire al concetto di cinema (e audiovisivo) sardo. Come sottolinea Antioco Floris¹⁸, può capitare che si parli di cinema sardo senza necessariamente condividere un'idea ben definita. La legge cinema regionale sembra fornire implicitamente una definizione nel momento in cui stabilisce e introduce interventi di carattere finanziario a sostegno di «opere cinematografiche realizzate o girate prevalentemente in Sardegna o aventi un diretto legame con la cultura, la lingua e l'identità regionale»¹⁹, ossia di interesse regionale per la loro capacità di valorizzare elementi del patrimonio, tangibile e intangibile, dell'isola²⁰. Lo sviluppo dell'industria cinematografica isolana negli ultimi anni, segnato sempre più concretamente dalla visione strategica e dalla capacità attrattiva della Fondazione Sardegna Film Commission (da questo momento in poi FSFC), ha

16. Ogni cartella è composta da diversi fogli tra cui: fogli di lavoro, destinati ai report; dashboard, in cui vengono raccolte visualizzazioni provenienti da più fogli di lavoro; storie, che rappresentano una sequenza di fogli di lavoro o di dashboard.

17. Oltre al servizio a pagamento con archiviazione remota su cloud (Tableau Cloud), è presente la licenza con archiviazione locale tramite l'applicazione desktop (Tableau Desktop).

18. Antioco Floris, *Per una storia «identitaria» del cinema in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 177-204.

19. Si rimanda al Capo III Interventi per le opere di interesse regionale, Art. 4 Opere di interesse regionale della L.R. n. 15 del 20.09.2006 disponibile all'indirizzo online <https://www.gazzettaufficiale.it/atto/regioni/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=2007-03-31&atto.codiceRedazionale=006R0592> (ultima consultazione: 27 aprile 2026).

20. La legge regionale osserva il principio dell'eccezione culturale; per un approfondimento sul tema si rimanda a Federica D'Urso, *Economia dell'audiovisivo. Politiche pubbliche e struttura del mercato*, Roma, Dino Audino, 2023, pp. 49-51.

altresì contribuito in maniera significativa al dibattito, a tratti vivace, su cosa si debba intendere per cinema sardo in Sardegna e quali debbano essere di conseguenza le misure a sostegno²¹. Per la raccolta dei dati si è principalmente seguito il criterio del prodotto audiovisivo realizzato, interamente o parzialmente, in Sardegna²².

Dalla filiera all'ecosistema: la difficoltà a mappare l'audiovisivo

Il concetto di filiera cinematografica, tradizionalmente impiegato nella descrizione del cinema da una prospettiva di natura economica²³, fa riferimento a un modello produttivo che aderisce a un principio di linearità per quanto concerne il ciclo di vita del prodotto audiovisivo. Tuttavia, la complessità della filiera cinematografica risiede nella sua capacità di intersecare una molteplicità di attori economici, sociali e culturali, sviluppandosi attraverso fasi che possono risultare estremamente eterogenee e, di conseguenza, richiedendo sforzi e attenzioni diversificati. L'idea di filiera, applicata anche a questo comparto, ha origine agli inizi del Novecento, quando Gerben Bakker²⁴ analizzò il processo di industrializzazione dell'intrattenimento, studiando lo sviluppo economico dell'industria cinematografica in Gran Bretagna, Francia e Stati Uniti tra il 1890 e il 1940. Bakker evidenziò come il passaggio dall'intrattenimento dal vivo alla produzione cinematografica avviò un processo di "industrializzazione dell'intrattenimento dal vivo", caratterizzato dall'automatizzazione, la standardizzazione e la commerciabilità del prodotto. Questo cambiamento innescò lo sviluppo di un mercato fortemente orientato dalla domanda, dove le esigenze dei consumatori assunsero un ruolo determinante nella definizione delle dinamiche produttive. In tale contesto, si è via via generato un circolo competitivo tra le imprese, impegnate in una continua corsa alla qualità per soddisfare e attrarre il pubblico, trasformando radicalmente la struttura del mercato mondiale dell'intrattenimento. Ciò ha determinato la concentrazione di poche grandi imprese capaci di dominare il panorama globale. La linearità del settore cinematografico è rappresentata da fasi nelle quali ogni produzione destinata al mercato si snoda: la preproduzione, la produzione, la post-produzione, la distribuzione, l'esercizio e la fruizione.

La preproduzione comprende tutte le attività preliminari necessarie all'avvio del progetto, come la scrittura del soggetto e della sceneggiatura, la ricerca di finanziamenti, il casting e l'elaborazione del piano di produzione. In questa fase i produttori svolgono un ruolo cruciale, coordinando risorse e strategie operative. Segue la produzione vera e propria, che include la preproduzione tecnica (scelta delle location, costumi, scenografie), le riprese supervisionate dal regista con il coinvolgimento del cast tecnico e artistico, e infine la post-produzione, fase in cui si procede al montaggio, agli effetti speciali, alla sonorizzazione e ad altre attività tecniche. Completato il prodotto audiovisivo, si passa alla distribuzione, affidata a operatori specializzati che si occupano di garantire la diffusione del

21. È utile segnalare come attualmente anche in Irlanda ci si interroghi su questioni analoghe in merito al concetto di cinema irlandese; a tal proposito si rimanda a Luigi Coluccio, *Speciale cinema irlandese – Il cielo sopra Dublino*, «FilmTV», Anno 31, N. 18, del 2 maggio 2023, pp. 8-9.

22. Questa scelta si presta a un ulteriore livello di riflessione e problematizzazione, come emerge in filigrana nel successivo paragrafo e nell'approfondimento legato all'animazione, tipologia di cinema che rimanda inevitabilmente al fenomeno di virtualizzazione dei processi di produzione in atto nel comparto audiovisivo.

23. Per quanto concerne un approfondimento del cinema da una prospettiva di natura economica, si rimanda a Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Roma, Carocci, 2020.

24. Gerben Bakker, *Entertainment industrialized: The emergence of the international film industry, 1890-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

prodotto attraverso canali fisici e digitali (sale, TV, streaming, DVD), tramite negoziazioni con gli esercenti. La fase successiva è l'esercizio, dove i gestori delle sale o delle piattaforme digitali selezionano i film da proporre, incidendo sul successo commerciale e culturale dell'opera. Infine, la fruizione rappresenta il momento del consumo da parte del pubblico, fortemente influenzato dalle strategie promozionali attuate durante la distribuzione. Sebbene spesso la filiera cinematografica sia rappresentata in modo lineare, in realtà essa presenta una complessità sistemica che può essere efficacemente descritta attraverso la metafora dell'ecosistema. Allo stesso modo in cui ogni nicchia ecologica²⁵ è parte di un ecosistema più ampio, ogni segmento della filiera cinematografica è inserito in una rete più vasta di attori del settore che operano nello stesso ambiente economico, influenzandosi reciprocamente e avendo destini in parte interconnessi. Veronica Innocenti e Guglielmo Pescatore evidenziano come, dagli anni '80, questo settore abbia subito profondi cambiamenti, soprattutto per effetto dell'evoluzione nella fruizione da parte del pubblico. La sala cinematografica non è più l'unico luogo di consumo: gli spettatori sono diventati più consapevoli e interessati a modalità alternative di visione, condizionando così anche le logiche produttive e distributive²⁶.

La metafora ecosistemica è ormai consolidata anche nella letteratura manageriale, che dalla fine del XX secolo ha iniziato a descrivere le industrie culturali, inclusa quella cinematografica, come sistemi dinamici e complessi, composti da molteplici attori, relazioni e processi interdipendenti²⁷. L'impiego della metafora dell'ecosistema per descrivere il settore imprenditoriale, e in particolare quello cinematografico, si fonda sull'idea che le imprese, come gli organismi viventi, siano parte di un sistema interconnesso soggetto a un continuo processo di co-evoluzione. In questo contesto, le aziende si sviluppano attraverso dinamiche di interazione reciproca, dove cooperazione e competizione si alternano e si combinano. La co-evoluzione si traduce nella capacità di innovare, creare nuovi prodotti, rispondere ai bisogni emergenti del pubblico e sviluppare nuove forme di business in collaborazione con altri attori. L'analisi dell'ecosistema imprenditoriale si lega strettamente alle diverse fasi del ciclo di vita di un settore, e dove, a seconda della fase, ogni impresa può adottare strategie specifiche per posizionarsi e sopravvivere nel mercato. Questo approccio sistemico consente di comprendere meglio le relazioni di interdipendenza tra i vari attori e sottolinea come l'adattabilità e l'innovazione siano fondamentali per il successo in un contesto complesso e in costante trasformazione come quello audiovisivo.

Data una simile frammentazione delle fasi del processo produttivo cinematografico, unita alla complessità del mercato audiovisivo, anche la mappatura completa degli operatori attivi in Sardegna, in un arco temporale ampio, si è resa difficile, con ripercussioni inevitabili sulla capacità di analisi della effettiva produttività del settore. L'introduzione della legge regionale sul cinema è stata indubbiamente determinante, poiché ha dato un impulso concreto al comparto²⁸, contribuendo in modo rilevante al rafforzamento dell'industria

25. Federico Zecca, *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Milano, Mimesis, collana Cinergie, 2012, p. 58.

26. Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Dalla crossmedialità all'ecosistema narrativo. L'architettura complessa del cinema hollywoodiano contemporaneo*, in Federico Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*. Milano, Mimesis, collana Cinergie, 2012, pp. 127-128.

27. James F. Moore, *Predators and prey: A new ecology of competition*, «Harvard Business Review», vol. 71, n. 3, 1993, pp. 75-86.

28. Un elemento di carattere generale da tenere a mente è che la legge regionale è nata all'interno dell'Assessorato della Pubblica istruzione, Beni culturali, Informazione, Spettacolo e Sport.

audiovisiva locale. Tuttavia, allo stato attuale risulta complesso valutare in maniera incontrovertibile la natura, quantitativa e qualitativa, dell'impatto effettivo che lo strumento legislativo ha esercitato nel medio e lungo termine. In questa prima attività di mappatura massiva del contesto imprenditoriale isolano, si può pertanto provare a far emergere alcune tendenze ritenute significative, sulle quali improntare una riflessione ad ampio raggio di natura prettamente speculativa, nell'ottica di creare i presupposti per ulteriori attività di ricerche e analisi²⁹.

Lo strumento legislativo prevede di sostenere e incentivare la produzione cinematografica in Sardegna nell'ottica di rafforzare e qualificare le imprese di settore locali. Attraverso una consultazione per codici ATECO del Registro Imprese delle Camere di Commercio, è così possibile far emergere il dato aziendale³⁰; nello specifico, i codici ATECO funzionali a questo tipo di indagine sono 59.11 (Attività di produzione cinematografica, di video e di programmi televisivi), 59.12 (Attività di post-produzione cinematografica, di video e di programmi televisivi) e 59.13 (Attività di distribuzione cinematografica, di video e di programmi televisivi).

Per analizzare quanto emerge dall'indagine è utile adottare due criteri: tempo e rilevanza dei codici. Secondo una prospettiva temporale è possibile verificare l'esistenza di un tessuto imprenditoriale locale che precede l'introduzione della legge cinema. Data l'articolazione del sistema camerale isolano in cinque circoscrizioni territoriali, ossia Cagliari, Nuoro, Oristano, Sassari e Sud Sardegna, è il codice ATECO 59.11 a essere maggiormente rappresentato, con numeri di partenza significativi soprattutto per quanto concerne Cagliari e Sassari e apprezzabili nelle altre circoscrizioni.

Nella visualizzazione riportata nella figura 1 sono rappresentate le principali imprese locali con ATECO 59.11 (rilevanza I, P, S, A)³¹, ancora attive nell'anno 2023. A tal riguardo, la rappresentazione di tipo geografico consente di individuare per ciascuna provincia di appartenenza il numero di imprese ancora operanti. È stata fatta inoltre un'ulteriore suddivisione tra le imprese create prima del 2006 (ANTE 2006) e quelle costituite invece a partire da quello stesso anno (DAL 2006), così da poter comparare agevolmente la situazione che precede l'introduzione della legge con quella successiva. Nello specifico, la figura indica una crescita delle imprese in termini numerici, con una maggiore concentrazione in particolare nelle province di Sassari e Cagliari.

Il quadro cambia radicalmente se l'attenzione si sposta sui settori della post-produzione e della distribuzione, in cui si rilevano tracce esigue o perfino del tutto assenti in alcuni casi. Ciò è evidente nelle visualizzazioni riportate nelle figure 2 e 3, che individuano le imprese con codice ATECO, rispettivamente 59.12 e 59.13, ancora operanti nell'anno 2023. Anche in questo caso la ripartizione ha riguardato le imprese create prima del 2006 e quelle istituite dal 2006 in poi.

29. A tal proposito, è utile evidenziare il fatto che oggi sono ancora poche le indagini promosse dalle regioni per verificare oggettivamente l'impatto economico delle politiche *film friendly* sulle realtà territoriali di competenza (sul tema si rimanda a Marco Cucco, *Economia del film*, cit., p. 211).

30. I dati sono aggiornati al mese di giugno 2023.

31. Il significato delle lettere è il seguente: I (prevalente), P (primario), S (secondario), A (primario per imprese artigiane), D (secondario per imprese artigiane).

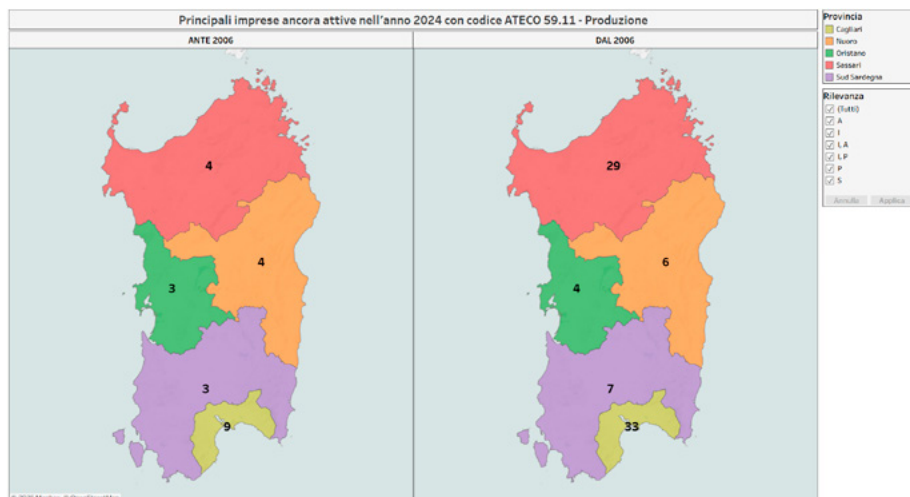


Fig. 1: Numero imprese con codice ATECO 59.11 (Produzione) attive in Sardegna (anno 2023 – Fonte: nostre elaborazioni)

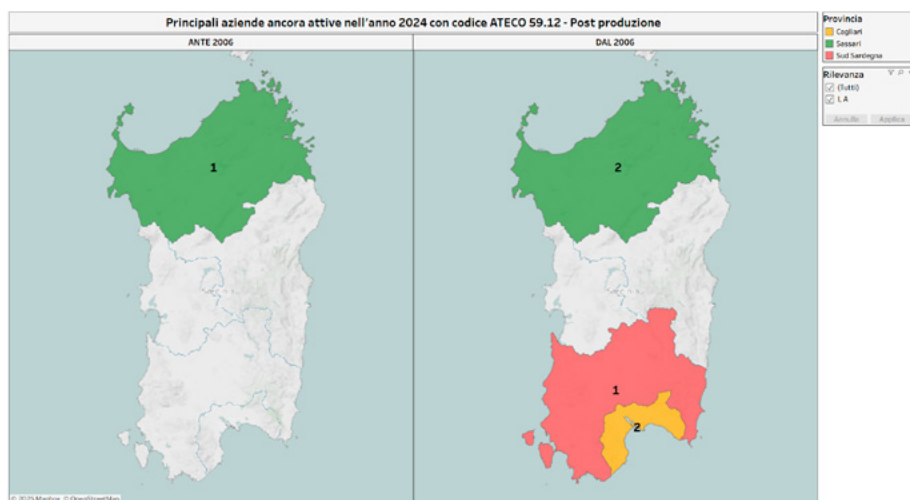


Fig. 2: Numero di imprese con codice ATECO 59.12 (Postproduzione) attive in Sardegna (anno 2023 – Fonte: nostre elaborazioni)

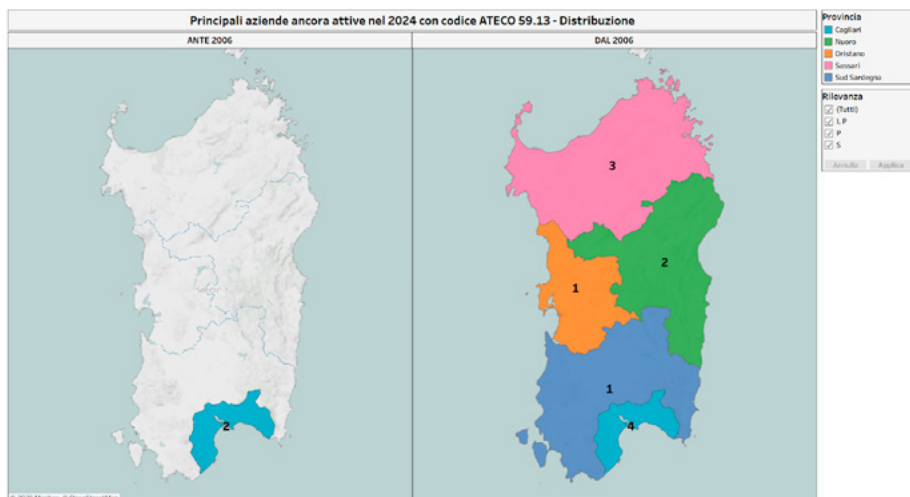


Fig. 3: Numero di imprese con codice ATECO 59.13 (Distribuzione) attive in Sardegna (anno 2023 – Fonte: nostre elaborazioni)

Tuttavia, come si evince dalle figure, nel periodo che va dal 2006 ai giorni nostri, è possibile comunque apprezzare un’inversione di tendenza anche nei settori della postproduzione e della distribuzione. Questi sono infatti interessati da un lieve aumento del numero di imprese, soprattutto, con riferimento ai territori di Cagliari e Sassari.

La prospettiva temporale restituisce una rappresentazione fedele del comparto se si verifica il numero di aziende ancora attive; in tal senso, la tendenza è chiaramente negativa in merito alla produzione, sia nel periodo precedente il 2006 sia in quello successivo, con un numero significativo di attività cessate. Nonostante numeri di partenza estremamente contenuti, la situazione appare invece positiva per quanto riguarda gli altri due settori, soprattutto nell’ambito della distribuzione.

La ricognizione acquista ulteriore senso se al criterio temporale si affianca poi quello della rilevanza dei codici ATECO; un’azienda può infatti possedere più di un codice, in base a quanto la sua attività è diversificata, e ogni codice posseduto si caratterizza per la rilevanza che l’attività a esso riconducibile riveste concretamente³². Alla luce di questa precisazione, la tendenza negativa vista in precedenza viene confermata, con un ulteriore crollo del numero di aziende effettivamente operative nel settore; è tuttavia possibile apprezzare come questo fenomeno sia più contenuto a partire dal 2006, probabilmente grazie a un mutato scenario a livello regionale che progressivamente rende l’industria cinematografica isolana una realtà produttiva con concrete possibilità di crescita e sviluppo. Nell’ottica di offrire una rappresentazione qualitativa di questa realtà, è utile soffermarsi su alcune aziende attive³³, individuate sulla base dei rispettivi profili quali esempi del carattere eterogeneo del tessuto aziendale che dal 2006 è venuto a costituirsi.

32. Si rimanda alla nota 31 del presente saggio.

33. I dati relativi a questo campione di aziende sono frutto di una ricerca effettuata attraverso il Registro Imprese delle Camere di Commercio disponibile all’indirizzo online <https://www.registroimprese.it/home> (ultima consultazione: 19 settembre 2025).

Nome impresa	Anno inizio attività
Viacolvento S.r.l.	24.04.2006
Il Circolo della Confusione di Claudio Marceddu	23.09.2008
Il Monello Film S.r.l.	06.09.2012
Ombre Rosse Film Production S.r.l.	08.03.2013
Mommotty S.r.l.	08.08.2013
Terra De Punt S.r.l.	28.06.2018

Tab. 1: Alcune imprese sarde tra le più rappresentative dell'ecosistema audiovisivo regionale (Fonte: nostre elaborazioni)

Il primo elemento che è utile evidenziare è la forma giuridica delle aziende: a ricorrere è la società a responsabilità limitata, in linea con il dato nazionale che vede un comparto produttivo costituito principalmente da produttori indipendenti riconducibili alla categoria delle piccole e medie imprese³⁴. Viacolvento e Il Monello Film, rispettivamente dei registi Salvatore Mereu e Bonifacio Angius, sono case di produzione che producono principalmente le opere dei due autori, che tutelano così la propria libertà espressiva e creativa³⁵; la compagine societaria vede la presenza del regista produttore come unico socio.

In termini di compagine societaria, si rivela composita, numericamente e per ambiti di specializzazione, la casa di produzione Mommotty, di proprietà di Nicola Contini (regia e sceneggiatura), Laura Biagini (produzione), Matteo Incollu (regia e sceneggiatura) e Federica Ortu (fotografia), che declina la propria attività produttiva in maniera creativa (complice la formazione e la sensibilità artistico-professionale dei soci), stando attenta all'innovazione e all'occorrenza offrendo sostegno al percorso di crescita di giovani registi.

Si inseriscono maggiormente nel solco della tradizione sia Ombre Rosse Film Production sia Terra De Punt, due società che impostano la propria attività secondo un modello produttivo classico, valutando la qualità di progetti artistici da realizzare e monitorando la disponibilità di eventuali finanziamenti; se in entrambi i casi è possibile riscontrare la presenza di personale dipendente, a testimonianza di una stabilità aziendale consolidatasi nel tempo, costituisce motivo di interesse la varietà dei prodotti realizzati³⁶ e l'apertura alle coproduzioni, sia nazionali sia internazionali³⁷, che segna non solo un grado di

34. Per quanto concerne il tessuto produttivo italiano, si rimanda a Marco Cucco, *Economia del film*, cit., pp. 218-220 e Federica D'Urso, *Economia dell'audiovisivo*, cit., pp. 30-33.

35. Per quanto concerne la necessità per l'autore di farsi all'occorrenza anche produttore, si rimanda a Massimo Atzori, *Il mondo visto da un'isola. La dimensione universale nel cinema di Salvatore Mereu*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie*, cit., p. 284.

36. Nel panorama isolano, Terra De Punt si distingue per una ricca offerta di servizi e contenuti audiovisivi, aggiornata alle più recenti tecnologie nel settore della comunicazione; per ulteriori approfondimenti, si rimanda all'indirizzo online <https://www.terradepunt.it/it/> (19 settembre 2025).

37. Nel tempo, Ombre Rosse Film Production ha costruito una solida rete di collaborazioni con altre realtà produttive attive a livello nazionale e internazionale, estendendo progressivamente il proprio raggio di azione oltre i confini isolani; per ulteriori approfondimenti, si rimanda all'indirizzo online <https://www.ombrerossefilm.com/> (ultima consultazione: 19 settembre 2025).

maturità delle due realtà, ma anche una possibile linea di sviluppo futura del comparto aziendale locale.

Altrettanto significativa è l'esperienza di Il Circolo della Confusione di Claudio Marceddu, affermato direttore della fotografia e operatore di ripresa; con la sua impresa, ha dato vita a una realtà produttiva che si caratterizza per l'ampia gamma di attrezzature professionali in dotazione e le numerose collaborazioni per la realizzazione di progetti audiovisivi e, all'occorrenza, la valorizzazione di giovani talenti³⁸.

La produttività dell'audiovisivo in Sardegna, tra ritardi e segnali di crescita

Per passare dalla ricognizione dell'ecosistema audiovisivo sardo alla comprensione del suo impatto in termini di produttività economica, è utile effettuare un confronto su scala nazionale, analizzando i dati sulla produttività totale dei fattori (TFP) a livello provinciale. Le elaborazioni grafiche proposte nella figura 4 offrono una lettura comparata del livello e della dinamica della TFP in un quinquennio, permettendo di evidenziare alcune specificità territoriali e tendenze rilevanti, con un focus particolare sulla realtà sarda.

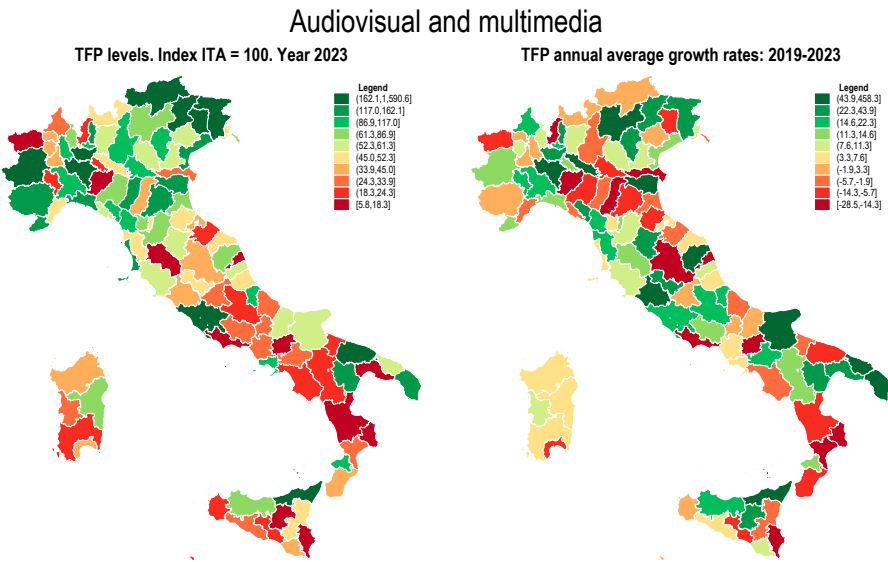


Fig. 4: Rappresentazione per provincia della produttività totale del settore dell'audiovisivo nel quinquennio 2019-2023 (Fonte: Etzo e Ciucci, 2025, p. 3)

La figura 4 mostra due immagini³⁹ che illustrano il livello della distribuzione della produttività totale dei fattori (TFP) nel settore audiovisivo in Italia a livello

38. In virtù della sua pluriennale esperienza sul campo, Claudio Marceddu, con la sua impresa, è ormai uno dei principali partner produttivi per le produzioni realizzate in Sardegna; per ulteriori approfondimenti, si rimanda all'indirizzo online <https://www.ilcircolodellaconfusione.com/> (ultima consultazione: 19 settembre 2025).

39. Ivan Etzo, Laura Ciucci, *The Competitiveness of SMEs in the Cultural and Creative Industries (CCI): a Regional Analysis for Italy*, Working Paper, 2025.

provinciale (NUTS3⁴⁰) e la sua dinamica nel periodo 2019-2023. Il focus sulla regione Sardegna evidenzia alcuni aspetti degni di nota.

La prima figura, a sinistra, mostra la distribuzione del livello di TFP nel 2023, suddiviso in decili. La legenda indica che le aree con valori più bassi di produttività sono rappresentate con colori tendenti al rosso, mentre quelle con produttività più elevata si avvicinano al verde. In Sardegna, la produttività del settore audiovisivo appare generalmente bassa, con la maggior parte delle province collocate nei decili inferiori. L'unica eccezione è un'area nella provincia di Nuoro (rappresentata in verde), caratterizzata da livelli di produttività relativamente più elevati rispetto al resto dell'isola, ma pur sempre al di sotto della media di tutte le province italiane.

La seconda figura, a destra, rappresenta il tasso di crescita medio annuo della produttività totale dei fattori (TFP) nel quinquennio 2019-2023. Si osserva una maggiore uniformità nella distribuzione della produttività tra le province sarde rispetto alla situazione del 2023. Tuttavia, emergono alcune tendenze che meritano una riflessione. Infatti, la provincia di Oristano registra un leggero miglioramento rispetto al quinquennio precedente, mentre l'area metropolitana di Cagliari mostra un calo della produttività. Questo potrebbe riflettere cambiamenti strutturali nel settore audiovisivo locale, come la contrazione di alcune attività produttive o una minore capacità di innovazione rispetto ad altre aree.

Nel complesso, l'analisi suggerisce che il settore audiovisivo in Sardegna affronta difficoltà strutturali in termini di produttività, con limitate sacche di eccellenza e una crescita che appare decisamente contenuta rispetto ad altre regioni italiane. Le cause di tali andamenti potrebbero ricondursi a diversi fattori quali investimenti, politiche di sviluppo locale e l'impatto delle infrastrutture digitali sul settore.

La produzione audiovisiva in Sardegna dal 2006 e la legge come leva culturale e formativa

La legge 15/2006 si caratterizza per l'attenzione al cinema anche attraverso altre prospettive quali la promozione di attività culturali, l'incentivazione dell'associazionismo, il sostegno agli interventi formativi e lo stimolo alla ricerca e allo studio accademici. La ricognizione dal 2006 a oggi restituisce un'immagine della realtà sarda che, pur riconoscendo la centralità dello strumento legislativo, evidenzia anche altri fattori che hanno inciso in modo significativo sulla produzione, in un contesto segnato da contaminazioni e interazioni tra attori diversi presenti nel territorio. Si pensi al contributo delle università isolane, con l'ateneo cagliaritano che negli anni ha aggiornato e arricchito la propria offerta formativa anche attraverso l'istituzione di corsi di laurea dedicati e la costituzione del CELCAM - Centro per l'Educazione ai Linguaggi del Cinema, degli Audiovisivi e della Multimedialità, coniugando sapientemente insegnamenti teorici con attività di carattere pratico-professionalizzante; nel 2004 l'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna (da questo momento in poi ISRE) ha dato vita al Premio AViSa a sostegno della realizzazione di progetti di antropologia

40. Il sistema NUTS è un sistema di classificazione territoriale utilizzato dall'Unione Europea per raccogliere e analizzare dati statistici in modo uniforme tra i vari Paesi membri. Il sistema è organizzato su tre livelli, quali: il NUTS1, che rappresenta grandi aree geografiche (come il Nord-Ovest italiano), il NUTS2, che corrisponde alle regioni, e infine il NUTS3, che rappresenta le suddivisioni amministrative più piccole. Il NUTS3 è un'unità territoriale che, a seconda della struttura amministrativa di ciascun Paese, corrisponde generalmente a province, contee o distretti. In Italia, ad esempio, le unità NUTS3 coincidono con le province e le città metropolitane. Ogni unità NUTS3 è pensata per avere una popolazione compresa tra 150.000 e 800.000 abitanti, anche se esistono eccezioni per aree meno densamente popolate.

visuale, rinnovando non solo il concetto di cinema etnografico, ma offrendo anche delle opportunità creative a diverse generazioni di registi⁴¹; a partire dal 2012, il mondo del lavoro ha visto i professionisti del settore audiovisivo sardo riuniti per la prima volta in un'associazione di categoria, *Movimentu*, realtà capace di certificare la convinzione diffusa che il cinema in Sardegna possa e debba diventare una solida realtà dal punto di vista professionale⁴².

Nella figura 5, il grafico offre una panoramica del comparto produttivo isolano, riunendo le produzioni cinematografiche e audiovisive nella loro complessità in termini di formati e generi. Oltre a quelli realizzati da imprese di settore sarde, sono stati compresi in questo campione i prodotti che hanno ricevuto un sostegno/contributo, non solo da FSFC e dalla Regione Autonoma della Sardegna (da questo momento in poi RAS), ma anche da enti pubblici di vario tipo (province, città metropolitane e comuni), istituzioni (Università, ISRE) e associazioni operanti nel territorio regionale.

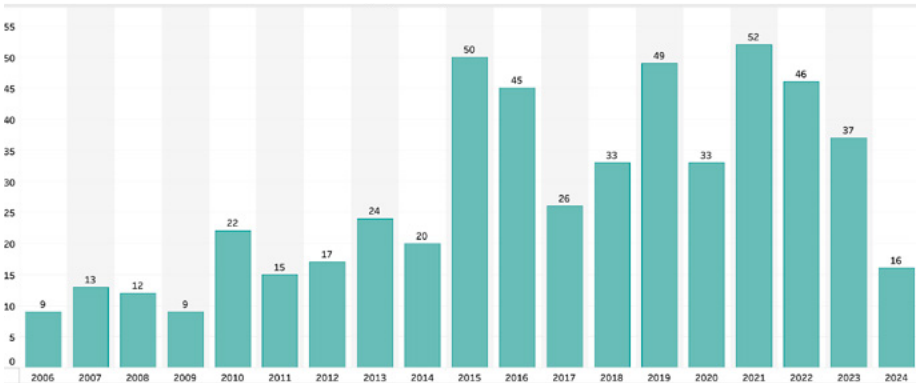


Fig. 5: Il comparto produttivo cinematografico e audiovisivo in Sardegna dal 2006 al 2024 (Fonte: nostre elaborazioni)

Il comparto cinematografico isolano è cresciuto e si è pertanto sviluppato grazie all'interazione di ambiti distinti, evidentemente mossi da esigenze complementari e da una emergente visione di sistema strategica. La complessità dello scenario locale è tale da essere efficacemente restituita dalla scelta degli studiosi

41. Per quanto concerne il ruolo dell'ISRE nella produzione cinematografica isolana si rimanda a Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, ISRE, 2023.

42. Uno degli elementi che concorrono a definire l'ecosistema cinematografico sardo è rappresentato anche dalle figure professionali presenti nel territorio. In tal senso, la legge cinema regionale ha proprio tra i suoi obiettivi quello di favorire la formazione e la crescita professionale degli operatori del settore. L'analisi dei cast tecnici dei prodotti audiovisivi realizzati in Sardegna fa emergere alcune tendenze significative che evidenziano gli ambiti di specializzazione venutisi a definire nell'isola; tra i reparti nei quali è possibile riscontrare con costanza la presenza di professionisti locali ci sono montaggio, fotografia, riprese, macchine, suono, make-up, acconciatura, costumi, scenografia, produzione. Il fatto che a ricorrere siano molto spesso gli stessi nomi è sicuramente segno che i professionisti in questione, nel tempo, si sono affermati come punti di riferimento delle produzioni. Per un approfondimento delle professioni dell'industria cinematografica, si rimanda a Claudio Biondi, *Professioni del cinema. Guida ai mestieri dell'audiovisivo nell'era digitale*, Roma, Dino Audino, 2020; per quanto concerne le ricadute attese nel territorio delle politiche regionali *film friendly* si rimanda a Federica D'Urso, *Economia dell'audiovisivo*, cit., pp. 101-103.

di privilegiare il concetto di ecosistema a quello di filiera⁴³, a testimonianza del carattere dinamico della realtà sarda. In tal senso, è emblematico il caso dell'Università degli Studi di Cagliari, dove da diversi anni la Facoltà di Studi Umanistici e il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali⁴⁴ sono impegnati concretamente a sostegno della didattica del cinema. Oltre all'inserimento di insegnamenti specifici all'interno dell'offerta formativa, si realizzano anche attività laboratoriali curate da professionisti del settore, molto spesso in sinergia con la RAS e le altre istituzioni presenti nel territorio isolano, secondo una logica di natura ecosistemica, il cui forte tratto pratico-esperienziale è capace di generare risultati qualitativamente significativi⁴⁵.

Dall'imprenditorialità ai prodotti dell'audiovisivo in Sardegna

È possibile affermare, con un discreto grado di affidabilità, che nel periodo compreso tra il 2006 e il 2024 siano stati realizzati quasi novecento prodotti audiovisivi; il numero tiene conto di tutte le forme che l'audiovisivo contemporaneo può assumere per genere, formato e natura dell'immagine e include produzioni interne ed esterne (si veda la figura 6).

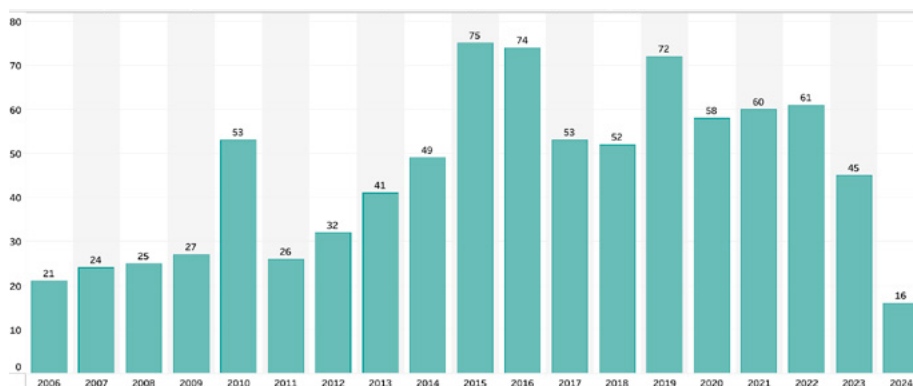


Fig. 6: Numero di opere cinematografiche e audiovisive realizzate in Sardegna (2006-2024 – Fonte: nostre elaborazioni)⁴⁶

Soffermandosi sul tradizionale lungometraggio (film di finzione o documentario della durata di almeno 70 minuti) e adottando come criteri per la rilevazione il fatto che la produzione sia avvenuta (anche solo parzialmente) in Sardegna e il possesso da parte dell'opera cinematografica del visto di censura, si contano 111 titoli⁴⁷ (cfr. figura 7), di cui 75 sono film di finzione e 36 sono documentari (cfr. figura 8).

43. Si rimanda al saggio di Antioco Floris nel presente volume.

44. In precedenza, il Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio.

45. A tal proposito, si pensi ai cortometraggi *L'ultimo miracolo* (2016) di Enrico Pau, *Futuro prossimo* (2017) di Salvatore Mereu, *L'unica lezione* (2018) di Peter Marcias e al lungometraggio *Bentu* (2022) di Salvatore Mereu, presentati al Festival del Cinema di Venezia, ma nati come esiti finali di altrettanti percorsi formativi.

46. La rappresentazione si riferisce alle opere cinematografiche e audiovisive realizzate, interamente o parzialmente, in Sardegna, così come definite nel paragrafo "Dalla filiera all'ecosistema: la difficoltà a mappare l'audiovisivo", all'interno del presente contributo.

47. I dati riportati nei grafici, di cui a figura 7-8, sono aggiornati al 28/02/2025.

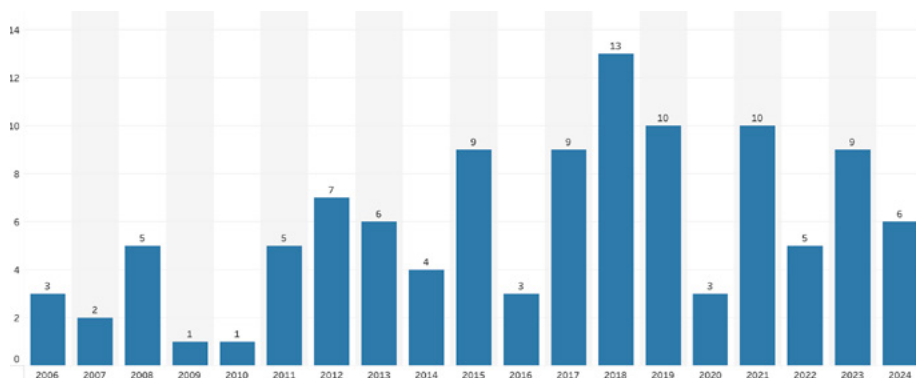


Fig. 7: Lungometraggi con visto di censura realizzati in Sardegna (2006-2024 – Fonte: nostre elaborazioni)

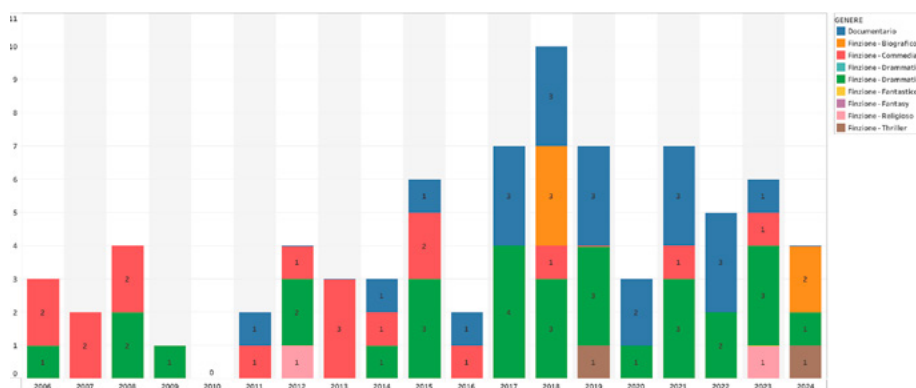


Fig. 8: Lungometraggi realizzati in Sardegna (2006-2024) iscritti al Registro pubblico delle opere cinematografiche e audiovisive (visualizzazione per genere – Fonte: nostre elaborazioni)

Un primo elemento di carattere generale utile a inquadrare l'industria cinematografica isolana attraverso il campione di lungometraggi con visto di censura è legato alla provenienza dei registi. Con le loro opere, gli autori locali, appartenenti a diverse generazioni, costituiscono sicuramente una parte significativa di questa produzione e portano avanti idealmente il fenomeno iniziato nel decennio precedente che di fatto ha contribuito all'introduzione della legge 15/2006. A Salvatore Mereu, Enrico Pau, Giovanni Columbu e Gianfranco Cabiddu, esponenti della cosiddetta *nouvelle vague sarda*⁴⁸, si sono affiancati, affermandosi, Paolo Zucca, Bonifacio Angius, Peter Marcias, Sergio Naitza, Maria Grazia Perria, per citarne alcuni, cui si uniscono gli esordi recenti di Mario Piredda e Paolo Pisanu.

Negli ultimi venti anni, la Sardegna ha anche attirato registi esterni, che nell'isola hanno trovato una realtà a vario titolo funzionale alla realizzazione delle loro opere: si pensi a Davide Manuli, Laura Bispuri, Leonardo di Costanzo, Rocco Papaleo e Riccardo Milani. In termini produttivi l'attrattività della destinazione

48. Goffredo Fofi, *Sardegna, che nouvelle vague!*, «Panorama», n. 46, del 13 novembre 2003.

sarda è tale da superare anche i confini nazionali, come dimostrano gli esempi di Rob Marshall e Aga Woszczyńska⁴⁹.

Partendo da quest'ultimo aspetto, un altro elemento attraverso il quale si può analizzare il campione è connesso con la nazionalità delle produzioni. Concentrando l'attenzione sui registi sardi, la produzione è spesso affidata a società locali⁵⁰ e la tendenza che emerge è una limitata propensione alla coproduzione europea, che come facilmente intuibile rappresenta per certi versi un obiettivo di lungo termine delle istituzioni pubbliche che attuano politiche *film friendly*, nell'ottica di incentivare la progressiva autonomia delle aziende dal sostegno pubblico. A livello generale, il dato locale rispecchia quello nazionale, a sua volta in linea con quello europeo, ed è sicuramente riconducibile alla natura del tessuto imprenditoriale, fatto principalmente di piccole e medie imprese⁵¹ con un raggio di azione solitamente circoscritto all'ambito regionale, o comunque nazionale. Al di là del carattere ecosistemico illustrato in precedenza, è altresì possibile notare come nel tempo alcune realtà imprenditoriali sarde si siano progressivamente distinte per la capacità di creare partnership produttive oltre i confini territoriali, come nel caso di Ombre Rosse Film Production, che ha prodotto l'esordio nel lungometraggio di finzione del regista sardo Tomaso Mannoni insieme alla romana Blue Film⁵², con la quale già in precedenza aveva collaborato per la produzione di *Tensione superficiale* (2019) di Giovanni Aloï, film girato nel Nord d'Italia.

Oltre il lungometraggio di finzione: forme, generi e formati del cinema sardo

Il lungometraggio di finzione è tradizionalmente sinonimo di cinema *tout court*, almeno nel sentire comune, ed è di conseguenza la tipologia di prodotto cinematografico che inevitabilmente attira l'attenzione rispetto (e anche a scapito delle) alle altre forme che compongono la galassia dell'audiovisivo. La mappatura delle opere prodotte in Sardegna restituisce un mosaico più ampio e articolato, che testimonia la tensione trasformatrice che da sempre anima la natura dell'immagine in movimento.

49. La presenza di film girati in Sardegna da autori stranieri risale al secolo scorso; per un approfondimento, si rimanda a Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula*, cit.

50. Sono presenti delle eccezioni rispetto al ricorrente connubio tra regista sardo e società di produzione sarda, come i casi dei registi Gianfranco Cabiddu, Enrico Pau e Paolo Zucca.

51. Per quanto concerne il tessuto produttivo italiano, si rimanda a Cucco, *Economia del film*, cit., pp. 218-220 e D'Urso, *Economia dell'audiovisivo*, cit., pp. 30-33.

52. Blue Film è una delle società coinvolte nella produzione delle due opere di Manuli realizzate in Sardegna.

Opere prodotte in Sardegna dal 2006 al 2012

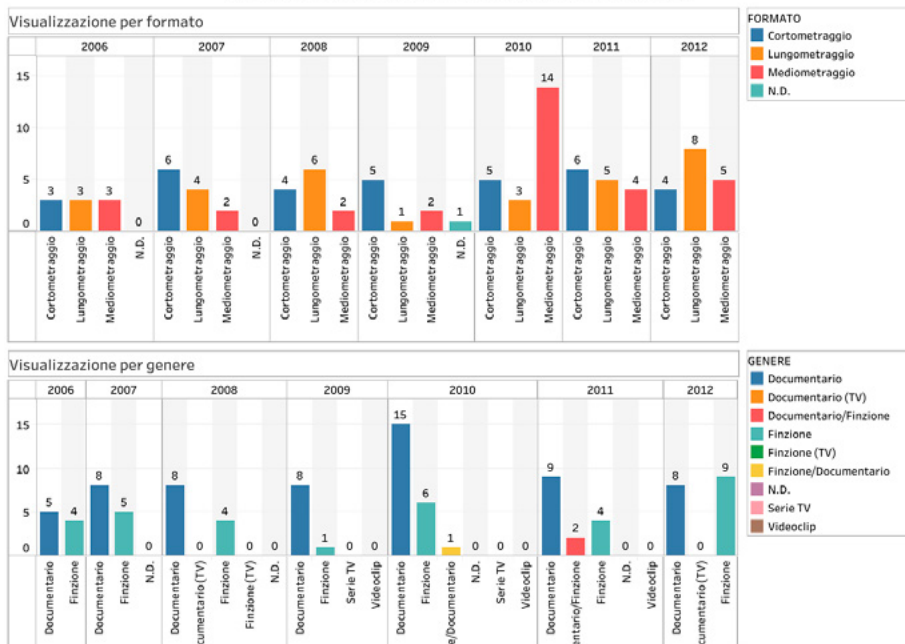


Fig. 9: Opere prodotte in Sardegna dal 2006 al 2012
(visualizzazione per formato e genere – Fonte: nostre elaborazioni)

Opere prodotte in Sardegna dal 2013 al 2024

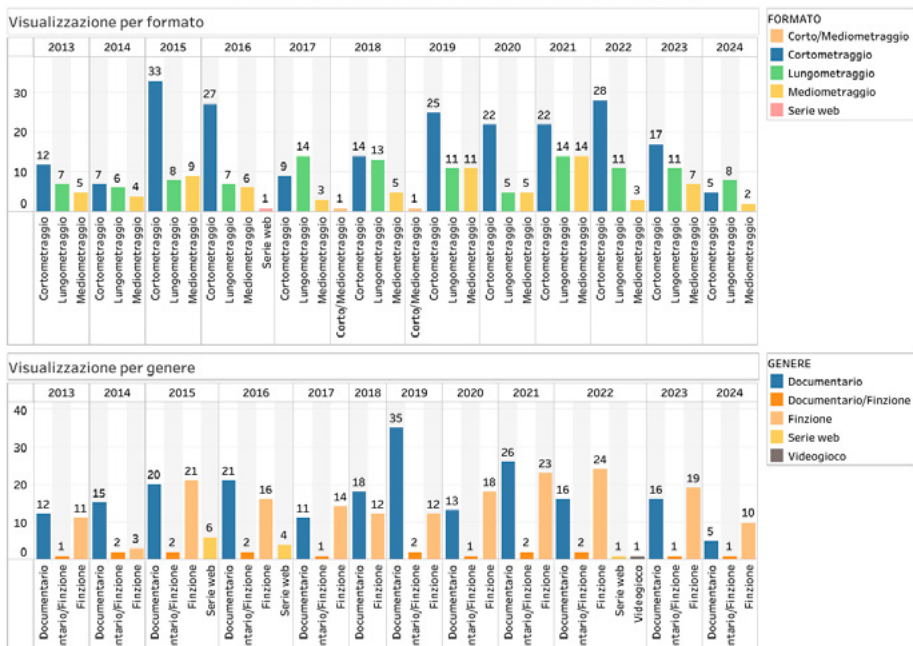


Fig. 10: Opere prodotte in Sardegna dal 2013 al 2024
(visualizzazione per formato e genere – Fonte: nostre elaborazioni)

Le figure 9 e 10 descrivono la varietà di formati e generi che caratterizza le opere realizzate nell'ambito del comparto produttivo sardo. Quest'ultimo è stato individuato prendendo avvio dalla stessa metodologia di analisi e raccolta dei dati già utilizzata per la visualizzazione mostrata nella figura 5. Per la suddivisione in due blocchi temporali si è fatto riferimento al 2012, vale a dire l'anno in cui, non soltanto la FSFC ha iniziato a operare con sistematicità, ma è anche nata l'associazione *Movimentu*. Ciò al fine di individuare un'eventuale crescita ed evoluzione delle produzioni in termini di formati e generi. In questo scenario emerge chiaramente la rilevanza della produzione documentaristica. Il rapporto tra questo macrogenere e la Sardegna può essere fatto risalire già all'epoca dei Fratelli Lumière⁵³ e si intensifica e consolida in maniera significativa durante il Novecento per arrivare ai giorni nostri, offrendo una rappresentazione dell'isola che spesso si regge ancora sull'«irrisolto rapporto tra tradizione e modernità»⁵⁴. Negli ultimi due decenni, la consapevolezza della complessità dell'isola come oggetto da rappresentare fa sì che gli autori di opere documentaristiche manifestino prospettive nuove nei confronti della realtà sarda e capacità di sperimentare dal punto di vista espressivo, offrendo un quadro della produzione nutrito dal punto di vista numerico, composito in termini di modelli di racconto e di contenuti e innovativo per i mezzi di ripresa impiegati⁵⁵. Spostando l'attenzione sul tessuto imprenditoriale, è utile richiamare il caso di Karel⁵⁶, società cagliaritano attiva dal 2009 che negli anni si è progressivamente ritagliata un ruolo di rilievo nell'ambito della produzione documentaristica, con un'attività capace di superare i confini isolani.

Come detto, l'industria audiovisiva sarda si caratterizza per l'eterogeneità dei prodotti realizzati, in tal senso anticipando in maniera spontanea l'accezione ampia conferita al concetto di opera audiovisiva⁵⁷ adottato dalla legge cinema nazionale del 2016, non a caso considerata una legge di sistema⁵⁸. A tal proposito, il cinema di animazione è una delle forme nelle quali il prodotto audiovisivo può essere declinato stabilmente anche in Sardegna: si contano circa una quarantina di opere realizzate dal 2006 ai giorni nostri, per un fenomeno intergenerazionale nel quale, tra i tanti, emergono sicuramente per esperienza, anche a livello internazionale, e ricchezza estetica i nomi delle giovani registe Alessandra Atzori, che ha costituito il Collettivo MIRA⁵⁹ con la collega Milena Típaldo, Francesca

53. Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula*, cit., pp. 15-16.

54. Salvatore Pinna, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cagliari, CUEC, 2010, pp. 49-50.

55. Per un'analisi approfondita della produzione documentaristica isolana nel nuovo millennio, si rimanda al database creato nell'ambito del già citato progetto di ricerca MaDos, disponibile all'indirizzo online <https://cinema.dh.unica.it/mados/>, e al volume curato da David Bruni e Antiocho Floris, *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, Cagliari, UNICApres, 2024, disponibile all'indirizzo online <https://unicapress.unica.it/index.php/unicapress/catalog/book/978-88-3312-160-4> (19 settembre 2025).

56. Per un approfondimento, si rimanda al sito <https://www.karel.it/> (ultima consultazione: 19 settembre 2025).

57. In merito all'ampia accezione conferita al concetto di opera audiovisiva, è utile sottolineare come a livello europeo, nel contesto della *film education*, il termine *film* stia ormai a indicare le immagini in movimento, a prescindere dal medium e dalla tecnologia, analogica o digitale, che le veicolano (per un approfondimento, si rimanda al documento *A Framework for Film Education*, redatto nel 2015 dal British Film Institute disponibile all'indirizzo online <https://filmliteracyadvisorygroup.wordpress.com/> (19 settembre 2025).

58. Per un approfondimento della legge cinema nazionale, si rimanda a D'Urso, *Economia dell'audiovisivo*, cit., pp. 60-85.

59. Per un approfondimento, si rimanda al sito <https://www.miravideoart.com/> (ultima consultazione: 19 settembre 2025).

Floris, che a Sassari ha il suo studio di animazione Flora's Room⁶⁰, e Michela Anedda. Esperienze di rilievo che in Sardegna trovano terreno fertile grazie al percorso formativo NAS – New Animation in Sardegna promosso dalla FSFC⁶¹ quale sostegno ai giovani talenti nell'ambito della creatività digitale.

Sul fronte della produzione televisiva, sono diversi i prodotti realizzati in Sardegna recentemente; prodotti che variano per contenuti e generi, formati e format, nazionalità e natura dei canali produttivi e distributivi; a mero titolo di esempio, si pensi alla serie Mediaset *L'isola di Pietro* (2017-2019), ambientata principalmente nell'isola di San Pietro, e a *Catch-22* (2019), miniserie statunitense girata in alcune location sarde e realizzata per le piattaforme di servizi *on demand*, passando per le docuserie americane a tema enogastronomico *Anthony Bourdain: No Reservations* (2005-2013) e *Stanley Tucci: Searching for Italy* (2021-2022), che hanno fatto tappa nell'isola alla scoperta delle tradizioni culinarie per le emittenti televisive d'oltreoceano.

La funzionalità ormai assodata del variegato paesaggio isolano alla produzione audiovisiva unita al ricco patrimonio di tradizioni secolari è alla base della realizzazione del videogioco *Saturnalia* (2022), che si ispira al folclore sardo e nasce grazie al sostegno che la FSFC ha fornito alla *software house* milanese Santa Ragione attraverso il progetto IVIPRO⁶² e il servizio di *location scouting*, caratterizzato da un originale *tour ispirazionale*⁶³.

La Sardegna come set: luoghi, sguardi e politiche per un cinema dell'isola

Tra gli aspetti che rivestono un ruolo di primo piano all'interno dei processi produttivi che portano alla realizzazione di un'opera cinematografica, c'è sicuramente la location, nella funzione sia di scenografia sia di paesaggio specifico, nella quale effettuare le riprese e, all'occorrenza, ambientare la storia. In tal senso, la Sardegna, in virtù della sua ricchezza paesaggistica, ha tradizionalmente costituito lo scenario ideale per le produzioni, sia nazionali sia internazionali, oltre che naturalmente locali. In relazione a queste ultime, è utile ricordare che, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, quando si afferma la già citata *nouvelle vague* sarda, viene introdotto uno sguardo interno per quanto concerne la rappresentazione della Sardegna, che si traduce in un'estetica cinematografica⁶⁴ lontana dal carattere estetizzante e stereotipato che per tanto tempo aveva contraddistinto l'isola al cinema. Questa transizione porta alla valorizzazione di spazi e luoghi fisici fino a quel momento non assimilati all'idea comune del territorio isolano, come l'ambiente urbano che soprattutto il regista cagliaritano Enrico Pau contribuisce a legittimare cinematograficamente⁶⁵.

60. Per un approfondimento, si rimanda al sito <https://www.florasroom.com/> (ultima consultazione: 19 settembre 2025).

61. Per un approfondimento, si rimanda al sito <https://www.sardegnafilmcommission.it/> (ultima consultazione: 19 settembre 2025).

62. Per un approfondimento, si rimanda al sito <https://ivipro.it/it/home/> (ultima consultazione: 19 settembre 2025).

63. Per quanto concerne la genesi e gli aspetti produttivi del videogioco, si rimanda a Matteo Lupetti, *Saturnalia, il videogioco horror ispirato al folclore sardo*, «Artribune», 16.12.2022 (articolo disponibile all'indirizzo online <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2022/12/saturnalia-videogioco-horror/> [ultima consultazione: 30 aprile 2025]).

64. Antioco Floris, Ivan Girina, *Il linguaggio del Nuovo Cinema Sardo*, cit., pp. 229-257.

65. Per quanto concerne l'avvento della dimensione urbana e, più in generale, della contemporaneità nel cinema sardo, si rimanda a Maria Bonaria Urban, *Sardinia on Screen. The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2013, pp. 360-371, pp. 424-435.

La legge cinema regionale promuove il patrimonio artistico e ambientale dell'isola e la diffusione della sua conoscenza, grazie soprattutto alla FSFC e alla sua attività di promozione della Sardegna come destinazione per produzioni audiovisive. A tal proposito, è utile ricordare i fondi *Location Scouting* e *Sardegna Ospitalità*⁶⁶, interventi che dal 2014 incentivano le società di produzione a scegliere la realtà isolana per realizzare i prodotti audiovisivi.

Per quanto concerne la valorizzazione delle location in termini di visibilità e promozione, la FSFC mette a disposizione dei soggetti interessati due database consultabili online, corredati di informazioni descrittive georeferenziate, immagini fotografiche e video: *Sardegna Film Locations*, elenco di location cinematografiche sarde, e *Location Sardegna Film Commission*, elenco delle principali location organizzato in aree tematiche⁶⁷. A questi due strumenti si unisce il portale nazionale *Italy for Movies*, progetto nato nel 2017 dalla collaborazione tra l'allora MiBACT, l'associazione *Italian Film Commission* e la società *Cinecittà* per promuovere le location italiane a favore dell'industria cinematografica e del turismo⁶⁸.

Partendo dal campione di lungometraggi introdotto in precedenza, può essere utile richiamare alcuni esempi significativi per quanto concerne la versatilità del paesaggio sardo⁶⁹. In virtù della rinomata bellezza ed esoticità delle sue spiagge nord-orientali, la Sardegna è stata individuata dalla Walt Disney Pictures quale set naturale per l'ambientazione di alcune scene del remake *live action* della favola classica *La Sirenetta* (Rob Marshall, 2023). Complice un uso ricercato del bianco e nero, la Penisola del Sinis e l'Isola dell'Asinara danno vita a una landa desolata, sospesa nel tempo e nello spazio e connotata in termini per certi versi fantascientifici e postatomici, dove ha luogo *La leggenda di Kaspar Hauser* (Davide Manuli, 2012), rivisitazione della famosa storia del bambino d'Europa. La scelta del bianco e nero esalta il carattere ruvido e ancestrale della Sardegna interna, in cui è ambientato *L'arbitro* (Paolo Zucca, 2013), che racconta le vicende di una sgangherata squadra di calcio sarda e di un arbitro di successo caduto in disgrazia e mandato nell'isola a spiare le proprie colpe. Nell'assoluta città di Cagliari che *Bellas mariposas* (Salvatore Mereu, 2012) propone va in scena il non semplice cammino di crescita di una giovane adolescente nella degradata periferia cagliaritana, mentre a Sassari, trasfigurata per *Perfidia* (Bonifacio Angius, 2014) in un'anonima e cupa realtà di provincia sarda, si assiste al dramma della solitudine e dell'incomunicabilità. La Sardegna è una presenza tangibile, quasi un personaggio, che concorre al senso della storia in film quali *Figlia mia* (Laura Bispuri, 2018) e *Ariaferma* (Leonardo Di Costanzo, 2021), dove una terra arida, tra la costa dell'oristanese e i rilievi montuosi della Gallura, è presenza silenziosa dalla forte carica evocativa; terra dalla forza evocativa tale da fare dell'isola il teatro delle riletture in chiave locale delle sacre scritture, come *Su Re* (Giovanni

66. A questi incentivi di carattere generale si affiancano bandi più circoscritti dal punto di vista territoriale, come *Filming Cagliari* e *Filming Olbia*, promossi dai due centri isolani in sinergia con la FSFC.

67. Per quanto riguarda l'approfondimento del ruolo della FSFC nelle attività di promozione e valorizzazione delle location sarde, si rimanda ai risultati del lavoro di ricerca svolto da Giulia Aromando nell'ambito del progetto OsCAu e presentati in occasione delle giornate di studio OsCAu promosse dal Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali in data 2-3 dicembre 2021 (il video è disponibile all'indirizzo online <https://www.youtube.com/watch?v=hgmi4NqJTM&t=5219s> [ultima consultazione: 30 aprile 2025]).

68. Il portale *Italy for Movies* è disponibile all'indirizzo online <https://www.italyformovies.it/>.

69. Per un approfondimento sul rapporto tra cinema e paesaggio, si rimanda a Martin Lefebvre (ed.), *Landscape and Film*, New York-London, Routledge, 2006 e Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.

Columbu, 2012), che rappresenta le ultime ore di un Cristo lontano dall'iconografia tradizionale e le colloca nel Supramonte.

Conclusioni

La ricognizione dell'industria cinematografica in Sardegna dal 2006 a oggi ci restituisce un quadro articolato, fatto di segnali di crescita ma anche di fragilità strutturali. L'introduzione della legge regionale n. 15/2006 ha rappresentato senza dubbio un passaggio determinante non solo per la promozione della produzione cinematografica nell'isola, ma anche per la strutturazione di un ecosistema che nel tempo si è rivelato capace di produrre opere significative, coinvolgere professionalità locali e attrarre produzioni esterne. Tuttavia, le criticità persistono, e sono da ricondurre tanto alla conformazione del tessuto imprenditoriale quanto alla difficoltà di consolidare un ecosistema in grado di muoversi autonomamente e in maniera competitiva.

L'analisi che è stata condotta mostra una vitalità concentrata nella fase produttiva, mentre appare che i comparti della postproduzione e della distribuzione dimostrino una minore vivacità e lentezza a emergere. Questo sbilanciamento potrebbe derivare dall'esistenza di un limite strutturale legato al mancato rafforzamento delle fasi a valle del ciclo produttivo, risultando difficile garantire una continuità che vada oltre la singola opera. La stessa complessità descritta attraverso l'ecosistema ha mostrato una realtà caratterizzata da interconnessioni fluide, contaminazioni tra settori e modalità produttive spesso ibride. I dati raccolti evidenziano una forte dipendenza dal sostegno pubblico e un tasso di mortalità imprenditoriale che suggerisce una fragilità economica ancora diffusa.

A questo scenario si affianca tuttavia il crescere e l'evolversi di una ricchezza culturale e formativa significativa, che ha contribuito a generare competenze e sensibilità poi tradotte in progetti concreti di rilevanza nazionale e internazionale. L'industria cinematografica sarda ha dimostrato di saper crescere in ampiezza e varietà, ma ora è chiamata a consolidare le proprie fondamenta, rafforzando il peso del proprio operato, strutturando meglio le reti di distribuzione, valorizzando le competenze e favorendo l'accesso alle risorse anche per le fasce più giovani e innovative del comparto. In questo senso, la dimensione sistemica evocata in questo saggio dovrebbe essere adottata per definire una vera e propria strategia operativa, un'alleanza stabile e continua tra istituzioni, imprese, università, associazioni, scuole e professionisti, capace di coordinare le risorse e le energie presenti nel territorio isolano.

Focus 1

Le strutture del sistema di produzione

Il cinema sardo e le principali case di produzione

Diego Cavallotti

Abstract

Dall'approvazione della legge cinema (L.R. 15/2006) in poi, la produzione in Sardegna ha conosciuto interessanti sviluppi. Sono comparse nuove aziende, che, a vent'anni di distanza, rappresentano dei punti di riferimento per chiunque desideri fare cinema sull'isola. Il saggio mira a elaborare una mappatura delle società di produzione in Sardegna, sulla base di una sua suddivisione in quadranti geografici da sud a nord – più specificamente, si è fatto riferimento al quadrante meridionale, al quadrante centrale e al quadrante settentrionale. Prendendo avvio da una simile partizione, l'autore si è concentrato su quelle case che hanno prodotto almeno un lungometraggio di finzione, approfondendo l'analisi di tre di esse: Terra de Punt di Cagliari, Viacolvento di Nuoro e Il Monello Film di Sassari.

Since the approval of the cinema law (Regional Law 15/2006), film production in Sardinia has undergone interesting developments. New companies have been established which, twenty years on, are now a point of reference for anyone wishing to make films on the island. This essay aims to map production companies in Sardinia, based on a division into geographical quadrants from south to north – more specifically, reference is made to the southern quadrant, the central quadrant and the northern quadrant. Starting from this division, the author focused on those companies that have produced at least one feature film, analysing three of them in depth: Terra de Punt in Cagliari, Viacolvento in Nuoro and Il Monello Film in Sassari.

Lo studio della produzione cinematografica si accompagna sempre a un ineludibile problema legato alla necessità di individuare con precisione professionalità *above* e *below-the-line*, filiere e reti economico-industriali e di circoscrivere l'ampiezza del raggio di ricerca, sia essa regionale, nazionale, transnazionale o addirittura transcontinentale. In altri termini, inoltrarsi in un discorso sulla produzione prima di averne perimetrato gli obiettivi di base significa correre il rischio di elaborare argomentazioni vaghe, che non tengono conto delle particolarità geografiche e delle differenze presenti anche all'interno di un solo stato. Nel caso di questo saggio, dunque, sarà necessario dichiarare preliminarmente che mi occuperò di un aspetto specifico, ossia dell'infrastruttura produttiva del comparto cinematografico in Sardegna, con un *focus* sulle case di produzione che lavorano sul territorio. Più precisamente, mi concentrerò sulla ricognizione di alcune delle aziende che sono state fondate o che hanno lavorato nel campo dal 2006 a oggi.

A tal fine, procederò nel primo paragrafo a rendere espliciti gli oggetti di ricerca e la prospettiva metodologica adottata; in seguito, farò riferimento alle case di produzione, procedendo per ordine geografico dal sud al nord dell'Isola; infine, nelle conclusioni, sintetizzerò i caratteri del "sistema Sardegna", soprattutto nella prospettiva di uno sviluppo del settore.

Quale metodologia per quale cinema?

Come abbiamo già accennato, lo studio della produzione cinematografica ci pone di fronte a diverse sfide di natura metodologica. Innanzitutto, esso implica un salto di paradigma a livello filmologico, in funzione del quale appare necessario concentrare l'attenzione non più sui fatti filmici, ma sui fatti cinematografici¹: secondo Gilbert Cohen-Séat, i primi indicano quegli elementi relativi all' "oggetto-film" e al loro costituirsi in un testo che coinvolge i sensi della vista e dell'udito, i secondi, invece, fanno riferimento a tutto ciò che «si lega all'esistenza sociale e istituzionale del medium»², dall'elaborazione alla circolazione dei prodotti. Questa distinzione, sviluppata in ambito francese negli anni Quaranta del Novecento, è di fondamentale importanza per comprendere la portata dell'innovazione della New Cinema History all'interno dei *film studies* negli ultimi venticinque anni. Essa, infatti, inaugura un filone di ricerca in cui non ci si occupa tanto dei codici del linguaggio cinematografico o della distinzione fra *langue* e *parole* filmica, quanto di tutto ciò che circonda il film – l'industria cinematografica e le sue infrastrutture, la sala cinematografica, ecc.: come sostengono Richard Maltby, Daniël Biltereyst e Philippe Meers, la New Cinema History è «un insieme di lavori che si concentra sulla circolazione e sul consumo di film ed esamina il cinema come luogo di scambio culturale e sociale»³.

Una simile definizione appare sufficientemente flessibile da poter essere adattata a diverse tipologie di studio. In particolare, appare calzante quando si intende indagare il tema della produzione cinematografica: si mira, innanzitutto, alla ricostruzione del contesto della produzione (dal punto di vista storico oppure prendendo in considerazione l'orizzonte contemporaneo) attraverso un approccio olistico, in funzione del quale gli strumenti dell'economia del cinema e dei media coesistono con quelli della ricognizione storico-sociale, degli studi culturali, dell'analisi stilistica, della critica cinematografica e della sociologia del cinema.

Come può funzionare, a livello epistemologico, tale dinamica di integrazione? Innanzitutto, appare centrale il concetto di "perifilmico", elaborato, come evidenziano Elio Ugenti e Malvina Giordana nell'introduzione al volume *Culture e pratiche della produzione*⁴, sulla scorta del dibattito intorno alla New Cinema History: esattamente come la storia delle ferrovie non afferisce solo alla storia delle locomotive, così la storia del cinema non rimanda solo alla storia dei film⁵. Al suo interno è necessario riflettere anche sulle infrastrutture di esercizio, distribuzione e produzione. Inoltre, poiché esse costituiscono gli snodi concreti delle pratiche industriali del cinema, dovremo considerare anche in che modo esse vengano popolate dagli attori sociali e quali pratiche essi dispieghino, sia a livello di strategie che a livello di tattiche.

1. Cfr. Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1946, p. 57.
2. Traduzione mia: «[W]as mit der sozialen und institutionellen Existenz des Mediums zusammenhängt». Frank Kessler, *Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule*, «Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation», a. VI, n. 2, 1997, p. 133.
3. Traduzione mia: «[A] body of work that focuses on the circulation and consumption of film and examines cinema as a site of social and cultural exchange». Richard Maltby, Daniël Biltereyst, Philippe Meers, *Preface*, in *lid* (a cura di), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011, p. XII.
4. Malvina Giordana, Elio Ugenti, *Uno, nessuno, centomila modi. La produzione del cinema in Italia dal secondo dopoguerra agli anni settanta*, in *lid. Culture e pratiche della produzione. Il cinema italiano tra gli anni cinquanta e gli anni settanta*, Venezia, Marsilio, 2024, p. 12.
5. Richard Maltby, *On the Prospect of Writing Cinema History from Below*, in «Tijdschrift voor Mediageschiedenis», a. IX, n. 2, 2006, pp. 74-96.

Il fuoco su questi snodi consente di gettare luce sulle «dinamiche che risiedono “dietro lo schermo”, per citare il titolo di una delle prime raccolte di saggi che alla fine degli anni Ottanta iniziava a ragionare sui modi di produzione del cinema italiano»⁶. All'interno di un simile approccio il concetto stesso di produzione deve essere inteso «come sistema di organizzazione sociale e produttiva»⁷, che ci invita spostare

l'attenzione sul terreno degli attori coinvolti, sui processi che questi hanno alimentato e di cui sono stati oggetto, sulle relazioni formali e informali che di volta in volta ne hanno generato funzioni e sistemi di valore. L'orizzonte che si scorge è la possibilità di trovare il giusto rapporto fra le microstorie per tornare ad avere un quadro macroscopico convincente per quanto disomogeneo⁸.

Nel nostro caso, pur limitandoci a considerare le case di produzione, non rinunceremo a un simile respiro metodologico: rimanderemo, dunque, alla New Cinema History, alla questione del perifilmico e, prendendo spunto dalle riflessioni di Giordana e Ugenti, anche ai *production studies*, che trovano in John Caldwell il loro principale riferimento. Come mette in evidenza lo studioso statunitense all'interno del volume *Production Culture*, la produzione può essere analizzata in funzione di quattro registri: l'analisi discorsiva di materiali prodotti dai lavoratori o dalle aziende; le interviste con i professionisti; la creazione di un campo di osservazione etnografica degli spazi della produzione; e, infine, l'analisi economico-industriale⁹.

In questo saggio concentrerò l'attenzione su due dei quattro campi evidenziati da Caldwell, ovvero l'analisi discorsiva di materiali prodotti dai lavoratori o dalle aziende, fondamentale per comprendere come le aziende si autorappresentano, e la questione dell'analisi dei dati economico-industriali, con l'obiettivo di legare costantemente il “micro” al “macro”. In linea con quanto sostenuto da Caldwell, una simile scelta non mira a far emergere “la verità”¹⁰ in merito all'infrastruttura produttiva dell'industria cinematografica in Sardegna e alle dimensioni *above* e *below-the-line* del comparto, ma, all'interno di una dinamica riflessiva, punta a mappare le case di produzione e a riscontrare se il modo in cui si presentano sia efficace, soprattutto in relazione alla loro solidità societaria.

Nella nostra ricognizione, in particolare, ci siamo concentrati sui codici ATECO 59.11, 59.12 e 59.13 relativi, rispettivamente, alle «Attività di produzione cinematografica, di video e di programmi televisivi», alle «Attività di post-produzione cinematografica, di video e di programmi televisivi» e alle «Attività di distribuzione cinematografica, di video e di programmi televisivi». Abbiamo poi confrontato questi elenchi con i dati filmografici delle pellicole effettivamente prodotte e distribuite (o che hanno circolato nei festival). Attraverso questo riscontro incrociato, sono state individuate le aziende sarde che hanno all'attivo, dal 2006, almeno un lungometraggio di finzione¹¹. Infine, abbiamo sovrapposto una simile geografia produttiva a quella dell'isola, individuando tre quadranti

6. Giordana, Ugenti, *Uno, nessuno, centomila modi*, cit., p. 14. In particolare, il volume a cui si riferiscono Giordana e Ugenti è Vito Zagarrio, *Dietro lo schermo: ragionamenti sui modi di produzione cinematografica in Italia*, Venezia, Marsilio, 1988.

7. Giordana, Ugenti, *Uno, nessuno, centomila modi*, cit., p. 14.

8. *Ibid.*

9. Cfr. John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Industrial Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham-Londra, 2008, p. 4.

10. *Ivi*, p. 5.

11. Va specificato che prendiamo come riferimento i lungometraggi di finzione perché si tratta delle produzioni più impegnative e importanti dal punto di vista degli investimenti.

in funzione della latitudine: il quadrante meridionale, comprendente l'attuale Città Metropolitana di Cagliari e le province del Sulcis-Iglesiente e del Medio Campidano¹²; il quadrante centrale, che fa riferimento alle province di Oristano, di Nuoro e dell'Ogliastra; il quadrante settentrionale, con la Città Metropolitana di Sassari e la provincia della Gallura-Nord Est Sardegna. Per ogni quadrante, abbiamo individuato un'azienda di particolare interesse, tenendo conto non solo della quantità (e della qualità) delle produzioni e della circolazione dei suoi film, ma anche di alcuni indicatori relativi alla solidità della società – in particolare, il capitale sociale, il valore della produzione e la consistenza dei bilanci.

Il quadrante meridionale: la vitalità del capoluogo cagliaritano

Se analizziamo i dati macro-economici del quadrante meridionale, ci si accorge immediatamente dello squilibrio presente fra la città di Cagliari, che presenta un reddito pro-capite di 25.315 euro, e i comuni dell'ex provincia del Sud Sardegna, il cui il reddito pro-capite si attesta attorno a una media di 15.000 euro¹³. Già solo questi elementi, per quanto generici e aggregati¹⁴, fanno riflettere sulla tendenza alla concentrazione delle attività altamente produttive nel capoluogo sardo a discapito del territorio limitrofo, che si configura come una delle zone più povere d'Italia¹⁵. Non casualmente, in un simile quadro, la produzione cinematografica – e, più in generale, la cosiddetta produzione simbolica – afferisce a quei processi ad alto valore aggiunto che eleggono Cagliari a proprio luogo di irradiazione.

Ovviamente una simile tendenza ha le sue eccezioni. Si pensi ad aziende di produzione audiovisiva come Il Circolo della Confusione del produttore e direttore della fotografia Claudio Marceddu, che ha sede a Ussana ed è attiva dal 2008: pur non avendo dipendenti al di fuori di Marceddu stesso, la società ha dimostrato negli anni un certo dinamismo, arrivando anche a produrre tre lungometraggi documentari, *Un'Odissea e' Rimas Nobas* (2019, di Roberto Priamo Sechi), *Climbing the Elixir* (2019, di Monica Dovarch) e *Deu ci seu* (2023, di Michele Badas, Michele de Murtas), l'ultimo dei quali è stato presentato al festival Biografilm di Bologna e ha ottenuto importanti riscontri nazionali come la proiezione al cinema CityLife Anteo di Milano nell'ottobre del 2023.

Al di là de Il Circolo della Confusione, tuttavia, va rimarcato che la maggior parte delle case di produzione ha sede a Cagliari o nella sua conurbazione. In quest'area emerge una certa vitalità del comparto, che può contare su aziende come Areavisuale (fondata nel 2020), Armeni G.E.S. Productions (2016), Bee to Bee (2003), Karel (2009), Luches Film (1998), Mommotty (2013), Nical Films (2019), Ombre Rosse Film Production (2013), Terra de Punt (2018), Zena (2013). Si tratta di società dalla forma giuridica varia: vi sono, infatti, imprese individuali, come Bee to Bee

12. Queste due province, insieme a numerosi comuni dell'attuale Città Metropolitana di Cagliari, sono state aggregate alla provincia del Sud Sardegna dal 2016 al 2024.

13. Cfr. Redazione Economia, *I redditi degli italiani nel 2023, Portofino è la città più ricca: la mappa dei comuni*, «Corriere della Sera», 24 aprile 2024, versione online, https://www.corriere.it/economia/tasse/24_aprile_24/i-redditi-degli-italiani-nel-2023-portofino-e-la-citta-piu-ricca-la-mappa-dei-comuni.shtml?refresh_ce (ultima consultazione: 28 marzo 2025).

14. Per avere un quadro generale sull'economia sarda, si veda il report della Banca d'Italia: Aa.Vv., *Economie regionali. L'economia regionale. Report annuale*, Cagliari, Banca d'Italia, 2024. Si veda anche il rapporto CreNoS sull'economia sarda: Marco Nieddu (a cura di), *Economia della Sardegna: 31° Rapporto*, Cagliari, Arkadia, 2024.

15. Si veda l'articolo online de' «L'Unione Sarda» in cui si analizza la classifica annuale de' «Il Sole 24 Ore» riguardante gli indici di ricchezza e povertà dei territori. Qui il Sud Sardegna risulta ottantasettesima su centodieci. Anon., *Qualità della vita, Cagliari è 44esima. Sud Sardegna tra le province più povere d'Italia*, «L'Unione Sarda», 16 dicembre 2024, <https://www.unionesarda.it/economia/qualita-della-vita-cagliari-e-44esima-sud-sardegna-tra-le-province-piu-povere-ditalia-vnzaksje> (ultima consultazione: 29 marzo 2025).

e Areavisuale, società cooperative, come Karel e Zena, e società a responsabilità limitata, come Armeni, Luches Film, Mommotty, Nical, Ombre Rosse e Terra de Punt. Nessuna di queste, dunque, è una società per azioni – ha, cioè, la struttura tipica delle imprese con grandi prospettive di crescita.

Più specificamente, se ci si concentra sulle case di produzione che, dal 2006, hanno sviluppato e portato a termine lungometraggi di finzione¹⁶, ci si accorge della loro varietà: Armeni si configura come una piccola azienda capace di proiettarsi a livello nazionale, come dimostra la collaborazione con International Cinema per il film *Mya – Un sogno da vivere* (2024, regia di Federico Moccia)¹⁷; Luches Film è, di fatto, una società senza dipendenti volta a sostenere i progetti del suo fondatore, proprietario di maggioranza e amministratore, ossia Giovanni Columbu, uno dei registi di riferimento della *nouvelle vague* sarda; Ombre Rosse, i cui proprietari sono Luca Cabriolu e Andrea di Blasio, «punta su giovani autori e registi, anche esordienti, dalla spiccata impronta autoriale, e su tematiche di interesse europeo»¹⁸; Mommotty, invece, nasce dall'incontro di quattro giovani professionisti, ossia Laura Biagini, Nicola Contini, Matteo Incollu e Federica Ortu, e si specializza in breve tempo nella produzione di cortometraggi di finzione, documentari e film d'animazione¹⁹; Terra de Punt di Tore Cubeddu, infine, si presenta come una società multiservizi che lavora sia nel comparto cinematografico sia in quello televisivo (con EjaTv e RTS) sia in quello delle piattaforme digitali grazie alla collaborazione con Mycultureplus²⁰.

Fra queste aziende, a livello peripilmico, quella che appare maggiormente strutturata è proprio Terra de Punt. Costituita nel 2018, possiede un capitale sociale di 100.000 euro²¹ – Luches afferisce, per esempio, a un capitale sociale di 50.000 euro come Mommotty²², mentre Ombre Rosse e Armeni hanno una dimensione più ridotta, con un capitale sociale di 40.000 euro²³. Interamente posseduto da Cubeddu, quello di Terra de Punt appare proporzionale al valore della produzione, che nel 2021 è cresciuto fino a raggiungere gli 837.339 euro, e agli obiettivi elencati nell'oggetto sociale, in cui non si parla solo di produzione cinematografica, ma anche di «attività editoriale e di informazione sia in forma stampata che multimediale [...] ideazione e realizzazione di produzioni audiovisive destinate alla messa in onda sul web [...] produzione, anche in collaborazione o mediante affidamento a terzi, di opere audiovisive destinate ai mercati, italiani ed esteri, della cinematografia, della televisione e della videocomunicazione in genere»²⁴. Inoltre, sempre a tal proposito, si deve notare che Terra de Punt si ramifica anche in altre due società, Sardinia Media Company S.r.l. e Apcademy S.r.l., di cui possiede il 49%.

La configurazione di Terra de Punt come società multiservizi viene confermata a livello discorsivo anche dal “biglietto da visita” digitale dell'azienda, ossia dal suo

16. Fra queste abbiamo escluso Nical Films, il cui lungometraggio di finzione, *Janasa*, per la regia di Alessandra Usai, appare ancora in lavorazione.

17. *Mya – Un sogno da vivere* (Federico Moccia, Italia, 2024).

18. <https://www.ombrerossesfilm.com/> (ultima consultazione: 29 marzo 2025).

19. <https://www.mommotty.it/> (ultima consultazione: 29 marzo 2025).

20. <https://www.terradepunt.it/it/> (ultima consultazione: 29 marzo 2025).

21. *Fascicolo storico della società Terra de Punt S.r.l.*, Camera di Commercio di Cagliari, estratto in data 07/07/2023, p. 6.

22. *Fascicolo storico della società Mommotty S.r.l.*, Camera di Commercio di Cagliari, estratto in data 07/07/2023, p. 6.

23. *Fascicolo storico della società Ombre Rosse Film Production S.r.l.*, Camera di Commercio di Cagliari, estratto in data 07/07/2023, p. 6; *Visura camerale della società Armeni G.E.S. Productions S.r.l.*, Camera di Commercio di Cagliari, estratto in data 29/03/2025, p. 7.

24. *Fascicolo storico della società Terra de Punt S.r.l.*, cit., pp. 4-5.

sito: l'home page, pur mettendo in evidenza i film prodotti – in particolare quelli girati da Paolo Carboni, Daniele Cau, Maria Grazia Perria e Daniele Maggioni – pone uguale attenzione alla valorizzazione dei servizi *streaming*, *broadcast* e *brand communication* – nello *slider* viene ricordata la collaborazione con il Cagliari Calcio. A livello di *self-branding*, dunque, il presentarsi come “società multiservizi” non appare in contraddizione con i riferimenti all’ambito autoriale: ciò viene sancito dall’affiliazione all’AGICI, ossia all’Associazione Generale Industrie Cine-Audiovisive Indipendenti²⁵.

Terra de Punt, all’interno del contesto sardo, mira a differenziarsi dalle altre società evitando di concentrarsi sulla sola produzione cinematografica e lavorando in maniera diversificata sulla filiera, dalla progettazione alla diffusione dei contenuti grazie a EjaTV e RTS. Ciò non toglie che questo ambizioso progetto si strutturi a livello di impresa artigiana, con un numero di dipendenti inferiore alla decina.

Il quadrante centrale: l’importanza dell’autore

Per quanto riguarda, invece, le province di Oristano, di Nuoro e dell’Ogliastra, il comparto cinematografico vede la coesistenza di piccole aziende che non hanno mai prodotto lungometraggi e di una delle più importanti società del contesto regionale. A Oristano opera, per esempio, Bibigula di Maurizio Abis²⁶, che nel 2019 ha prodotto, insieme al Celcam – Centro per l’educazione ai linguaggi del cinema, dell’audiovisivo e della multimedialità dell’Università di Cagliari, *L’uomo del mercato* di Paola Cireddu, cortometraggio presentato al festival Alice nelle città, sezione parallela della Festa del Cinema di Roma dedicata ai nuovi autori. Poco distante, a Ghilarza, ha sede Nor di Francesco Cheratzu²⁷, nata nel 2010 come casa editrice digitale, che, dal 2012, si è aperta anche all’audiovisivo. Per i lungometraggi, tuttavia, il punto di riferimento è costituito dalla società Viacolvento.

Fondata nel 2006, ha un capitale sociale di 40.000 euro interamente detenuto dal regista Salvatore Mereu. Si tratta, insomma, del motore produttivo dei film di Mereu, che la amministra in stretta collaborazione con la moglie Elisabetta Soddu. Nonostante il brusco calo del 2020, legato alla pandemia di Covid-19 e al conseguente *lockdown*, nel 2021 il valore della produzione si è attestato di nuovo sui livelli del 2019: si tratta di un volume d’affari di 782.992 euro, pari circa a venti volte il capitale sociale²⁸, a testimonianza dell’alta redditività dell’azienda – mentre, nel caso di Terra de Punt, che comunque è un esempio virtuoso, abbiamo un rapporto fra valore della produzione e capitale sociale di circa 9 a 1.

Ciò avviene nonostante il *core business* di Viacolvento sia sostanzialmente unico, ossia la produzione audiovisiva, in particolare cinematografica, con interessi secondari nella distribuzione di pellicole, come emerge dall’oggetto sociale della società, che si concentra sui seguenti elementi: «la regia cinematografica e televisiva. La produzione cinematografica di pellicole, corto e lungo metraggi, documentari, films di attualità e didattici [...] il noleggio cinematografico, la compravendita di films, l’esercizio di sale cinematografiche,

25. <https://www.terradepunt.it/it/> (ultima consultazione: 29 marzo 2025).

26. La società è stata fondata nel 2004. Si veda <https://www.instagram.com/bibigula/> (ultima consultazione il 30 marzo 2025).

27. <https://www.nor-web.eu/nor.aspx?ver=it> (ultima consultazione: 30 marzo 2025).

28. *Fascicolo storico della società Viacolvento S.r.l.*, Camera di Commercio di Nuoro, estratto in data 07/07/2023, p. 5.

di multisale, l'importazione in Italia e l'esportazione all'estero di films, sia in proprio che in partecipazione, con altre società o case di produzione»²⁹. Viacolvento, insomma, si presenta come una piccola azienda che ha come principale obiettivo quello di sostenere l'attività artistica del suo fondatore e proprietario, agendo da catalizzatore per la raccolta di finanziamenti attraverso la partecipazione a bandi regionali e nazionali e la *partnership* con altre società – per esempio, Rai Cinema.

A livello perifilmico, simili caratteristiche trovano riscontro nei processi di *self-branding* elaborati da Viacolvento, che sono decisamente ridotti. La società, infatti, non ha un sito internet in cui promuova sé stessa e i propri servizi, né un canale YouTube dedicato. Ciò avviene, probabilmente, per tre ordini di ragioni. Innanzitutto, poiché l'azienda agisce come “braccio” economico dell'attività artistica di Salvatore Mereu, non ha necessità di attrarre progetti diversi da quelli del suo amministratore; inoltre, l'azienda presenta già alti margini di redditività e non vi sono ragioni economiche per “sovraesporre” sul mercato; infine, vi sono dei motivi di natura reputazionale: Viacolvento è, infatti, una vera e propria “bottega artistica” che opera in campo cinematografico e che si rivolge al circuito *arthouse*. In questa prospettiva, il suo profilo è incompatibile con quello di un'azienda multiservizi che opera nel mondo della comunicazione e che cerca di ottenere commissioni da parte di altre aziende o dalla pubblica amministrazione.

Il quadrante settentrionale: dalla “corporation” comica al laboratorio artistico

Soprattutto negli ultimi anni, il nord della Sardegna ha conosciuto un inedito protagonismo in campo cinematografico. L'attenzione dedicata alla cultura cinematografica del suo centro più popoloso, ossia Sassari, da registi di fama nazionale come Antonello Grimaldi e l'esordio di giovani cineasti cresciuti fra le province di Sassari e della Gallura, come Bonifacio Angius, Paolo Pisanu e Mario Piredda, costituiscono certamente importanti segni di vitalità del comparto, soprattutto per quanto concerne il cinema d'autore.

Dal punto di vista perifilmico, tuttavia, va menzionato un caso assai particolare, che, pur apparendo distante dall'orizzonte autoriale, rappresenta una realtà assai solida. Si tratta della Babbudoiu Corporation, «casa di produzione italiana fondata da Michele e Stefano Manca nel 2008 per gestire i diritti d'immagine del gruppo comico “Pino e gli Anticorpi” e per produrre spettacoli, film e prodotti audiovisivi»³⁰. Si tratta di una società a responsabilità limitata, con un capitale sociale di 40.000 euro, che nel 2015 partecipa, insieme a 3zero2tv, Firenze Produzioni, allo sviluppo del progetto di *Bianco di Babbudoiu*, lungometraggio scritto e interpretato proprio dai membri di Pino e gli Anticorpi³¹, fra i cui protagonisti compare anche Caterina Murino.

Se ci spostiamo sulla costa tirrenica, non è possibile trascurare il caso di Diero Film, una piccola casa di produzione di Olbia, fondata nel 2014. Dotata di un capitale sociale di 10.000 euro, equamente divisi fra Matteo Pianezzi e Corso Codecasa, Diero ha prodotto il primo lungometraggio di finzione nel 2023³², grazie

29. Ivi, p. 4.

30. <https://babbudoiu.com/chi-siamo/> (ultima consultazione il 30 marzo 2025).

31. All'epoca della produzione del film, Pino e gli Anticorpi era un trio che comprendeva, oltre ai fratelli Manca, anche Roberto Fara.

32. *Visura camerale della società Diero S.r.l.*, Camera di Commercio di Sassari, estratto in data 30/03/2025, p. 5.

a un *grant* del programma di sviluppo Biennale College Cinema: si tratta de' *L'anno dell'uovo*³³, di Claudio Casale, con Yile Vianello, Andrea Palma e Regina Orioli. Oltre a questo film, l'azienda olbiese

ha finanziato, prodotto e girato diversi cortometraggi, ha lavorato come produttore esecutivo per lungometraggi e cortometraggi italiani e internazionali, e ha collaborato a spot e videoclip per clienti privati e istituzionali. Nel 2020 Diero ha vinto il David di Donatello per il miglior cortometraggio italiano con 'Inverno' di Giulio Mastromauro, realizzato in coproduzione con Indaco, Wave Cinema e Zen Movie³⁴.

Le attività di Diero, tuttavia, non si esauriscono qui: i suoi proprietari offrono anche i servizi di produzione esecutiva, *location scouting*, casting, noleggio attrezzature, supporto logistico, gestione delle risorse umane e del tax credit³⁵.

All'interno del quadrante settentrionale, tuttavia, l'esperimento maggiormente riuscito è costituito da Il Monello Film S.r.l., fondata nel 2012 e di proprietà del regista Bonifacio Angius. Si tratta di una microimpresa, con un capitale sociale nominale di 40.000 euro, di cui risultano versati 17.500 euro. Il suo oggetto sociale rimanda alla produzione e distribuzione di film «attraverso la promozione, la valorizzazione e la realizzazione dell'attività cinematografica e audiovisiva e dello spettacolo dal vivo»³⁶, con un'apertura anche al mondo della pubblicità «di prodotti commerciali ed industriali in genere attraverso strumenti radiotelevisivi e della cinematografia» e alla «gestione del management di professionisti nel mondo dello spettacolo»³⁷.

Anche in questo caso, parliamo di un'azienda il cui *core business* è quello di sostenere il percorso artistico del proprio fondatore, Bonifacio Angius: essa partecipa alla produzione dei suoi film insieme ad altre imprese oppure, come nel caso de' *I giganti*³⁸, agisce come unico produttore. Inoltre, Il Monello Film rappresenta un punto di riferimento anche per i collaboratori di Angius, in particolare per Stefano Deffenu, attore e co-sceneggiatore di diverse sue pellicole, il cui film *Ananda*³⁹ viene prodotto proprio dall'impresa sassarese.

Come Viacolvento, anche Il Monello Film non ha un sito internet attraverso cui rendere pubbliche le proprie attività. Ciò può essere spiegato dalle ragioni già individuate riguardo all'azienda di Mereu, in particolare dalla necessità di concentrarsi sull'opera di un solo autore o di una sola équipe artistica, che trova in Bonifacio Angius il proprio cardine, e su un circuito culturale ed economico assai specifico, quello *arthouse*. A differenza dell'impresa nuorese, tuttavia, Il Monello Film non rinuncia a promuovere i propri prodotti attraverso canali low-cost come YouTube, su cui è possibile trovare anche una breve descrizione dell'azienda:

[i]l Monello Film S.r.l. è una società di produzione cinematografica e di servizi alla produzione, frutto dell'incontro tra professionisti che operano nel campo delle produzioni cinematografiche e televisive con esperienza internazionale. Seguiamo con competenza e affidabilità ogni tipo di produzione: film, spot

33. *L'anno dell'uovo* (Claudio Casale, Italia, 2023).

34. <https://www.dierofilm.com/en/> (ultima consultazione: 30 marzo 2025).

35. *Ibid.*

36. *Fascicolo storico della società Il Monello Film S.r.l.*, Camera di Commercio di Sassari, estratto in data 07/07/2023, p. 4.

37. *Ivi*, p. 5.

38. *I giganti* (Bonifacio Angius, Italia, 2021).

39. *Ananda* (Stefano Deffenu, Italia, 2020).

pubblicitari, documentari, video aziendali e servizi fotografici. Ci occupiamo di tutte le fasi del progetto: dalla sua ideazione allo sviluppo e alla produzione, offrendo anche un servizio di noleggio delle attrezzature di ripresa. Organizziamo grandi eventi, ricerca di location e casting⁴⁰.

Insomma, si tratta una società che, in prospettiva, ambisce a proporre diversi servizi nell'ambito dello spettacolo a partire da un nucleo forte, ossia quello della produzione cinematografica.

Bello, ma piccolo: il cinema sardo di oggi e di domani?

In questo saggio ho cercato di compiere una duplice operazione. Da un lato, ho proceduto secondo i metodi della ricerca accademica, ricostruendo il contesto cinematografico di un'area specifica, ossia la Sardegna – attività che, come sosterebbero gli studiosi della New Cinema History, ha la stessa rilevanza epistemologica della riflessione sui film prodotti nel suo territorio. – Dall'altro, ho cercato di superare i confini della speculazione accademica, elaborando una mappa ragionata delle case di produzione, con l'obiettivo di essere d'aiuto agli addetti ai lavori e ai *policymakers*. In entrambi i casi, le conclusioni sono le medesime.

Innanzitutto, se si concentra l'attenzione sui tre casi di studio citati, si nota una certa eterogeneità della dimensione perfilmica legata alla produzione: andando in ordine di citazione, si rimanda, innanzitutto, alla cagliaritana Terra de Punt, un'impresa multiservizi che spazia dal cinema ai media digitali passando per la televisione; in secondo luogo, ho indagato la nuorese Viacolvento, legata a doppio filo al percorso artistico di uno dei più importanti registi della *nouvelle vague* sarda, che si colloca nella nicchia di mercato della produzione d'autore/*arthouse*; infine, ho trattato della sassarese Il Monello Film, di proprietà di un cineasta giovane ma ormai affermato come Bonifacio Angius, che mira innanzitutto a sostenere la produzione dei suoi film, e che, da statuto, offre diversi servizi nel campo cinematografico, televisivo e dello spettacolo dal vivo.

Una simile varietà di fisionomie presenta tuttavia dei caratteri ricorrenti, che emergono dal confronto fra i dati economici e le dinamiche riflessive dell'industria cinematografica sarda e che rispecchiano i tratti generali dei modelli di produzione filmica in Italia. Innanzitutto, si ha la prevalenza di piccole aziende dal capitale sociale limitato, le cui attività si basano spesso sul contributo pubblico – regionale e/o statale. Le istituzioni pubbliche, in questa prospettiva, giocano un ruolo fondamentale nel definire l'aspetto del comparto sull'isola. Se a ciò si aggiunge la debolezza del sistema di credito, si ha come principale esito la tendenza delle aziende a non rischiare e a cercare di mantenere le rendite della propria posizione, più che a investire e a crescere dal punto di vista imprenditoriale.

Sebbene, quindi, la Legge Regionale 15/2006, la cosiddetta "Legge Cinema", abbia portato a una crescita del settore, esso appare ancora strutturalmente gracile e poco competitivo. Se si desidera un suo consolidamento, è necessario affrontare alcuni problemi legati al contesto produttivo, riconducibili innanzitutto alla dimensione delle imprese – piccole, quando non micro. A

40. Traduzione mia: «Il Monello Film S.r.l. is a film production and production service company, result of a meeting between professionals working in film and TV productions with international experience. We follow up with proficiency and reliability every kind of production: films, commercials, documentaries, corporate videos and photo shootings. We take care of all the steps of the project: from its conception to development and production, offering also a rental service of camera equipment. We organize big events, locations' search and casting». https://www.youtube.com/watch?v=NnsnPdvXs_c&t=53s (ultima consultazione: 30 marzo 2025).

meno che il comparto non si sviluppi in maniera meno precaria e le aziende non si capitalizzino sufficientemente, puntando quindi a investire e non solo a pareggiare il budget dei progetti, anche il sostegno pubblico (regionale o statale) potrà essere diretto solo alla sussistenza e non a un reale sviluppo industriale. La domanda, dunque, è la seguente: c'è spazio per tutto questo, un effettivo margine di manovra, all'interno dell'industria cinematografica regionale?

Oltre la produzione

L'industria cinematografica sarda tra circolazione ed esercizio

Massimo Atzori, Myriam Mereu¹

Abstract

Il presente saggio mira ad analizzare la distribuzione e la ricezione dei film prodotti in Sardegna con un focus sui dati relativi all'esercizio, alla partecipazione ai festival internazionali e al "mercato postsala".

Partendo da una prospettiva *data-driven*, ci si propone di studiare l'ecosistema dell'audiovisivo sardo attraverso indicatori legati alla diffusione e al consumo di film "regionalpopolari"; questo approccio consente non solo di osservare le dinamiche quantitative che regolano la fruizione in sala, ma anche di riflettere su questioni qualitative più complesse, come la percezione dell'identità culturale e la collocazione del cinema sardo all'interno del più ampio panorama cinematografico nazionale e internazionale.

This essay aims to analyse the distribution and reception of films produced in Sardinia, focusing on data related to cinema exhibition, participation in international festivals, and the "post-theatrical market." Adopting a data-driven perspective, the study seeks to examine the Sardinian audiovisual ecosystem through indicators linked to the dissemination and consumption of "regional-popular" films. This approach not only allows for an observation of the quantitative dynamics governing in-theatre viewing but also opens up reflection on more complex qualitative issues, such as the perception of cultural identity and the positioning of Sardinian cinema within the broader national and international cinematic landscape.

Introduzione

Lo studio del cinema in Sardegna come industria non può prescindere dall'analisi delle ultime fasi della filiera cinematografica locale, ossia la distribuzione e l'esercizio², e dell'articolazione geografica del consumo audiovisivo rispetto al prodotto di questa industria³. Se l'esercizio mostra i segni di un profondo processo di trasformazione che investe il settore, l'attenzione alla circolazione delle opere permette di apprezzare la visibilità del comparto cinematografico isolano nel panorama europeo. In virtù del loro ruolo strategico, si rende pertanto necessario soffermarsi sui festival⁴ e sul fenomeno dello *streaming*: i primi precedono la distribuzione, per certi versi creandone le condizioni, con la legittimazione qualitativamente rilevante che garantiscono ai film, mentre il secondo ne allunga la circolazione, raggiungendo un pubblico potenzialmente più

1. Il saggio è stato discusso e concepito dall'autore e dall'autrice. Massimo Atzori ha curato l'elaborazione dei dati ripresi da Telemaco, Cinetel, Lumiere, Lumiere Vod e la stesura dei paragrafi sull'esercizio cinematografico, il cinema Ariston, la circolazione e il consumo audiovisivo in Sardegna; Myriam Mereu ha curato i paragrafi dedicati ai festival e al cinema Odissea.
2. Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Roma, Carocci, 2020, pp. 55-118.
3. Giorgio Avezù, *L'Italia che guarda. Geografie del consumo audiovisivo*, Roma, Carocci, 2022 e Massimo Scaglioni (a cura di), *Cinema made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Roma, Carocci, 2020.
4. Mario Abis, Gianni Canova (a cura di), *I festival del cinema. Quando la cultura rende*, Monza, Johan & Levi, 2012.

ampio e trasversale⁵. Quest’ultimo aspetto si presta a una riflessione per quanto concerne la ricezione, a livello locale, dei prodotti audiovisivi che, richiamandosi al principio di eccezione culturale, sono per certi versi assimilabili al concetto di «cinema regionalpopolare»⁶.

Attraverso una prospettiva di natura *data-driven*⁷, il presente contributo prova così a offrire una prima ricognizione delle ultime fasi della filiera cinematografica isolana, nell’ottica di verificare la vivacità del tessuto aziendale isolano e sondare l’audiovisivo sardo alla prova del mercato.

La trasformazione dell’esercizio in Sardegna

A livello nazionale, l’esercizio si è caratterizzato tradizionalmente per la sua indipendenza rispetto alla produzione e alla distribuzione⁸, con la gestione artigianale di singole sale a fare da modello di riferimento⁹. La sua storia molto spesso è la storia imprenditoriale di privati attivi a livello locale, grazie ai quali si deve la diffusione, per quanto possibile capillare, del cinema in Italia nel Novecento¹⁰. La rivoluzione digitale ha trasformato radicalmente questo comparto e, complice anche il precedente avvento della televisione¹¹, ha contribuito in maniera significativa alla contrazione di un tessuto economico in passato straordinariamente vivace.

Come racconta Sergio Naitza nel documentario *L’ultimo pizzaiolo* (2019), in Sardegna sono state diverse le sale a gestione artigianale, nei grandi e nei piccoli centri, molte delle quali costrette nel tempo a chiudere per l’impossibilità di far fronte alle trasformazioni del settore. Una ricerca effettuata sul portale Telemaco delle Camere di commercio per codice Ateco 59.14 (Attività di proiezione cinematografica) restituisce un totale di 59 aziende distribuite nel territorio regionale (come riportato nella tabella 1).

Provincia/Numero aziende	Totale	Pre 2006	Post 2006
Cagliari	15 (7 attive)	5 (4 attive)	3 attive
Nuoro	11 (4 attive)	5 (3 attive)	1 attiva
Oristano	6 (2 attive)	5 (1 attiva)	1 attiva
Sassari	14 (7 attive)	11 (5 attive)	3 (2 attive)
Sud Sardegna	13 (6 attive)	10 (4 attive)	3 (2 attive)

Tab. 1: Aziende registrate in Sardegna con codice Ateco 59.14 –
Fonte: Telemaco (dati aggiornati a dicembre 2024; elaborazione dell’autore)

5. Marco Cucco, *Economia del film*, cit., pp. 119-152.
6. Giorgio Avezzù, *L'Italia che guarda*, cit., pp. 86-111.
7. Giorgio Avezzù, Marta Rocchi, *A Doubtful Handshake: The Promising Frontier of Data-Driven Film and Media Studies*, in Giorgio Avezzù, Marta Rocchi (a cura di), *Audiovisual Data: Data-Driven Perspectives for Media Studies*, Bologna, Media Mutations Publishing, 2023, pp. 7-21.
8. Gaia Amadori, Mariagrazia Fanchi, *L'anello forte. Il sistema dell'esercizio in Italia: dati, prospettive, approcci metodologici*, in Damiano Garofalo, Andrea Minuz, Emiliano Morreale (a cura di), *La distribuzione cinematografica in Italia: storie, ricerche, metodologie*, «Imago. Studi di cinema e media», n. 21, 2020, pp. 39-65.
9. Gaia Amadori, Mariagrazia Fanchi, *L'anello forte*, cit., pp. 39-65.
10. *Ibid.*
11. Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2012, pp. 103-129.

Si tratta di aziende la cui attività principale è (stata) quella dell'esercizio; il numero scende a 26 se si considerano esclusivamente quelle ancora attive, la maggior parte delle quali costituita prima del 2006. Al progressivo venir meno delle sale indipendenti, ha contestualmente fatto seguito la diffusione del cinema multisala, per una presenza delle sale sempre più concentrata soprattutto nei centri principali della Sardegna, o comunque in prossimità di importanti complessi commerciali¹².

Per quanto il multisala sia per tradizione di proprietà di grandi società che possiedono e gestiscono strutture in diverse realtà geografiche, in Sardegna sono presenti casi emblematici di imprenditori locali capaci di ritagliarsi un ruolo significativo nella storia del cinema isolano.

La storia centenaria dell'esercizio a Oristano¹³

La storia della famiglia Ibba a Oristano si distingue per la sua notevole longevità, con più di cento anni di attività alle spalle, e una significativa capacità di adattamento e innovazione che la vede tuttora presente come uno dei pilastri dell'offerta culturale cittadina e provinciale, modello di gestione aziendale virtuoso riconosciuto anche a livello nazionale.

La storia prende avvio ufficialmente nel 1922, quando Giomaria Ibba, commerciante originario di Bosa, decide di aprire la prima sala cinematografica in città: l'Ideal, locale all'aperto con una capienza di circa 400 posti situato nel centro cittadino. Da quel momento, anche Oristano ha il suo cinema, mentre per la famiglia Ibba l'attività è destinata a diventare un'autentica *questione di famiglia*.

Sul finire degli anni Cinquanta, Salvatore, avvocato, succede al padre Giomaria nella gestione operativa delle sale; nel 1961 viene inaugurato l'Ariston, che presto rappresenta un punto di riferimento della città. Nei primi anni Duemila, la trasformazione del cinema in multisala è la strategia giusta per garantire alla sala oristanese di continuare a esistere in un settore che sta cambiando radicalmente. Nonostante la trasformazione, al pubblico si continua a offrire una programmazione che, a dispetto delle problematiche che un esercente indipendente può incontrare in relazione alle logiche della distribuzione contemporanea, privilegia scelte all'insegna della ricerca e della varietà¹⁴.

Tra il 2010 e il 2014 l'Ariston affronta autonomamente l'impegnativo processo di digitalizzazione delle quattro sale¹⁵. Nel 2015, questa storia imprenditoriale entra nella terza fase: Gianfranco, figlio di Salvatore, inizia ad affiancare il padre nella gestione pratica del cinema e raccoglie definitivamente il testimone nel 2021, introducendo innovazioni in linea con i tempi¹⁶ così da continuare a garantire la presenza nel territorio di un fondamentale presidio culturale.

12. Si pensi ai casi di Notorious Cinemas (Cagliari), The Space Cinema (Quartucciu, Sestu), Multicinema (Nuoro).

13. Il paragrafo è in parte frutto della rielaborazione di un'intervista a Gianfranco Ibba, amministratore della società Cinema Ariston. Si rimanda inoltre a Carlo Ibba, *Cento anni di cinema a Oristano. Storie di famiglia*, Ghilarza, ISKRA, 2023.

14. Si pensi alle periodiche rassegne di cinema d'autore Racconti di primavera e Racconti d'autunno, alle proiezioni in lingua originale, agli incontri con i registi e alla recente adesione all'iniziativa nazionale Corto che passione.

15. La Sardegna è una delle poche regioni a non aver sostenuto economicamente gli esercenti nel processo di digitalizzazione delle sale.

16. Grazie a un progetto per l'efficientamento energetico presentato nell'ambito del PNRR nel 2022, l'Ariston ha rinnovato l'apparato tecnologico delle sale.

Focus sul Cinema Odissea di Cagliari

Nel 2001 aprono a Cagliari le prime due sale d'essai: il cinema Greenwich d'Essai, che inizia la sua attività nel luglio del 2001, e il Cinema Odissea, progetto imprenditoriale promosso dalla Cooperativa Spazio 2001, fondata da Stefania e Tiziana Medda, Alessandro e Daniela Murtas. L'Odissea rappresenta un esempio virtuoso di distribuzione ed esercizio cinematografico nel capoluogo isolano. Come scrive Claudio Fiori nella sua tesi¹⁷, la nascita dei due cinema d'essai avviene in un momento di transizione: da una parte, stanno chiudendo le monosale, che presto saranno convertite in attività commerciali; dall'altra, iniziano a imporsi sul mercato le multisale e le più articolate *multiplex*, che propongono un modello di consumo tarato sulle produzioni *mainstream* senza perdere di vista la possibilità di diversificare la programmazione per attrarre un pubblico ampio ed eterogeneo.

L'affiliazione del Cinema Odissea a varie associazioni di categoria – la FICE (Federazione Italiana Cinema d'Essai), l'ANEC (Associazione Nazionale Esercenti di Cinema), il Circuito Cinema e il network Europa Cinemas – spiega la programmazione da sempre attenta al cinema d'autore, ai film d'essai e alle produzioni indipendenti. In questo particolare contesto di fruizione *theatrical*, i film realizzati in Sardegna trovano un canale distributivo preferenziale, sia per quel che riguarda le attività di proiezione, sia per l'opportunità di incontrare il pubblico all'interno di eventi promozionali creati *ad hoc* per presentare i film. Non dobbiamo dimenticare che dal 2000 Alessandro Murtas affianca l'attività di esercente a quella di distributore con la società Modis - Moderno Distribuzione, che ha portato nelle sale tanti film diretti da registi sardi, da *Capo e croce*. *Le ragioni dei pastori* di Marco Antonio Pani e Paolo Carboni a *L'agnello* di Mario Piredda fino ad arrivare a *L'amore e la gloria*. *La giovane Deledda* di Maria Grazia Perria. Nel 2015, inoltre, Murtas ha rilevato il Cinema Moderno di Sassari, precedentemente gestito dalla ditta Guarino, e nel 2017 l'ha convertito nel multisala Cityplex Moderno, per un totale di 570 posti a sedere.

Tante sono le iniziative, le rassegne, i momenti di incontro con registi, attori e case di produzione organizzate dal Cinema Odissea: "La Nueva Ola", festival di cinema spagnolo e latino-americano; la rassegna "Cinema tedesco oggi", a cura dell'Associazione Culturale Italo-Tedesca; la rassegna "My darling cinema", un ciclo di incontri e proiezioni in ricordo del critico Gianni Olla. Ma la rassegna certamente più longeva, che prosegue la tradizione delle proiezioni al cineteatro Sant'Eulalia, è "Nottetempo", che dal 2002 permette alla cittadinanza di vivere all'aperto l'esperienza dello spettacolo *theatrical* in un periodo in cui generalmente si assiste a una contrazione della programmazione in sala, che comunque resta «la finestra di distribuzione non solo primaria in senso cronologico, ma anche, per così dire, "egemonica" per l'industria»¹⁸. Non sono solo registi e attori sardi gli ospiti delle serate di presentazione dei film; nel 2016, Rocco Papaleo è tornato a Cagliari per presentare *Una piccola impresa meridionale*, girato in Sardegna nel 2012 e uscito nelle sale il 17 ottobre 2013. Nel 2019, *L'uomo che comprò la luna* di Paolo Zucca ha "monopolizzato" la sala Kubrick dell'Odissea per diversi mesi; presentato il 4 aprile 2019 dal regista e dai due attori principali, Jacopo Cullin e Benito Urgan, il film è rimasto in cartellone fino all'estate, con proiezioni speciali nella rassegna Nottetempo²⁶ fino a settembre.

17. Claudio Fiori, *L'esercizio cinematografico alternativo in Italia. Il caso "Cinema Odissea"*, tesi di laurea magistrale in Scienze della Produzione Multimediale, a.a. 2022/2023 (relatore David Bruni).

18. Dominic Holdaway, Massimo Scaglioni, *Studiare la circolazione. Metodologie e problematiche di un progetto di ricerca*, in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zaggarro (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma, RomaTre Press, 2019, p. 409.

Un caso interessante di distribuzione svincolata dalle logiche *theatrical* è rappresentato da *La coda del diavolo* di Domenico De Feudis (2024), prodotto da Groenlandia e Ascent Film in collaborazione con Sky. L'unica proiezione cinematografica, alla presenza del regista, della produzione e di parte del cast, è stata organizzata dalla Fondazione Sardegna Film Commission al Cinema Odissea pochi giorni dopo l'uscita su Sky Cinema del 25 novembre 2024.

Tra prestigio culturale e ricezione: i festival nazionali e internazionali

Nella nostra ricognizione dedicata alla circolazione e alla distribuzione dei film prodotti in Sardegna, non possono mancare i festival nazionali e internazionali¹⁹. All'interno del ciclo di vita del film, essi rappresentano un potente dispositivo cui sono demandate diverse funzioni in virtù del loro gradiente di rilevanza e prestigio internazionale; i festival garantiscono ai film visibilità al di fuori del Paese di produzione, e giocano un ruolo determinante per la promozione, la diffusione, la distribuzione e in alcuni casi anche la produzione dei film d'autore. Il "cappello" del festival è inoltre un riconoscimento importante per il regista, per la produzione e per il pubblico che vedrà il film in sala o sulle piattaforme di streaming, in base ai canali distributivi che si attiveranno in seguito alla partecipazione ai festival. Insieme alla critica specializzata, il festival è un agente «di legittimazione e prestigio globale»²⁰ del cinema *made in Sardinia* e soprattutto del cinema indipendente. Per la classificazione dei festival, ci siamo affidati all'elenco dei festival "di serie A" stilato dalla Federazione Internazionale delle Associazioni di Produzione Cinematografica (FIAPF), che riunisce 44 festival in tutto il mondo suddivisi in 4 categorie: festival con film in concorso: la Berlinale, la Mostra Internazionale del cinema di Venezia, il festival di Cannes, il festival di Locarno, il Karlovy Vary International Film Festival e il festival internazionale di Shanghai; festival specializzati con film in concorso, categoria che include, tra gli altri, il Busan International Film Festival, l'International Film Festival of Kerala, la Festa del Cinema di Roma e il Torino Film Festival; festival senza film in concorso, come il Toronto Film Festival; festival dedicati a documentari o cortometraggi, tra i quali ricordiamo il Krakow International Film Festival.

Inoltre, abbiamo preso in considerazione solo alcuni dei 113 festival aderenti all'AFIC, ossia quelle manifestazioni accreditate sulla base della loro natura culturale e dell'impatto economico e sociale sul territorio. Aderiscono all'AFIC la Settimana internazionale della Critica e le Giornate degli Autori, sezioni autonome e parallele della Mostra Internazionale del cinema di Venezia. Si potrebbe fare un'ulteriore distinzione tra *business festival* e *audience festival*²¹: i primi intercettano un pubblico più ampio e hanno una visibilità maggiore in termini di prestigio (Venezia, Cannes, Locarno, Toronto, ecc.); i secondi, invece, sono festival a basso budget, la cui programmazione è orientata a un'audience più circoscritta; fanno parte di questa seconda categoria la Festa del cinema di Roma e il Festival dei popoli, mentre le Giornate degli Autori e la Settimana internazionale della Critica presentano una fisionomia maggiormente improntata sul modello *business*²². Considerato che i film prodotti in Sardegna non sempre godono di

19. Sui festival sardi, rimandiamo al saggio di Roberta D'Aprile.

20. Damiano Garofalo, Emiliano Morreale, *Il cinema italiano all'estero e la sua legittimazione culturale: i film festival e la critica specializzata*, in Massimo Scaglioni (a cura di), *Cinema made in Italy*, cit., p. 77.

21. Mark Peranson, *First You Get the Power, Then You Got the Money: Two Models of Film Festivals*, «Cinéaste», vol. 33, n. 3, 2008.

22. Rimandiamo a Maria Francesca Piredda, *I festival del cinema in Italia: forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Roma, Carocci, 2022.

un'ampia distribuzione nelle sale, la partecipazione ai festival di maggior prestigio è un indicatore che ci aiuta a misurare la circolazione dei film al di là dell'impatto *theatrical* e valutare quali sono i canali di circolazione più efficaci.

Partiamo dai festival accreditati dalla FIAPF, riconosciuti a livello mondiale e considerati tra i più prestigiosi. La Mostra Internazionale del cinema di Venezia è certamente la kermesse cinematografica di richiamo internazionale più ambita e popolare sul territorio italiano. Nel 2003, un film sardo, *Ballo a tre passi*, è premiato alla Settimana Internazionale della Critica: è la prima volta che un regista sardo riceve il premio per il miglior film in un contesto festivaliero tanto autorevole. Per quel che concerne la dimensione festivaliera, *Ballo a tre passi* rappresenta, all'interno del cinema sardo, una sorta di film spartiacque: tanti e prestigiosi sono i festival a cui ha partecipato, tra i quali ricordiamo anche il Sundance Film Festival, e diversi sono i premi vinti, tra cui il David di Donatello per il miglior regista esordiente. Il successo del film di Mereu è significativo per due motivi: primo perché si colloca in una fase precedente alla legge 15/2006; secondo perché dà il via a una fiorente stagione cinematografica intercettando un pubblico internazionale e trasversale.

Antonello Grimaldi e Salvatore Mereu sono gli unici registi sardi ad aver presentato un film alla Berlinale²³: nel 2008, Grimaldi partecipa con *Caos calmo*, in concorso, mentre Mereu è nella sezione Panorama con *Sonetàula*, che riscuote ampia visibilità a livello internazionale. Tra il 2008 e il 2009, infatti, *Sonetàula* è in concorso in diversi festival internazionali, tra cui il Karlovy Vary International Film Festival. Un altro regista che si è fatto notare all'estero fin dal suo esordio è Bonifacio Angius; i suoi tre film sono stati selezionati in quattro importanti festival FIAPF: *Perfidia* (2014), in concorso nella 67ª edizione del Locarno Film Festival, si è aggiudicato il Premio Giuria dei giovani; nello stesso anno, è stato selezionato nella sezione Focus on World Cinema del Montreal World Film Festival; è quindi tornato a Locarno nel 2021 per presentare il suo terzo lungometraggio, *I giganti*, selezionato anche all'International Film Festival of India. Ma il primo film di un regista sardo a figurare nella selezione ufficiale del Festival di Locarno è *Jimmy della collina* di Enrico Pau, che nel 2006 ha vinto il Premio C.I.C.A.E./Arte & Essai; ricordiamo anche la partecipazione di Giovanni Columbu con il documentario di creazione *Surbiles* nel 2017.

Tra i festival FIAPF censiti nella nostra ricognizione, quello che ha registrato il maggior numero di presenze sarde – sia registi sardi sia non sardi che hanno girato nell'isola – è il Torino Film Festival, con 7 lungometraggi in concorso (*L'amore e la follia*; *Dimmi che destino avrò*; *Su Re*; *Tutte le storie di Piera*; *Ovunque proteggimi*; *Il muto di Gallura*; *Fango rosso*) e uno fuori concorso (*Vangelo secondo Maria*); seguono il Karlovy Vary International Film Festival, con 7 film in concorso (*Ballo a tre passi*; *Jimmy della collina*; *Sonetàula*; *Su Re*; *L'arbitro*; *Ovunque proteggimi*; *Figlia mia*), e lo Shanghai International Film Festival, che ha visto la partecipazione di altri sei film: *Figlia mia*; *Jimmy della collina*; *L'accabadora*; *L'arbitro*; *L'uomo che comprò la luna*; *Nel mondo grande e terribile*. Al festival sudcoreano di Busan hanno partecipato 5 film, tutti in concorso, tra cui i due lungometraggi di Paolo Zucca – *L'arbitro* e *L'uomo che comprò la luna*, entrambi nella sezione Flash Forward. Il lungometraggio d'esordio di Zucca ha collezionato il maggior numero di partecipazioni ai festival accreditati dalla FIAPF: oltre a Busan, Karlovy Vary e Shanghai, *L'arbitro* è arrivato anche al Tallinn Black Night Film Festival, al Sydney International Film Festival e allo Stockholm International Film festival; inoltre, è stato presentato tra gli eventi speciali a Le Giornate

23. Nel 2019, il documentario *A bolu* di Davide Melis è volato allo European Film Market di Berlino, uno dei principali appuntamenti dell'industria cinematografica mondiale.

degli Autori alla Biennale di Venezia e a 25 festival di rilevanza internazionale, aggiudicandosi il *Prix jeune public* al Cinemed di Montpellier e l'Amilcar della giuria giovane al Festival du Film Italien de Villerupt. Anche *L'uomo che comprò la luna* fa incetta di festival (36 da ricognizione) e di premi, tra cui un Nastro d'Argento al Migliore attore commedia (Stefano Fresi) e il premio del pubblico all'Ischia Film Festival del 2019.

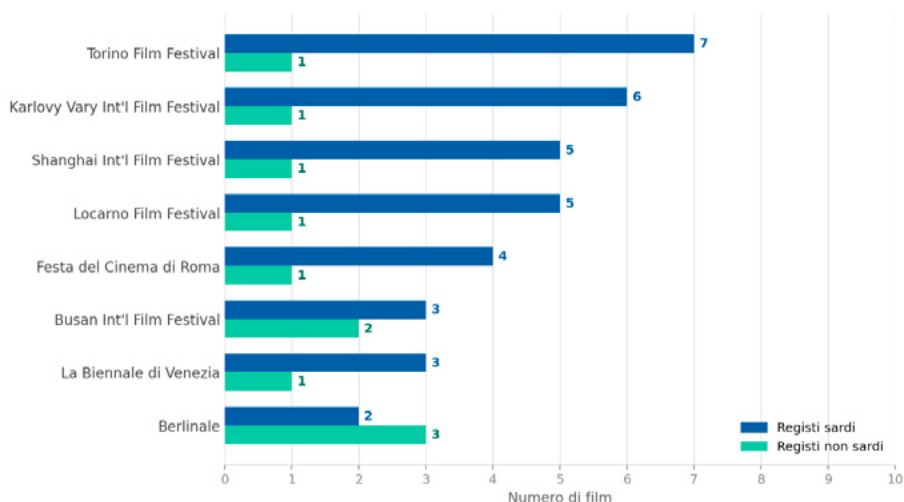


Fig. 1: Partecipazione di film girati in Sardegna ai festival FIAPF²⁴
(Fonte: www.filmitalia.org; elaborazione dati dell'autrice)

Accanto ai festival FIAPF, segnaliamo un'altra manifestazione che si tiene negli stessi giorni della Mostra di Venezia. Avendo già menzionato il successo di *Ballo a tre passi* alla 18a Settimana della Critica, prestiamo ora attenzione alle Giornate degli autori, rassegna promossa dall'ANAC e dall'Associazione 100 autori che prevede la partecipazione di massimo 12 film. Diversi sono i titoli sardi presentati nelle varie sezioni della rassegna veneziana: *Bentu* di Salvatore Mereu (Selezione Ufficiale, vincitore del Bisato d'oro, 2022); *Principessa* di Stefania Muresu (Notti Veneziane, 2021); *Nilde Iotti, il tempo delle donne* di Peter Marcias (Notti Veneziane, 2020); *Liliana Cavani, una donna nel cinema* di Peter Marcias (Spazio Aperto, 2010); *L'arbitro* di Paolo Zucca (Eventi Speciali, 2013); *5 è il numero perfetto* di Igor Tuveri (Selezione Ufficiale, 2019); *Anna* di Marco Amenta (Notti Veneziane, 2023).

Il cinema sardo in circolazione

Dopo i festival, la circolazione dei film è il vero test di mercato; parlare di circolazione e non più di distribuzione è sintomatico delle mutate condizioni dell'industria cinematografica, soprattutto in relazione alle opportunità offerte dal fenomeno dello *streaming*²⁵.

Il contesto produttivo determina la circolazione del prodotto: quanto più è strutturato, tanto maggiori sono le probabilità che il film raggiunga un vasto

24. I dati si riferiscono ai seguenti festival: Berlinale; La Biennale di Venezia; Busan International Film Festival; La Festa del Cinema di Roma; Locarno Film Festival; Shanghai International Film Festival; Karlovy Vary International Film Festival; Torino Film Festival.

25. Valentina Re (a cura di), *Streaming media. Distribuzione, circolazione, accesso*, Milano, Mimesis, 2017.

pubblico. Diventa pertanto interessante seguire le *sorti* delle opere dell'industria cinematografica isolana, soprattutto di quelle riconducibili al concetto di cinema d'autore e indipendente. Partendo da un campione di film definito sulla base della loro presenza negli annuari Cinetel²⁶, si prova a seguire la loro diffusione in ambito nazionale ed europeo²⁷ per impostare una prima riflessione sulla visibilità del sistema locale che rappresentano. È evidentemente un campione non esaustivo né per estensione né per composizione, ma che implicitamente può essere inteso come plausibile espressione della legge cinema regionale. I film che lo compongono sono:

Una piccola impresa meridionale (Rocco Papaleo):
n. 49, pres. 601.429, n. città 379 – 2013

Figlia mia (Laura Bispuri): n. 65, pres. 29.295, n. copie/19 we 59 – 2018

Ovunque proteggimi (Bonifacio Angius):
n. 76, pres. 11.043, n. copie/19 we 8 – 2018

Surbiles (Giovanni Columbu): n. 138, pres. 1.127, n. copie/19 we 4 – 2018

L'uomo che comprò la luna (Paolo Zucca):
n. 35, pres. 101.599, n. copie/19 we 13 – 2019

Fiore gemello (Laura Luchetti): n. 90, pres. 2.872, n. copie/19 we 7 – 2019

Assandira (Salvatore Mereu): n. 34 (68), pres. 10.075, n. copie/19 we 25 – 2020

L'agnello (Mario Piredda): n. 46, pres. 4.271, n. copie/19 we 9 – 2020

Ariaferma (Leonardo Di Costanzo):
n. 13 (46), pres. 120.990, n. copie/19 we 131 – 2021

I giganti (Bonifacio Angius): n. 45, pres. 6.676, n. copie/19 we 9 – 2021

Bentu (Salvatore Mereu): n. 95, pres. 8.474, n. copie/19 we 11 – 2022

La terra delle donne (Marisa Vallone):
n. 58, pres. 20.231, n. copie/19 we 11 – 2023

Vangelo secondo Maria (Paolo Zucca):
n. 55, pres. 54.067, n. copie/19 we 324 – 2024

La rilevazione inizia con costanza a partire dal 2018 e dimostra le difficoltà di far emergere la fisionomia di un comparto di piccole dimensioni non sempre intercettato da azioni di monitoraggio di carattere generale; su questa pregressa assenza incidono probabilmente aspetti produttivi e strategie distributive adottate. Un'interpretazione plausibile, per quanto parziale, può essere quella di ipotizzare che l'industria isolana nell'ultimo decennio sia probabilmente entrata in una fase di maggiore maturità, dopo un periodo di rodaggio dall'introduzione della legge cinema. Nel campione sono presenti opere di autori sia sardi sia esterni e questo aspetto consente almeno due considerazioni: l'isola ha la capacità di attrarre l'attenzione di registi e produttori che non appartengono al territorio; in virtù di questa apertura, c'è implicitamente una diversa geografia del consumo che diventa pertanto possibile censire²⁸.

La distribuzione *theatrical* può essere verificata anche a livello europeo:

26. Nel saggio viene riportato il piazzamento nella top list annuale dei film italiani (seguito dall'eventuale posizionamento nella classifica generale dei primi cento film dell'anno).

27. Le sigle dei paesi sono riprese dai database Lumiere e Lumiere Vod.

28. Cfr. Dominic Holdaway, *La rete sociale del cinema di interesse culturale*, in Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 127-169.

Una piccola impresa meridionale: 2013-2021, IT
Figlia mia: 2018-2024, IT + BE, CH, DE, FR, LU, NL, NO, SI
Ovunque proteggimi: 2018-2022, IT + CH
Surbiles: 2018, IT
L'uomo che comprò la luna: 2018-2023, IT + BE, LU, ME
Fiore gemello: 2018-2022, IT + BE, LU
Assandira: 2020-2023, IT + BE
L'agnello: 2020-2021, IT + FR, LU
Ariaferma: 2021-2024, IT + CH, ES, FR, LU
I giganti: 2021-2022, IT + FR
Bentu: 2022-2023, IT
La terra delle donne: 2023-2024, IT + ES
Vangelo secondo Maria: 2024, IT

Il cinema *made in Sardinia* ha una sua capacità distributiva anche oltre i confini nazionali: Svizzera, Belgio, Francia e Lussemburgo sono i paesi che ricorrono maggiormente e questo dato può essere legato alla presenza al loro interno di solide comunità di immigrati italiani. Si percepisce una maggiore capacità distributiva europea nei casi in cui sia presente l'elemento della coproduzione (nazionale e internazionale); l'apertura produttiva non sembra caratterizzare, almeno allo stato attuale, le opere dei registi sardi²⁹, al netto di partner da considerare per certi versi *istituzionali* come Rai Cinema. Questa tendenza non va però interpretata come esclusivamente locale, bensì come un limite strutturale che riguarda tradizionalmente tutta l'Europa³⁰.

Anche la produzione cinematografica realizzata in Sardegna è interessata dal fenomeno dello *streaming*:

Una piccola impresa meridionale: IT
Figlia mia: IT + BE, CH, DE, FR, NL
Ovunque proteggimi: IT
Surbiles: IT
L'uomo che comprò la luna: IT
Fiore gemello: IT
Assandira: IT
L'agnello: attualmente non presente nel database
Ariaferma: IT + CH, ES, FR
I giganti: IT
Bentu: attualmente non presente nel database
La terra delle donne: IT + BG, CZ, ES, HR, HU, MK, PL, RO, RS, SI, SK
Vangelo secondo Maria: IT

La circolazione europea del campione è decisamente più contenuta, con dei casi in cui il dato può comunque essere sovrapposto e altri in cui la capacità di penetrazione cambia, rendendo necessaria anche un'indagine qualitativa per avere una rappresentazione più accurata del fenomeno³¹.

29. Paolo Zucca costituisce una delle eccezioni grazie alla decennale collaborazione con il produttore Amedeo Pagani.

30. Marco Cucco, *Economia del film*, cit., pp. 155-159.

31. Luca Barra, Marta Perrotta, *Il cinema italiano all'estero nelle finestre secondarie. Televisione, piattaforme digitali e convergenza*, in Massimo Scaglioni (a cura di), *Cinema made in Italy*, cit., pp. 95-112.

L'audiovisivo nella dieta culturale isolana³²

La Sardegna non è del tutto nuova all'analisi del consumo cinematografico: c'è un precedente che risale al 1956, quando Thiesi venne scelta, insieme a Scarperia in Toscana, per effettuare una prima indagine con l'ambizione di generalizzare ed estendere a livello nazionale i risultati emersi sulle tendenze del pubblico locale³³. Uno studio approfondito del consumo audiovisivo isolano attuale è alquanto problematico a causa dell'esiguità dei dati disponibili, ma è comunque possibile constatare come la Sardegna, geograficamente collocata nel meridione d'Italia, si comporti di fatto come una regione del Nord, dimostrando poca affinità soprattutto con le produzioni campane e laziali.

L'isola è uno dei mercati più piccoli e come tale contribuisce poco alle sorti di quello italiano, ma nelle proprie sale vede premiati i film realizzati *in loco* da autori sardi, spesso ribaltando in maniera significativa il dato nazionale. All'interno della frammentazione del consumo audiovisivo generale³⁴, esistono elementi territoriali che concorrono a determinare il successo locale di alcune opere, sostenendo la loro performance anche a livello italiano. La Sardegna non è esente da questo fenomeno e uno dei casi più significativi è *L'uomo che comprò la luna* di Paolo Zucca. Si tratta di una commedia fortemente radicata nel territorio, la cui cifra stilistica risiede nell'ironia con la quale affronta e riattualizza questioni identitarie, appropriandosi di alcuni degli stereotipi che da sempre caratterizzano la Sardegna nella percezione comune, per poi decostruirli con leggerezza e originalità; ambientazione, cast e ricorso alla lingua sarda sono elementi che concorrono a legare l'opera all'isola.

Nel 2019, il film ha registrato 101.599 totali, di cui 77.600 solo in Sardegna grazie alla strategia distributiva della Indigo Film. Il dato regionale può essere decostruito ulteriormente prendendo in considerazione le location usate per la realizzazione del film e la provenienza del regista e di uno degli attori principali, il comico Benito Urgu: sia Zucca sia Urgu sono originari di Oristano e le scene del film sono state girate in parte nel territorio della provincia, con conseguente coinvolgimento delle comunità locali. Le presenze al cinema Ariston ammontano così a 10.049, nel periodo compreso tra il 4 aprile e il 5 giugno 2019, a conferma del successo riscosso tra il pubblico oristanese³⁵.

La difficoltà a classificare un'opera in base a un preciso genere cinematografico e la possibile distanza *culturale* tra un territorio e determinate scelte artistiche³⁶ possono incidere negativamente sulle sorti di un titolo al botteghino; si può così forse spiegare la flessione in città del terzo lungometraggio di Zucca, *Vangelo secondo Maria* (2023). L'Ariston lo ha proiettato dal 23 maggio al 30 giugno 2024, per un totale di 3.038 presenze: il calo cittadino probabilmente non ha contribuito a trainare il film a livello regionale; in ambito nazionale, nonostante una solida distribuzione, l'opera non ha raggiunto numeri significativi.

32. Il paragrafo è in parte frutto della rielaborazione dell'intervento di Giorgio Avezzù in occasione delle giornate di studio OSCAu, promosse dal Dipartimento di Lettere, lingue e beni culturali dell'ateneo cagliaritano nel 2021, disponibile all'indirizzo online <https://www.youtube.com/watch?v=hgm4NqjTMs&t=5221s> (ultima consultazione: 3 aprile 2025). I dati relativi all'Ariston sono stati forniti da Gianfranco Ibba.

33. Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 112 e Giorgio Avezzù, *L'Italia che guarda*, cit., pp. 17.

34. Giorgio Avezzù, *L'Italia che guarda*, cit., pp. 67-111.

35. Non è stato possibile recuperare il dato relativo al Multisala Movies, nel comune limitrofo di Santa Giusta, per cessazione delle attività nel 2020.

36. Giorgio Avezzù, *L'Italia che guarda*, cit., pp. 119-130.

La penetrazione territoriale della serialità televisiva risponde in generale ai criteri validi per i film, grazie a strategie editoriali dei *broadcaster* nazionali sempre più attente a intercettare l'interesse e i favori di fette di audience concentrate localmente³⁷. Se nel triennio 2016-2018 è *Il commissario Montalbano* (1999-2021) a imporsi chiaramente a livello nazionale, in Sardegna si osserva un'inversione di tendenza con *L'isola di Pietro* (2016-2019)³⁸, ambientata a Carloforte, con la prima stagione che si classifica al quarto posto a livello regionale, rispetto alla trentottesima posizione nel panorama nazionale, superando la stagione 2016 di *Il commissario Montalbano* con uno share del 32,9% e una penetrazione del 14,2%³⁹.

Conclusioni

L'esercizio in Sardegna rispecchia le trasformazioni in corso a livello nazionale, ma continua a mantenere tratti distintivi che ne rendono vivace il tessuto economico e culturale, seppur con inevitabili difficoltà; le istituzioni locali sono pertanto chiamate a sostenere il comparto imprenditoriale davanti alle sfide di un settore in evoluzione. A partire dalla legittimazione che i festival conferiscono ai film, l'importanza di monitorare la circolazione delle opere realizzate nell'isola non deve essere sottovalutata, in quanto non solo permette di verificarne la capacità attrattiva e il gradimento presso il pubblico, entro e oltre i confini nazionali, ma, data la visibilità strategica offerta all'isola come sistema produttivo, stimola interventi volti al rilevamento delle ricadute economiche dell'industria audiovisiva nel territorio. Da questo monitoraggio si possono così determinare le condizioni per politiche *film-friendly* mirate che portino alla creazione di un circolo virtuoso dell'economia del cinema locale.

La prossimità culturale⁴⁰, infine, emerge anche in Sardegna come un principio decisivo nel determinare le scelte degli spettatori che, non senza eccezioni, tendono a sentirsi maggiormente coinvolti e rappresentati da opere che rispecchiano la loro identità culturale e sociale e hanno uno stretto legame con il territorio.

37. *Ivi*, pp. 165-182.

38. Serie Mediaset caratterizzata dall'impegno della Regione Sardegna e della Fondazione Sardegna Film Commission a sostegno di condizioni produttive favorevoli per un ritorno di immagine del territorio in chiave soprattutto turistica (si rimanda al portale <https://www.italyformovies.it/> per i risultati della ricerca Sardegna Dreaming di Ergo Research sull'impatto della campagna istituzionale di promozione dell'isola come destinazione per produzioni audiovisive).

39. . Giorgio Avezù, *Il successo regionale della fiction italiana: la serialità generalista 2016-2018*, «Cinergie - Il cinema e le altre arti», n. 16, 2019, pp. 163-180.

40. Joseph D. Straubhaar, *Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity*, «Critical Studies in Mass Communication», Vol. 8, Issue 1, 1991, pp. 39-59, citato in Avezù, *Il successo regionale della fiction italiana*, cit., p. 180.

Dal territorio alla pellicola. La Fondazione Sardegna Film Commission¹

Diego Cavallotti, Margherita Puledda

Abstract

Il saggio mira a descrivere uno degli organismi più importanti per quanto riguarda il sostegno alla produzione in Sardegna, ossia la Fondazione Sardegna Film Commission. Più precisamente, si prende avvio con la descrizione del fenomeno delle film commission a livello nazionale, per arrivare poi alla descrizione dell'excursus storico di quella isolana, di cui si vaglieranno anche i caratteri particolari. Ne emerge, così, un mosaico complesso e stratificato, in cui è possibile non solo comprendere i processi in cui la Fondazione Sardegna Film Commission è coinvolta, ma anche confrontarne i tratti con quelli delle altre film commission italiane.

The essay aims to describe one of the most important organisations supporting film production in Sardinia, namely the Sardegna Film Commission Foundation. More specifically, it begins with a description of the phenomenon of film commissions at the national level, before moving on to a historical overview of the Sardinian commission, including an examination of its particular characteristics. The result is a complex and layered mosaic, which not only allows us to understand the processes in which the Sardegna Film Commission Foundation is involved, but also to compare its features with those of other Italian film commissions.

Nel momento in cui si parla di film commission², ci si riferisce a uffici specializzati «sotto l'autorità di un'entità governativa, o ufficio amministrativo, con lo scopo di promuovere una regione attraverso lo sviluppo di film, video e produzioni multimediali»³. In altri termini, si tratta di enti no-profit «creati dalle istituzioni locali al fine di attrarre produzioni audiovisive in un determinato territorio e di offrire loro una serie di servizi gratuiti»⁴. L'obiettivo è quello di «generare delle ricadute economiche sul territorio che siano superiori alla spesa da loro sostenuta per mantenere in attività la film commission»⁵.

Il loro orizzonte rappresenta, per gli studi cinematografici in Italia, un ambito frequentato solo di recente. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che tali istituzioni si sono affermate, a livello nazionale, solo nella seconda metà degli anni Novanta del Novecento: la prima viene fondata in Emilia-Romagna nel 1997,

1. Il saggio è stato concepito in maniera sinergica dai due autori: in particolare, Diego Cavallotti ha scritto l'introduzione e il paragrafo *Storie regionali: le film commission in Italia*; Margherita Puledda, invece, ha scritto *La promozione della cultura e del territorio sardo: la Fondazione Sardegna Film Commission*; le conclusioni sono state redatte congiuntamente.
2. La prima film commission di cui si hanno notizie fa riferimento al contesto statunitense: si tratta della Moab Movie Committee, fondata a Moab, nello Utah, nel 1949. Si veda, a tal proposito, Marco Cucco, Giuseppe Richeri, *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 44-49.
3. Ivi, p. 107. Si veda anche la pagina web dell'AFCI (Association of Film Commissioners International). Si veda il sito <https://afci.org/> (ultima consultazione: 22 agosto 2025).
4. Marco Cucco, Giuseppe Richeri, *Il mercato delle location cinematografiche*, cit., p. 62.
5. Ivi, pp. 62-63.

«seguita poco dopo da quella del Lazio. Nel 1999 si costituisce l'Associazione culturale coordinamento nazionale delle Film Commission italiane, oggi Italian Film Commission (IFC), che dal 2002 gode anche del supporto del ministero per i Beni e le Attività Culturali»⁶.

Esse rimandano a un duplice modello organizzativo: quello dello sportello-cinema e quello della film commission vera propria – più specificamente, molte, in Italia, hanno iniziato le proprie attività come sportello-cinema per poi passare a quelle di film commission completamente strutturate. Con la nozione di sportello-cinema si è soliti indicare «una struttura pre-esistente all'interno di un'amministrazione pubblica locale, di norma comunale. In genere, lo sportello-cinema fornisce informazioni di base, adempie alle procedure burocratiche indispensabili per effettuare le riprese [...] e mette in contatto la produzione con gli interlocutori di cui ha bisogno». Insomma, lo sportello-cinema svolge un ruolo “passivo” di aiuto all'organizzazione della produzione, facilitando l'avvicinamento delle aziende ai complessi iter burocratici previsti per le riprese di un film. Al contrario, la film commission vera e propria svolge un ruolo “attivo” di promozione del territorio, mettendo a disposizione professionisti come i *location scout* e i *location manager* che, grazie a una conoscenza ad ampio raggio di una regione o di una provincia, sono in grado di suggerire alle produzioni i luoghi in cui effettuare le riprese.

In particolare, le film commission, che afferiscono a due possibili forme giuridiche, ossia l'associazione e la fondazione senza scopo di lucro⁸, svolgono dodici funzioni ben distinguibili: rimandiamo, in prima istanza, all'erogazione di permessi per le riprese; in secondo luogo, dobbiamo citare la stipula di convenzioni relative all'erogazione di servizi alle produzioni (come, per esempio, quelli di ristorazione, trasporto e noleggio delle attrezzature, etc.); come terzo servizio, ci si concentra sul *location scouting* e il *location management*, in base ai quali un dipendente della film commission si affianca alla produzione come guida alla scoperta del territorio; il quarto e il quinto insieme fanno riferimento alla mappatura delle professionalità presenti sul territorio e al loro sviluppo; in sesto luogo abbiamo la promozione dei servizi offerti tramite *brochure* e *production guides*; in settima istanza possiamo citare il networking, soprattutto se la film commission è affiliata all'Association of Film Commissioners International (AFCI); si rimanda, infine, alla «consulenza alle istituzioni per la promozione di politiche»⁹, alla predisposizione di spazi per la pre-produzione, alla «valorizzazione e promozione dell'offerta turistica»¹⁰ e alla «gestione di patrimoni audiovisivi e coordinamento di eventi»¹¹. Di recente, alcune film commission hanno ampliato l'ambito delle funzioni inserendo nei propri statuti anche la possibilità di intervento nel campo della ricerca e della formazione.

Come è possibile evincere da questa breve introduzione, dunque, il mondo delle film commission, pur essendo stato poco studiato, è assai sfaccettato. All'interno di questo saggio, rifletteremo su un organismo specifico, ossia la Fondazione Sardegna Film Commission, cercando di delinearne i tratti caratterizzanti. Prima di fare ciò, tuttavia, appare necessario restituire la complessità del fenomeno a livello nazionale: per questo dedicheremo un breve spazio alla questione delle film commission in Italia.

6. Andrea Lolli, *Cinema e turismo. Dalle Film Commission alle strategie di promozione del territorio*, Roma, Carocci, 2022, p. 105.

7. Marco Cucco, Giuseppe Richeri, *Il mercato delle location cinematografiche*, cit., p. 67.

8. *Ivi*, p. 68.

9. *Ivi*, p. 79.

10. *Ivi*, p. 81.

11. *Ibid.*

Storie regionali: le film commission in Italia

Come abbiamo specificato nell'introduzione, la prima film commission a essere istituita in Italia è stata quella dell'Emilia-Romagna nel 1997, seguita dalla film commission del Lazio nel 1999. In seguito, ogni regione sembra aver compreso l'importanza di avere una film commission al proprio interno, non solo (e non tanto) per promuovere il cinema sul suo territorio, ma soprattutto per valorizzarlo a fini turistici. Come sostiene Andrea Lolli, «il *core business* delle Film Commission italiane è, sostanzialmente, quello che accomuna le omologhe internazionali»: in questa prospettiva, si ritiene che il sublivello in cui agire sia quello regionale o provinciale. Si arriva, così, alla fondazione di circa cinquanta enti – al cui interno si contano le film commission pubbliche e private e anche gli sportelli-cinema¹².

Tale sublivello appare funzionale alla capacità degli amministratori locali di incidere sul comparto: innanzitutto, le regioni possono approvare leggi di sostegno alla produzione cinematografica, come è avvenuto in Italia già dal 1999, con la legge regionale per il cinema votata dall'assemblea regionale dell'Abruzzo, seguita nel 2004 dalla Puglia e, nel 2006, dalla Sardegna (L.R. 15/2006)¹³. In secondo luogo, il sublivello regionale appare adatto anche per quanto concerne la mole di finanziamenti che è possibile mobilitare: si parla di una spesa che varia da alcune centinaia di migliaia di euro l'anno a casi in cui le cifre ormai arrivano a molti milioni di euro, suddivisi fra «assistenza e contributi alle produzioni, promozione, gestione e amministrazione, personale ecc.»¹⁴.

In sostanza, va notato che la fondazione di una film commission si lega spesso all'approvazione di una legge regionale sul cinema, che, da un lato, fa riferimento alla volontà del legislatore locale di regolamentare l'intervento pubblico in materia e, dall'altro, rimanda a un ripensamento del ruolo del cinema all'interno della filiera produttiva del territorio: il cinema non è più solo un'arte capace di arricchire il "bagaglio culturale" del cittadino, ma è un'industria in grado di mobilitare energie e interessi economici sia durante le riprese sia successivamente, grazie a fenomeni come il *film-induced tourism* o cineturismo. Con questi termini, si indica «il fenomeno dei flussi turistici connessi ai film, alle serie televisive e ad altri prodotti mediali, indirizzati verso luoghi di ripresa, di ambientazione o in vario modo collegati all'universo cinematografico quali parchi a tema, case delle celebrità, sedi di festival»¹⁵, e più in generale alla conoscenza di un determinato territorio. Tale fenomeno, pur essendo considerato ancora di nicchia¹⁶, rappresenta un elemento sempre più interessante per quanto riguarda la progettazione della filiera turistica delle regioni.

Parlare, dunque, di film commission a livello regionale non significa trattare solo di un ente che svolge mansioni di facilitazione della produzione di un film o di attrazione di aziende del settore, ma anche di un ingranaggio di un sistema assai complesso, in cui l'industria cinematografica entra in contatto con l'industria del

12. Cfr. Andrea Lolli, *Cinema e turismo*, cit., p. 125.

13. Riguardo alla legge cinema della Sardegna, si rimanda al saggio di Rossana Rubiu presente all'interno di questo volume. Si veda inoltre il dossier pubblicato su «Portales», n. 9, dicembre 2007, con i seguenti interventi: Giovanna Cerina, *Relazione sulla proposta di legge sul Cinema*; Antioco Floris, *Fra aspettative e sconcerto: una legge per il cinema in Sardegna*; Maurizio Masala, *Intervento legislativo regionale e nuove prospettive per il cinema in Sardegna* (intervista a Salvatore Mereu).

14. Andrea Lolli, *Cinema e turismo*, cit., p. 125.

15. Giulia Lavarone, *Cinema, media e turismo. Esperienze e prospettive teoriche del film-induced tourism*, Padova, Padova University Press, 2016, p. 15.

16. Joanne Connell, *Film Tourism: Evolution, progress and prospects*, «Tourism Management», n. 33, 2012, p. 1007.

turismo, svolgendo un ruolo pubblico di promozione del territorio. L'importanza di una simile funzione è stata captata dalle amministrazioni locali che, in Italia, hanno dato vita sostanzialmente a una film commission per regione, talvolta su impulso dell'iniziativa privata – come nel caso, per esempio, della Calabria Film Commission o della Friuli Venezia Giulia Film Commission.

Oltre a queste, possiamo citare enti come la IDM Film Commission Alto Adige e la Trentino Film Commission, che hanno base provinciale – riflettendo così l'organizzazione della regione in due province autonome –, e organismi che hanno una base regionale: rimandiamo anche ad Apulia Film Commission, alla Film Commission d'Abruzzo, alla Fondazione Lucana Film Commission, alla Film Commission Regione Campania, a Emilia-Romagna Film Commission, alla Fondazione Film Commission di Roma e del Lazio, alla Fondazione Genova-Liguria Film Commission, a Lombardia Film Commission, a Marche Film Commission, a Molise Film Commission¹⁷, alla Film Commission Torino Piemonte, alla Fondazione Sardegna Film Commission, a Sicilia Film Commission, a Toscana Film Commission, alla Film Commission Vallée d'Aoste e a Veneto Film Commission¹⁸. Tutti questi organismi hanno caratteristiche peculiari, come per esempio Veneto Film Commission, a cui fanno capo le attività di film commission provinciali (Venezia, Marca Treviso, Padova, Polesine, Vicenza e Verona)¹⁹. In particolare, nel prossimo paragrafo ci concentreremo sulla Fondazione Sardegna Film Commission.

La promozione della cultura e del territorio sardo: la Fondazione Sardegna Film Commission

Come abbiamo accennato nel paragrafo precedente, la Sardegna Film Commission rappresenta uno di quegli organismi preposti a valorizzare la cultura e il territorio isolani non su impulso dello stato centrale, ma su progetto dell'amministrazione locale. I suoi prodromi si hanno già nel 2002 quando la Giunta Regionale, con deliberazione n. 41/12 del 17 dicembre, stabilisce l'istituzione di uno specifico sportello dell'Assessorato della Pubblica Istruzione gestito *part-time* da un funzionario interno. L'anno successivo lo "sportello" si affilia all'Associazione Italiana Film Commission e nel 2004 viene approvata (deliberazione della Giunta n. 42/13 del 12/10/2004), senza effetti sostanziali, una nuova articolazione che troverà uno sviluppo con l'approvazione della Legge Regionale n. 15 del 20 settembre 2006 (la cosiddetta Legge Cinema). Qui all'art. 2 viene prevista la trasformazione dello "sportello" in "Sardegna Film Commission", organismo dotato di un proprio statuto, con lo scopo «di incoraggiare e sostenere la produzione cinematografica e audiovisiva, promuovere il territorio regionale e offrire nuove opportunità alle professionalità presenti nell'isola»²⁰.

Dopo un periodo di transizione in cui ha continuato a intervenire come sportello cinema, nel 2011 la Film Commission viene istituita come fondazione operante nel quadro delle competenze dell'Assessorato della Pubblica Istruzione, Beni Culturali, Informazione, Spettacolo e Sport, con un proprio statuto e consiglio di amministrazione. La direzione viene da subito affidata con concorso pubblico a Nevina Satta, che guiderà l'istituzione per ben dodici anni. Le attività sono sostenute principalmente dall'amministrazione regionale attraverso finanziamenti diretti, tramite la Legge Cinema e vari interventi nelle leggi finanziarie, e indiretti, tramite fondi comunitari e nazionali. In questa prima fase, dunque, fra il 2011 e

17. Si tratta dell'ultima in senso cronologico, fondata nell'aprile del 2025.

18. Cfr. Andrea Lolli, *Cinema e turismo*, cit., p. 134-172.

19. *Ivi*, p. 170.

20. *Ivi*, pp. 158-159.

il 2012, la *mission* dell'ente cambia e da semplice ufficio dell'amministrazione regionale diviene una film commission vera e propria, che «offre servizi, sempre gratuiti, di assistenza a chi intende girare nell'isola, fornendo informazioni di carattere tecnico, logistico, burocratico e supporto nelle diverse fasi di sviluppo del progetto di produzione»²¹. Il suo obiettivo, insomma, è aumentare la quantità di film girati in Sardegna diminuendo gli «oneri a carico delle produzioni»²².

Questa *mission* emerge esplicitamente dal sito della Fondazione, in cui si afferma che il suo obiettivo è quello di

valorizzare il patrimonio artistico e ambientale della Sardegna, sviluppando la filiera audiovisiva con l'alta specializzazione delle risorse professionali e tecniche dell'isola, creando le condizioni ottimali per attrarre progetti cinematografici e audiovisivi internazionali, promuovendo il patrimonio culturale e tecnologico della Sardegna e il suo territorio nel mondo²³.

Sempre dal sito, è possibile evincere in maniera più precisa come si strutturino le attività della Fondazione, che afferiscono ai seguenti sottoinsiemi:

SERVIZI OFFERTI

La Fondazione Sardegna Film Commission garantisce ai talents, alle produzioni cineteteleaudiovisive e ai professionisti competenza e professionalità per i progetti che scelgono la magica cornice della Sardegna come set. Informazioni di carattere logistico e creativo, supporto nel disbrigo delle pratiche amministrative e burocratiche nonché sostegno allo sviluppo e alla produzione del progetto sono offerte nelle varie fasi della filiera con incentivi finanziari, servizi e assistenza. Inoltre, la Fondazione sviluppa progetti di formazione e audience development nella rete dei cinema e delle associazioni isolane.

RICHIESTA PERMESSI E GESTIONE DEI RAPPORTI ISTITUZIONALI

La Fondazione Sardegna Film Commission fornisce supporto logistico organizzativo per le produzioni, anche nelle attività di comunicazione facilitando i rapporti con le istituzioni locali, con investitori e con i media.

SUPPORTO ED EROGAZIONE CONTRIBUTI PER ATTIVITÀ CINEMATOGRAFICHE

Oltre all'annuale contributo del Fondo Ospitalità, aperto alle produzioni nazionali e internazionali per il parziale rimborso (*cash rebate*) delle spese di vitto, alloggio e trasporti, la Sardegna Film Commission incentiva lo sviluppo, la produzione e la distribuzione di opere cinematografiche di interesse regionale, secondo la legge regionale per il cinema e l'audiovisivo 15/2006.

Inoltre supporta con il fondo 'Filming Cagliari' (*cash rebate*), le maestranze residenti a Cagliari.

ARCHIVIO PROFESSIONISTI

La Fondazione Sardegna Film Commission garantisce il continuo collegamento tra la produzione, il territorio e le sue professionalità, mediante l'aggiornamento delle banche dati online (*location*, professionisti, fornitori di beni e servizi, inclusi i fornitori green della filiera "Sardegna produce verde")²⁴.

Tenendo come proprio fulcro tali aree di intervento, in questi anni, la Fondazione Sardegna Film Commission (FSFC) ha attratto investimenti, supportato produzioni, contribuito alla formazione di nuovi professionisti e

21. Ivi, p. 159.

22. Ibid.

23. <https://www.sardegnafilmcommission.it/la-fondazione-2> (ultima consultazione: 21 agosto 2025).

24. Ibid.

alla creazione di un immaginario condiviso, radicato nell'identità sarda e al contempo capace di parlare anche fuori dall'isola. La FSFC, infatti, dalla sua istituzione ha sostenuto e/o aiutato, pur in modalità diverse, la maggior parte delle produzioni cinematografiche di lungometraggio, e buona parte di quelle di corto e mediometraggio, nonché di serie televisive che hanno usato l'isola come set. In tal senso, il quadro si compone delle pellicole di autori "sardi" e delle produzioni esterne che trovano nella Sardegna il terreno più adatto per prendere forma: si va dai lavori di sperimentazione a quelli del grande cinema commerciale, dai documentari ai film d'autore, da opere d'esordio alle conferme di registi maturi. Insomma, un ampio panorama che coincide quasi esattamente con quella che negli ultimi quindici anni si è configurata come l'industria del cinema e degli audiovisivi della Sardegna, e nei confronti della quale la FSFC è intervenuta con sostegni a sportello o a bando così come attraverso differenti operazioni, ben delineate, sia per raggio di investimento che per impatto sul territorio. Non ci si è dunque limitati al disbrigo delle pratiche burocratiche, ma c'è stata la creazione di strumenti fondamentali come la banca dati sulle location, il conseguente supporto nel *location scouting*, semplificando e valorizzando l'accesso al territorio, e l'aiuto alla partecipazione delle produzioni locali a festival internazionali come quelli di Berlino, Cannes, Venezia. Inoltre, dalla film commission dipendono due principali fondi di finanziamento: il Fondo ospitalità, che dal 2014 copre le spese logistiche delle produzioni in Sardegna; il Filming Cagliari, un pacchetto di incentivi per attrarre produzioni nel capoluogo, attivo dal 2017 e sostenuto dal Comune di Cagliari.

C'è poi da aggiungere la banca dati sulle maestranze e le professionalità di settore, utile a far incontrare le produzioni con i talenti locali. In tal senso, la FSFC costituisce un termometro di assoluta importanza per quanto riguarda la mappatura dei professionisti che operano nel campo e che possono essere distinti in lavoratori diretti, ossia coloro che «partecipano al processo produttivo a livello di pre-produzione, riprese o post-produzione»²⁵ e che si suddividono ulteriormente in lavoratori *above* e *below the line*, e lavoratori indiretti, «la cui occupazione deriva dagli acquisti fatti localmente dall'impresa e dalle persone che lavorano alla produzione audiovisiva»²⁶. Negli ultimi dieci anni, in particolare, Sardegna Film Commission ha visto alternarsi fasi di rientro di alcuni professionisti sull'isola alla crisi produttiva legata all'epidemia di Covid-19²⁷.

Tutte queste attività hanno avuto un impatto diretto sull'economia locale, sulla creazione di posti di lavoro e sulla promozione dell'immagine della Sardegna nel mondo. A tal riguardo è sufficiente notare l'andamento della produzione cinematografica nel periodo 2006-2024, rilevata dalla ricerca alla base di questa pubblicazione. Nel periodo in questione sono stati censiti 145 lungometraggi sostenuti da contributi pubblici per riprese effettuate nell'isola, con una media di 8 pellicole l'anno. Se si distinguono le produzioni fra prima e dopo la nascita della Sardegna Film Commission si può constatare che i titoli realizzati fra il 2006 e il 2011 sono solo 22, con una media annua di 3,6 pellicole, mentre nel periodo 2012-2024 sono 123 con una media annua di 10,25 pellicole. Se poi ai lungometraggi si aggiungono i corti e i mediometraggi i numeri crescono in maniera esponenziale arrivando a 507 titoli: 79 nel periodo 2006-2011 (13,16 all'anno), 428 nel periodo 2012-2024 (35,6 all'anno). Questi numeri dicono in modo netto che il consolidarsi degli interventi previsti dalla legge e la nascita della FSFC hanno permesso un

25. Marco Cucco, Giuseppe Richeri, *Il mercato delle location cinematografiche*, cit., p. 107.

26. *Ibid.*

27. Per un riferimento più preciso, si veda il saggio di Clementina Casula riguardante i lavoratori del comparto.

sostanzioso balzo in avanti delle produzioni, e se all'inizio del millennio l'idea di un'industria cinematografica in Sardegna poteva apparire mera utopia oggi è diventata una piccola realtà.

Altri interventi riguardano obiettivi di respiro più ampio, come la formazione di professionalità *above* e *below the line*, nella convinzione che senza persone formate l'industria non possa crescere. Sardegna Film Commission ha così promosso iniziative come *New Animation in Sardegna*, un ambizioso progetto di portata internazionale finalizzato alla formazione di nuovi animatori digitali, e partecipato al progetto *Campus Musica & Suono* in partnership con il Centro Sperimentale di Cinematografia – Scuola Nazionale di Cinema, destinato alla formazione nei reparti di composizione di musica per film, suono e montaggio del sonoro. Inoltre, ha attivato corsi per tecnici macchinisti ed elettricisti, fondamentali sul set, e attività di formazione legate al *green management*, in cui si insegna come rendere sostenibile una produzione dal punto di vista ambientale.

In particolare, il tema *green* appare di assoluta rilevanza: non casualmente, dal 2014, la Sardegna Film Commission ha svolto un ruolo pionieristico, avendo «adottato i protocolli green sui set e [...] sviluppato un format sulla sostenibilità sociale, economica e ambientale del territorio (Heroes 20.20.20, progetto per cortometraggi, serie web e documentari)»²⁸. La Film Commission si propone di favorire così un approccio *green* e inclusivo, intervenendo su più fronti: sensibilizzazione delle produzioni, promozione del welfare culturale come diritto e risorsa per il benessere collettivo e attenzione alla parità di genere, supporto all'accesso delle donne e delle giovani professioniste al settore.

Negli anni di attività della Sardegna Film Commission si sono potuti constatare tre ordini di effetti riguardanti il suo operato, riconducibili a quelli che Cucco e Richeri identificano come effetti diretti, indiretti e indotti²⁹. Si tratta, cioè, di ciò che lasciano sul territorio le società di produzione giunte sull'isola per la lavorazione di un film, ma anche di ciò che è generato dagli acquisti fatti dalle imprese locali per poter fornire beni e servizi alle società di produzione esterne. Infine, vi sono gli effetti indotti derivanti dalla maggiore disponibilità di reddito dei soggetti locali, dovuta ai servizi per la lavorazione del film e ai flussi turistici stimolati dalla rappresentazione paesaggistica, culturale e sociale del territorio, e, non ultime, le entrate fiscali generate dalle varie transazioni.

In questa prospettiva, appare interessante il recente caso della produzione Disney *La sirenetta* (*The Little Mermaid*, 2023, Rob Marshall) girato parzialmente nella zona di Castelsardo e nel nord dell'isola e sostenuto dalla Sardegna Film Commission³⁰. La testata inglese «Daily Mail», in un articolo dedicato alle influenze che i film hanno sulla promozione del territorio, evidenzia che, a seguito della distribuzione del film e del relativo materiale promozionale, la Sardegna è entrata nel nuovo *trend*, in crescita negli ultimi anni, del *jet-setting* turistico – il turismo attratto dai set cinematografici – con un considerevole aumento in pochi giorni delle ricerche sui siti turistici online. Solo sul sito «easyJet Holidays» l'incremento è stato del 216% nell'arco di una settimana³¹. A distanza di due mesi dall'uscita del

28. *Ibid.*

29. Marco Cucco, Giuseppe Richeri, *Il mercato delle location cinematografiche*, cit., p. 105.

30. Sul film si rimanda alla tesi di laurea di Francesca Putzulu, *Il cineturismo in Sardegna: un'analisi attraverso il caso studio del film La Sirenetta*, relatrice prof.ssa Giulia Lavarone, Corso di Laurea Magistrale in Turismo, cultura, sostenibilità, Università di Padova, A.A. 2023/2024, e all'articolo di Luigi Barnaba Frigoli, *Effetto "La Sirenetta": le ricerche "Sardegna" fanno +216% sui siti di prenotazione viaggi*, «L'Unione Sarda», 3 giugno 2023, <https://www.unionesarda.it/news-sardegna/effetto-la-sirenetta-le-ricerche-sardegna-fanno-216-sui-siti-di-prenotazione-viaggi-tzvy6knv> (ultima consultazione: 26 agosto 2025).

31. Laura Sharman, *The Little Mermaid fuels 216% increase in searches for filming location Sardinia as*

film a fare un primo bilancio dei risultati reali dell'impatto del film sul turismo è il direttore della catena *Delphina Hotels & Resorts*, operante nel nord Sardegna, il quale conferma l'interesse dei turisti internazionali verso i luoghi in cui sono state effettuate le riprese³².

Conclusioni: le sfide future della Fondazione Sardegna Film Commission

Le film commission, in quanto snodi di una rete che congiunge il pubblico a un'industria molto dinamica e in continua trasformazione, non cessano mai di evolversi e di incontrare nuove sfide. Tra quelle più cogenti, per quanto riguarda la realtà della Sardegna, possiamo annoverare la necessità di rafforzare la produzione locale sostenendo imprese, maestranze e autori sardi, che, assieme all'opportunità di attrarre produzioni di alto profilo nazionale e internazionale, può permettere il consolidamento e la permanenza nell'isola di un'industria di settore stabile e riconoscibile. L'attività formativa può essere sviluppata con l'offerta di borse di studio e occasioni di formazione sui set attraverso tirocini di alta qualità oltre che corsi di specializzazione. In un mondo sempre più preoccupato per il destino dell'ambiente, non può essere trascurata la promozione di set a impatto ambientale zero, in cui la Sardegna Film Commission ha avuto un ruolo pionieristico. La posizione geografica della Sardegna impone il potenziamento delle reti di relazioni nazionali e internazionali sia con i paesi che si affacciano sul Mediterraneo sia attraverso progetti come CineRegio, ossia il network composto da 52 film fund regionali. Infine, una film commission regionale deve ambire a un maggior coinvolgimento delle realtà locali, come già accade con il Comune di Cagliari, e aprirsi alle collaborazioni delle altre città dell'isola, come Nuoro, Sassari e Olbia.

Un aspetto fondamentale per il futuro sarà anche l'integrazione delle attività della film commission nelle politiche di welfare culturale della regione: in questa prospettiva, si misurerà la capacità della Fondazione di farsi strumento di inclusione sociale e non solo di sviluppo del settore audiovisivo. Particolarmente delicata sarà la questione dell'accesso a opportunità creative e di formazione – in particolare, la promozione della parità di genere sarà essenziale per assicurare un'industria più equa e rappresentativa.

Certamente, le fluttuazioni dei finanziamenti restano una sfida importante, che la film commission dovrà essere capace di affrontare con spirito di iniziativa. Va, tuttavia, notato che essa non potrà fare tutto da sola: serviranno politiche stabili e fondi strutturati per garantire continuità.

fans look to dive into the world of Princess Ariel as part of a new 'set-jetting' trend, «Daily Mail», 2 giugno 2023, <https://www.dailymail.co.uk/travel/article-12151923/Set-jetting-Little-Mermaid-fuels-216-increase-searches-Sardinia.html> (ultima consultazione: 26 agosto 2025).

32. Marco Bittau, *Vacanze da film con la Sirennetta: da Santa Teresa a Castelsardo decolla il turismo cinematografico*, «La Nuova Sardegna», 23 luglio 2023, <https://www.lanuovasardegna.it/olbia/cronaca/2023/07/21/news/vacanze-da-film-con-la-sirennetta-da-santa-teresa-a-castelsardo-decolla-il-turismo-cinematografico-1.100349201> (ultima consultazione: 26 agosto 2025). Va detto che l'entusiasmo per l'impatto del film sul turismo ha portato a travisare i dati reali e così l'incremento delle ricerche sul sito "easyJet-Holidays" si è trasformato nelle parole dell'ex presidente della Film Commission Gianluca Aste e della Ministra al turismo Daniela Santanchè in un incremento del 216% delle prenotazioni dall'estero, cfr. Anon., *Santanchè: «Grazie al film La Sirennetta +216% di turisti stranieri in Sardegna»*, «L'Unione Sarda», 18 ottobre 2023, <https://www.unionesarda.it/spettacoli/santanche-grazie-al-film-la-sirennetta-216-di-turisti-stranieri-in-sardegna-wrckfrpd> (ultima consultazione: 26 agosto 2025).

I festival cinematografici in Sardegna

Analisi dei punti di forza e debolezza e del caso *IsReal*

Roberta D'Aprile

Abstract

Negli ultimi vent'anni la Sardegna ha visto un'espansione del fenomeno dei festival cinematografici, che oggi rappresentano non solo spazi di fruizione cinematografica ma anche strumenti di produzione e distribuzione culturale, networking e indotto economico. Il presente studio analizza le caratteristiche dei principali eventi attivi nell'isola, soffermandosi sui finanziamenti, la distribuzione territoriale, il periodo di svolgimento e le tematiche affrontate, evidenziandone fragilità sistemiche e criticità. Particolare attenzione, infine, è dedicata a *IsReal – Festival di cinema del reale* di Nuoro, studiato come caso emblematico per la sua storia e per la sua struttura consolidata.

Over the past twenty years Sardinia has witnessed a significant expansion of film festivals, which today serve not only as spaces for film fruition but also as tools for cultural production and distribution, networking, and economic impact. This study examines the characteristics of the main events currently active on the island, with a focus on funding, geographical distribution, period of occurrence and themes addressed, while highlighting systemic weaknesses and critical issues. Special attention is given to *IsReal – Festival di cinema del reale* held in Nuoro, analyzed as an emblematic case for both its history and its consolidated structure.

Negli ultimi due decenni la Sardegna ha registrato una significativa diffusione degli eventi dedicati alla promozione e distribuzione cinematografica, alcuni dei quali si sono progressivamente affermati come appuntamenti di rilievo nel calendario culturale annuale sia a livello regionale che, talvolta, nazionale. In particolare, il fenomeno dei festival in Sardegna si inserisce all'interno di una più ampia tendenza globale che vede tali manifestazioni non più soltanto come occasioni di fruizione cinematografica, ma come spazi di produzione e distribuzione culturale, di networking professionale, nonché di attivazione economica e di legittimazione estetica.

Il presente studio si propone di analizzare il ruolo e le caratteristiche dei principali festival cinematografici attivi in Sardegna, soffermandosi sulle relative modalità di finanziamento e sugli elementi distintivi. Nello specifico, verranno presi in esame aspetti quali la distribuzione geografica, la durata, il periodo di svolgimento e le tematiche su cui i festival si focalizzano. Un'attenzione particolare, infine, sarà riservata a *IsReal – Festival di cinema del reale*, organizzato dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro a partire dal 2016. Esso rappresenta un caso di studio significativo per la sua consolidata struttura e per la tradizione che lo precede e che ne ha modellato l'identità.

Premesse e difficoltà di analisi: definire un festival

Prima di procedere all'analisi del panorama festivaliero sardo è opportuno chiarire alcuni aspetti di carattere terminologico e riflettere sulle problematiche legate alla definizione del termine festival. Descritti come «oggetti complessi e un po' sfuggenti»¹, i festival culturali sono eventi dalle forme e funzioni eterogenee che si adattano a contesti e finalità specifiche, rendendo così difficile il tentativo di una loro definizione univoca e accurata. Da un punto di vista sociologico i festival vengono definiti eventi caratterizzati da concentrazione spazio-temporale e focalizzazione tematica, e si configurano non solo come spazi di produzione, distribuzione e fruizione di prodotti culturali, bensì anche come piattaforme di interazione sociale che facilitano la creazione di reti professionali². Al contempo, contribuiscono alla valorizzazione economica sia del prodotto realizzato e/o distribuito in occasione di tale evento, sia per il luogo ospitante, per cui generano un indotto significativo, tanto da poter essere descritti come imprese radicate nel territorio³.

Se definire un festival culturale può rivelarsi quindi un'operazione complessa, nel processo di definizione di un festival cinematografico si aggiungono ulteriori livelli di articolazione. Oltre che per le caratteristiche sopracitate, i festival cinematografici si distinguono difatti per una serie di ulteriori specifiche funzioni: offrono visibilità a film di difficile reperibilità, quali il cinema indipendente e d'autore⁴, diventando strumenti di valorizzazione per le opere escluse dai circuiti distributivi tradizionali; fungono da palcoscenico pubblico per forme di attivismo e dibattito politico⁵; svolgono un ruolo educativo nei confronti dell'immagine; agiscono per la formazione e sensibilizzazione del pubblico, nonché per la costruzione di una cultura cinematografica diffusa; contribuiscono, infine, ai processi di legittimazione estetica e reputazionale, influenzando le gerarchie di valore nel cinema.

La complessità nella definizione di un festival cinematografico è determinata, infine, da due ulteriori fattori. In primo luogo, la componente competitiva, storicamente riconosciuta come elemento distintivo di tale tipologia di evento culturale, non risulta essere in tutti i casi una caratteristica imprescindibile. Come si vedrà anche nel contesto sardo, alcuni eventi assumono una dimensione più marcatamente rassegnistica, ponendo maggiore rilievo sulla diffusione e valorizzazione delle opere piuttosto che sulla competizione tra di esse.

In secondo luogo, il termine festival viene spesso impiegato in maniera estensiva, finendo per sovrapporsi ad altre tipologie di manifestazioni cinematografiche, quali premi e rassegne, contribuendo così ad una ancora più accentuata ambiguità terminologica. Per questo motivo è utile proporre una distinzione tra queste categorie, pur consapevoli del fatto che nella pratica tali definizioni tendono a sfumare. Possiamo definire premi cinematografici i riconoscimenti assegnati a opere già distribuite e valutate precedentemente, come nel caso dei David di Donatello o dei Premi Oscar.

-
1. Maria Francesca Piredda, *I festival del cinema in Italia: forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Roma, Carocci, 2022, p. 9.
 2. Marco Santoro, *Presentazione*, «Polis», fasc. 1, aprile 2013, p. 7.
 3. Maria Francesca Piredda, *I festival del cinema in Italia*, cit., p. 25.
 4. Robert Koehler, *Cinephilia and Film Festivals*, in Richard Porton (a cura di), *Dekalog 3: On Film Festivals*, London, Wallflower Press, 2009, citato in Maria Francesca Piredda, *I festival del cinema in Italia*, cit., p. 10.
 5. David Archibald, Mitchell Miller, *The Film Festival Dossier: Introduction*, «Screen», vol. 52, n. 2, 2011, citato in Maria Francesca Piredda, *I festival del cinema in Italia*, cit., p. 10.

Le rassegne sono eventi non competitivi, focalizzati sulla presentazione di film legati da un tema comune o da un'analisi retrospettiva su specifici autori, generi o periodi storici, con una funzione divulgativa.

I festival cinematografici, infine, sono eventi complessi e multifattoriali, dalla natura rituale e ricorrente⁶, caratterizzati, nella maggior parte dei casi, dalla presenza di una competizione tra opere selezionate con l'assegnazione di premi da parte di giurie di esperti o di pubblico.

Il campione di analisi: metodologia e principali caratteristiche

Il campione di festival selezionati per questa analisi risulta certamente esiguo rispetto al numero complessivo delle manifestazioni attive nel territorio sardo, popolato altresì da numerosi eventi di carattere più estemporaneo o emergente che, sebbene non inclusi in questa selezione, rappresentano a loro volta un importante momento di aggregazione sociale e di promozione culturale. Tuttavia, l'analisi di tale selezione permette di delineare un definito panorama isolano eterogeneo e vivace, in cui è possibile osservare dinamiche ricorrenti nonché importanti criticità.

Per operare tale selezione sono stati seguiti tre criteri principali. Il primo criterio riguarda l'adesione all'AFIC – Associazione festival italiani di cinema, in quanto circuito nazionale di rilievo nonché importante polo di aggregazione e network informativo per gli operatori del settore⁷. Il secondo criterio fa riferimento alla concessione di contributi offerti dal bando 2024 della L.R. 20 settembre 2006 n. 15, "Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna"⁸, in quanto principale forma di finanziamento pubblico regionale destinata ai festival cinematografici⁹. Infine, il terzo criterio ha previsto l'integrazione di alcuni festival segnalati in letteratura o emersi in seguito a consultazioni con esperti del settore e testimoni privilegiati¹⁰. Tali festival sono stati ritenuti fondamentali per la loro longevità e rilevanza nel panorama cinematografico sardo e portano il campione totale a diciannove festival, analizzati sulla base delle informazioni relative all'ultima edizione tenutasi e reperite attraverso i siti web ufficiali e i cataloghi.

Alcuni festival si caratterizzano per una rilevante continuità organizzativa, come il *Festival del cinema di Tavolara*, nato nel 1991, il *Carbonia film festival* (1999) e l'*Al ard film festival* (2002), eventi che si sono consolidati nel tempo come appuntamenti di riferimento nel calendario festivaliero sardo. Altre manifestazioni, come il *Babel film festival* (2010) e il *Figari international short film fest* (2011), pur più recenti, si sono affermate con continuità, mentre realtà

6. Daniel Dayan, *In Quest of a Festival*, «National Forum», vol. 77, n. 4, 1997, citato in Maria Francesca Piredda, *I festival del cinema in Italia*, cit., p. 28.
7. Tra i festival iscritti all'AFIC figurano il *Carbonia film festival*, il *Sardinia film festival* e il *Festival del cinema di Tavolara – Una notte in Italia*.
8. Regione Autonoma della Sardegna, *Bando pubblico e relativa modulistica per la concessione di contributi per la realizzazione di Circuiti, Festival, Premi, Rassegne – Anno 2024. L.R. 20 settembre 2006, n. 15 "Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna" - Art. 15 – Contributi per la promozione della cultura cinematografica*, 22 marzo 2024, <<https://www.regione.sardegna.it/atti-bandi-archivi/atti-amministrativi/bandi/171109499103287>> (21 febbraio 2025).
9. Tra i festival sostenuti attraverso la L.R. 20 settembre 2006 n. 15 nell'anno 2024 figurano: l'*'11° Life after oil international film festival*; *Pensieri e parole: libri e film all'Asinara*; *Andaras traveling film festival – 6° edizione*; il *Filming Italy Sardegna festival 2024*; il *Festival creuza de mà - Musica per cinema 2024*; l'*Abbaida film festival / IV edizione – Luoghi comuni*; il *Phone video festival III ed.*; il *Figari international short film fest*; il *V-Art Festival internazionale immagine d'autore - XXIX edizione*; *La valigia dell'attore. Edizione 2024* e l'*Al ard film festival XXI edizione*.
10. Con questo criterio si integrano il *Babel film festival*, il *Festival Passaggi d'autore*, lo *Skepto film festival*, il *Fiorenzo Serra film festival* e *IsReal – Festival di cinema del reale*. Desidero ringraziare il prof. Antioco Floris per il prezioso aiuto fornito a tal proposito.

come l'*Abbaida film festival* (2021) e il *Phone video festival* (2022) rappresentano esempi di eventi più emergenti ma non per questo meno importanti. Va tuttavia considerato che non è possibile determinare con certezza la regolarità di ogni edizione: sebbene un festival sia stato istituito in un determinato anno potrebbero esserci state interruzioni o variazioni nella sua programmazione, rendendo complesso stabilire con precisione il numero effettivo di edizioni svolte per ogni festival.

Infine, come già preannunciato, non tutti gli eventi analizzati prevedono sezioni competitive con premi assegnati da giurie di esperti, pubblico o studenti. Come evidenziato dalla tabella 1, infatti, alcuni mantengono un carattere esclusivamente rassegnistico e sembrerebbero perciò orientati alla valorizzazione e alla divulgazione cinematografica piuttosto che alla competizione tra opere selezionate.

FESTIVAL	COMPETITIVO
Life After Oil International Film Festival	Sì
Pensieri e Parole: Libri e Film all'Asinara	No
Andaras Traveling Film Festival	Sì
Filming Italy Sardegna Festival	Sì
Festival Creuza de Mà - Musica per Cinema	No
Abbaida Film Festival	Sì
Phone Video Festival	Sì
Figari International Short Film Fest	Sì
V-Art Festival Internazionale Immagine d'Autore	No
La valigia dell'attore	No
Al Ard Film Festival	Sì
Carbonia Film Festival	Sì
Sardinia Film Festival	Sì
Festival del Cinema di Tavolara - Una notte in Italia	No
Babel Film Festival	Sì
Festival Passaggi d'Autore	Sì
Skepto Film Festival	Sì
Fiorenzo Serra Film Festival	Sì
IsReal - Festival di Cinema del Reale	Sì

Tab. 1 - Competitività dei festival selezionati

Fonte: elaborazioni dell'autrice a partire dalle informazioni consultabili sui canali di comunicazione ufficiali dei festival

I finanziamenti

I festival cinematografici in Sardegna si finanziano attraverso una combinazione di risorse pubbliche e private. Tra le principali fonti di finanziamento pubblico diretto figurano i contributi dei comuni destinati ad attività culturali e di spettacolo; i già citati contributi per la realizzazione di circuiti, festival, premi e rassegne messi a disposizione dalla L.R. 20 settembre 2006, n. 15; nonché la concessione di contributi ad attività e iniziative di promozione cinematografica e audiovisiva da parte del Ministero della Cultura, ai quali accedono, tuttavia, poche realtà¹¹.

Per quanto riguarda le risorse private, un'importante fonte di finanziamento è rappresentata dai bandi annuali e pluriennali Arte, attività e beni culturali promossi dalla Fondazione di Sardegna, i quali sostengono progetti artistici e culturali su tutto il territorio regionale, tra cui rientrano numerosi festival cinematografici, riconosciuti come strumenti di promozione dello sviluppo economico e sociale del territorio.

Oltre a questi contributi un supporto ai festival locali viene offerto anche dalla Fondazione Sardegna film commission, il cui intervento si manifesta in azioni di sostegno logistico, comunicativo e promozionale. Tra le attività più ricorrenti vi è, ad esempio, la copertura delle spese di trasporto e alloggio per ospiti, giurati e professionisti non residenti in Sardegna e coinvolti nelle manifestazioni cinematografiche, contribuendo così a favorire la partecipazione del pubblico e ad accrescere la visibilità e l'attrattività degli eventi a livello nazionale e internazionale.

Mappare i festival: distribuzione territoriale e aree di concentrazione

Dall'analisi della localizzazione dei diciannove eventi presi in considerazione è evidente la volontà di far arrivare il cinema su tutto il territorio, includendo non solo i grandi centri urbani ma anche realtà più piccole e periferiche. In questo senso esercita una significativa influenza la presenza del consorzio Le isole del cinema, di cui fanno parte il *Festival del cinema di Tavolara*, *Creuza de ma' – Musica per cinema* nell'isola di Carloforte, *Pensieri e parole: libri e film all'Asinara* e *La valigia dell'attore* nell'isola di La Maddalena. Tale circuito influisce significativamente sul modello organizzativo di queste manifestazioni cinematografiche attraverso forme di scambio e collaborazione, volte a mantenere una forte connessione con il contesto locale e una comune volontà di promuovere e distribuire il cinema nelle aree più periferiche dell'isola, seppure a spiccata vocazione turistica. I quattro festival condividono un sito web comune che funge da vetrina integrata per le singole manifestazioni, contribuendo a rafforzare la coesione del sistema.

Come evidenziato nella figura 1, dai dati relativi alla distribuzione geografica delle manifestazioni prese in considerazione emergono due livelli distinti di polarizzazione. Il primo è relativo alla tendenza di concentrare gli eventi nelle città di Cagliari e Sassari, che nel corso del 2024 hanno ospitato più di un festival. Il secondo riguarda la prevalenza di manifestazioni situate nelle aree settentrionali e meridionali dell'isola a fronte di una quasi totale assenza nel centro Sardegna, fatta eccezione per Nuoro, rappresentato unicamente da *IsReal*.

11. Nel 2024 solo due festival del campione hanno avuto accesso ai contributi del Ministero: si tratta del festival *Creuza de ma'* e del *Figari International Short Film Fest*. Fonte: Ministero della Cultura, *Attività ed iniziative di promozione cinematografica ed audiovisiva – Anno 2024*, 10 febbraio 2025, <<https://cinema.cultura.gov.it/avvisi/attivita-ed-iniziativa-di-promozione-cinematografica-ed-audiovisiva-anno-2024/>> (ultima consultazione: 3 marzo 2025).

Questo squilibrio potrebbe essere influenzato da fattori logistici e infrastrutturali, dalla maggiore presenza di istituzioni culturali nei poli urbani e costieri, nonché da una più marcata attrattività turistica di queste aree, che potrebbe facilitare il reperimento di fondi e il coinvolgimento del pubblico.

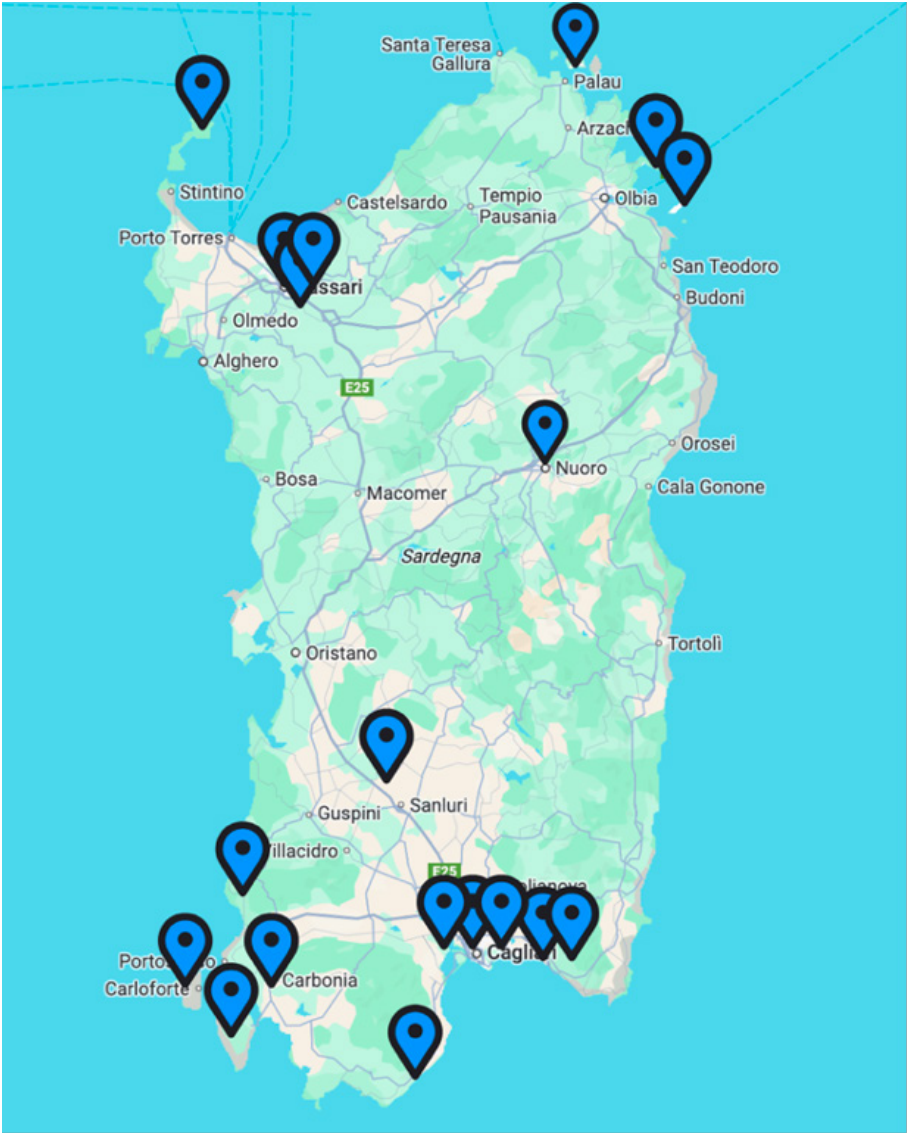


Fig. 1 - Diffusione geografica dei festival selezionati
Fonte: elaborazioni dell'autrice a partire dalle informazioni consultabili sui canali di comunicazione ufficiali dei festival

Il tempo interno e la collocazione annuale

Poiché i festival si sviluppano seguendo una doppia scansione temporale, costituita da un tempo interno alla manifestazione e un tempo determinato dalla

collocazione nel calendario annuale¹², l'analisi che segue si è concentrata su entrambi questi aspetti.

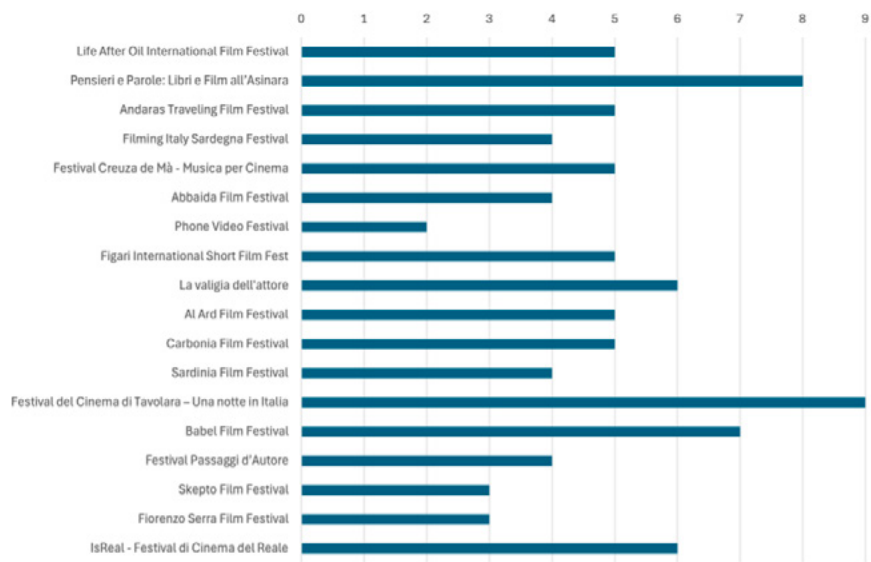


Fig. 2 - Durata dei festival selezionati in giorni (ultima edizione)
Fonte: elaborazioni dell'autrice a partire dalle informazioni consultabili sui canali di comunicazione ufficiali dei festival e relative all'ultima edizione svolta

Tendenzialmente tutti i festival analizzati rispettano il criterio di una durata concentrata nel tempo, con una media di circa cinque giorni per evento, come evidenziato nella figura 2. Anche in questo caso, tuttavia, sono presenti delle eccezioni: nel 2024 *La valigia dell'attore* ha organizzato la sua programmazione in due sessioni, una estiva e una invernale, da tre giorni ciascuna. Un'impostazione simile è seguita anche dal *Festival pensieri e parole: libri e film all'Asinara*, che ha strutturato la propria programmazione in più giornate distribuite tra l'estate e l'autunno, e dal *Festival del cinema di Tivolara*, che nel 2024 non si è limitato all'isola di Tivolara ma ha coinvolto diversi luoghi, tra cui Olbia e San Teodoro, con proiezioni e incontri che hanno preceduto le serate finali sull'isola estendendosi per un totale di nove giornate distribuite nell'arco dell'estate. Altra anomalia rispetto alla struttura tradizionale dei festival è il *V-Art festival internazionale immagine d'autore*, che costituisce un evento diffuso nell'arco dell'anno, piuttosto che una manifestazione concentrata in un limitato periodo di tempo. Per l'impossibilità di quantificare le giornate di attività, difatti, non si trova all'interno del grafico.

Quasi tutti gli eventi in campione presentano una cadenza annuale, fatta eccezione per il *Babel film festival* e il *Carbonia film festival*, a cadenza biennale.

12. Maria Francesca Piredda, *I festival del cinema in Italia*, cit., p. 26.

FESTIVAL	Periodo dell'Anno
Life After Oil International Film Festival	Giugno
Pensieri e Parole: Libri e Film all'Asinara	Agosto e novembre
Andaras Traveling Film Festival	Luglio
Filming Italy Sardegna Festival	Giugno
Festival Creuza de Ma - Musica per Cinema	Luglio
Abbaidda Film Festival	settembre
Phone Video Festival	Dicembre
Figari International Short Film Fest	Giugno
V-Art Festival Internazionale Immagine d'Autore	Diffuso
La valigia dell'attore	Luglio e dicembre
Al Ard Film Festival	Febbraio
Carbonia Film Festival	Novembre
Sardinia Film Festival	Novembre
Festival del Cinema di Tavolara - Una notte in Italia	Luglio
Babel Film Festival	Ottobre
Festival Passaggi d'Autore	Dicembre
Skeptto Film Festival	Ottobre
Fiorenzo Serra Film Festival	Dicembre
IsReal - Festival di Cinema del Reale	Giugno

Tab. 2 - Mese di svolgimento dei festival selezionati (ultima edizione)

Fonte: elaborazioni dell'autrice a partire dalle informazioni consultabili sui canali di comunicazione ufficiali dei festival e relative all'ultima edizione svolta

Un aspetto interessante, infine, riguarda la distribuzione stagionale, che evidenzia una netta predominanza degli eventi estivi, pari al 50% dei festival presi in considerazione, come evidenziato dalla tabella 2 e dal grafico nella figura 3. L'autunno e l'inverno seguono come le stagioni maggiormente rappresentate, mentre risulta particolarmente significativo il dato sulla primavera, che si configura come la stagione in assoluto meno rappresentata.

Se da un lato la predilezione della stagione estiva appare perfettamente comprensibile in una regione a vocazione turistica come la Sardegna, in quanto riflette una strategia mirata all'intercettazione di un flusso turistico consolidato e allo sfruttamento delle possibilità offerte dagli eventi all'aperto, risulta meno chiaro il mancato utilizzo della stagione primaverile, che risulterebbe parimenti fruibile all'estate sia in termini di afflusso turistico che di condizioni climatiche. La variabile che allora sembra incidere maggiormente nel definire tale stagionalità è il forte legame che le organizzazioni presentano con i termini relativi ai finanziamenti di riferimento. A titolo di esempio, le graduatorie relative ai contributi previsti dalla Legge n.15 del 2024 sono state pubblicate l'8 luglio 2024, con l'obbligo di organizzare le attività finanziate entro il termine dell'anno

solare. Tale tempistica limita quindi la possibilità di organizzare gli eventi nella prima metà dell'anno, restringendo il margine di programmazione e contribuendo alla concentrazione delle attività nei mesi successivi alla pubblicazione delle graduatorie.

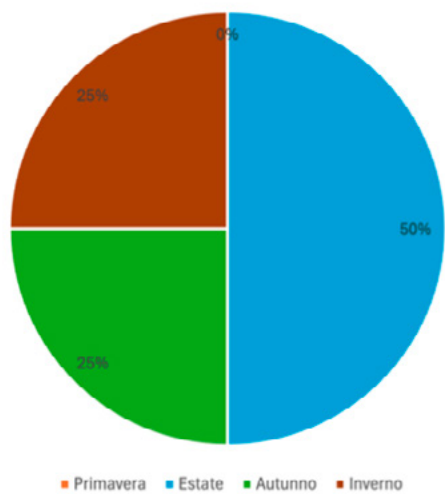


Fig. 3 – Stagione di svolgimento dei festival selezionati (ultima edizione)
Fonte: elaborazioni dell'autrice a partire dalle informazioni consultabili sui canali di comunicazione ufficiali dei festival e relative all'ultima edizione svolta

La varietà dell'offerta tematica

Nell'analisi delle tematiche affrontate dai vari festival emerge, infine, una significativa volontà di diversificazione. Pur riscontrando una particolare attenzione nei confronti del cortometraggio e del documentario, è possibile notare una prevalenza di eventi dall'identità tematica ben definita e una minore rappresentazione di festival a carattere generalista, come dimostra la tabella 3. La quasi totalità del campione si distingue per un focus specifico fino ad includere festival altamente settoriali o "di nicchia", che intercettano target e pubblici differenziati e propongono un'offerta eterogenea e variegata nel corso dell'anno.

FESTIVAL	TEMATICA
Life After Oil International Film Festival	Focus su ambiente, diritti umani e giustizia sociale
Pensieri e Parole: Libri e Film all'Asinara	Letteratura e cinema
Andaras Traveling Film Festival	Focus sul movimento, il viaggio e le frontiere
Filming Italy Sardegna Festival	Generalista
Festival Creuza de Mà Musica per Cinema	Rapporto tra cinema e musica

Abbaida Film Festival	Cinema ambientato e prodotto in Sardegna
Phone Video Festival	Cinema digitale e smartphone, dedicato a film girati interamente con dispositivi mobili
Figari International Short Film Fest	Cortometraggi
V-Art Festival Internazionale Immagine d'Autore	Cinema d'autore e arte visiva
La valigia dell'attore	Il mestiere dell'attore
Al Ard Film Festival	Cinema palestinese e del mondo arabo, con particolare attenzione ai diritti umani e alla questione palestinese
Carbonia Film Festival	Temi del lavoro e della migrazione
Sardinia Film Festival	Cortometraggi internazionali
Festival del Cinema di Tavolara - Una notte in Italia	Generalista
Babel Film Festival	Cinema in lingue minoritarie, dedicato alle produzioni in idiomi a rischio di estinzione o minoritari
Festival Passaggi d'Autore	Focus sulle produzioni dei paesi che si affacciano sul Mediterraneo
Skepto Film Festival	Cortometraggi
Fiorenzo Serra Film Festival	Cinema etnografico
IsReal – Festival di Cinema del Reale	Cinema del reale

Tab. 3 - Focus tematici dei festival selezionati

Fonte: elaborazioni dell'autrice a partire dalle informazioni consultabili sui canali di comunicazione ufficiali dei festival e relative all'ultima edizione svolta

IsReal: dalla Rassegna al Festival di cinema del reale¹³

Un caso particolarmente significativo per la struttura, il riconoscimento e la longevità, se si considera la storia che lo precede, è quello di *IsReal – Festival di cinema del reale*, istituito nel 2016 su iniziativa dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro. La sua origine, tuttavia, si inserisce in un percorso più ampio che vede l'ISRE impegnato per oltre quarant'anni nella promozione, produzione

13. Desidero esprimere la mia gratitudine alla prof.ssa Clementina Casula per la preziosa collaborazione e il supporto fornito nella ricerca sul caso studio di *IsReal – Festival di Cinema del Reale*. Un ringraziamento particolare va inoltre a Ignazio Figus e Marco Mulas, il cui contributo è stato fondamentale per il reperimento dei dati e la raccolta dei cataloghi del festival che hanno reso possibile lo svolgimento dell'analisi.

e distribuzione del cinema attraverso diverse iniziative¹⁴, articolabili in tre fasi principali.

La prima fase è costituita dalla *Rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi*, attiva dal 1982 al 2004, che si configura nel tempo come un momento di scambio culturale di rilievo anche attraverso il contributo di importanti studiosi e professionisti del settore. Nel corso delle edizioni la Rassegna subisce diverse trasformazioni nel titolo, mantenendo tuttavia la sua natura monotematica e la cadenza biennale.

Nel 2006, anno in cui si sarebbe dovuta tenere la XIII edizione, la Rassegna subisce una trasformazione significativa, perdendo la sua caratterizzazione monotematica e inaugurando una seconda fase con la nascita del *SIEFF – Sardinia International Ethnographic Film Festival*. Questo passaggio segna un cambiamento sostanziale nell'identità dell'evento, ora definito da due parole chiave che ne sintetizzano l'evoluzione: film, a indicare un'apertura oltre il solo documentario, e festival, a sottolinearne la natura competitiva e la volontà di superare il modello puramente rassegnistico. Il SIEFF, in questo senso, rappresenta quindi un "rito di passaggio"¹⁵ verso una formula più generalista, attraverso la quale l'evento amplia il proprio spettro programmatico proponendo una selezione di opere a connotazione demo-etnoantropologica ma prive di vincoli tematici rigidi. Tuttavia, dopo quattro edizioni a cadenza biennale, il festival viene interrotto.

Nel 2016 nasce allora *IsReal*, festival a cadenza annuale dedicato alla promozione del cinema del reale e di linguaggi "liberi da costrizioni di genere"¹⁶. Questo evento segna l'inizio di una terza fase che si estende fino al 2023. Nel 2024, infatti, la nona edizione del festival non viene realizzata, al contrario viene annunciata una riorganizzazione della sua struttura che a partire dal 2025 adotta una cadenza biennale e introduce una nuova sezione dedicata ai lavori etnomusicologici¹⁷.

Alle otto edizioni della terza fase è dedicata, perciò, la presente analisi.

L'assetto organizzativo

Dal punto di vista dell'organizzazione interna, la posizione più rilevante all'interno del festival *IsReal* è senza dubbio occupata dal direttore artistico Alessandro Stellino. La gestione artistica e operativa del festival dipende in prevalenza dal suo lavoro e da quello di un ristretto gruppo di collaboratori che si confermano pressoché invariati a ogni edizione, assicurandone una certa stabilità organizzativa e una conseguente continuità curatoriale.

Tra i membri chiave dell'organizzazione si distinguono il regista Alberto Diana, membro del comitato di selezione del Festival dei popoli; la critica cinematografica Daniela Persico, collaboratrice del Locarno film festival e direttrice artistica del Bellaria film festival; Ludovica Fales, regista e docente di cinema documentario sperimentale a University college London e Paris 3; e Simone Moraldi, dottore di ricerca in discipline cinematografiche, docente alla NABA e project manager alla Fondazione Cineteca Italiana. L'elevato profilo

14. Si veda a questo proposito Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, Edizioni ISRE, 2023.

15. Antonio Marazzi, *Dalla Rassegna al SIEFF: continuità e rinnovamento*, « Catalogo SIEFF 2012 », Nuoro, ISRE, 2012, pp. 12-19.

16. Bruno Murgia, *Tra identità e mondo contemporaneo: la sfida dell'ISRE*, « Catalogo IsReal – Festival di cinema del Reale, I edizione », Nuoro, ISRE, 2016, pp. 6-7.

17. Antonella Poggiu, *IsReal, Festival di cinema documentario*, 13 febbraio 2025, <<https://ortobene.net/isreal-festival-di-cinema-documentario/>> (ultima consultazione: 25 febbraio 2025).

formativo e professionale del team, con esperienze consolidate in festival internazionali e istituzioni accademiche di rilievo, conferisce un'identità solida al festival e favorisce il dialogo tra la produzione locale e il contesto cinematografico internazionale.

Oltre a tale gruppo va inoltre sottolineato che il festival può contare sul supporto strutturale di un'istituzione permanente come l'Istituto etnografico, che dispone di numerosi settori e di uno staff impegnato nella realizzazione delle sue iniziative lungo l'intero anno. Questa caratteristica rappresenta un elemento di vantaggio rispetto ad altri festival analizzati, spesso legati a realtà organizzative meno strutturate e di natura più estemporanea.

IsReal si configura come un caso particolare nel panorama festivaliero sardo per il suo specifico modello di finanziamento, in quanto sostenuto direttamente dai fondi regionali destinati all'Istituto che annualmente riserva una quota specifica per la sua organizzazione.

Nel corso delle sue otto edizioni non ha mantenuto una collocazione fissa nel calendario annuale, bensì ha alternato le date dell'evento tra aprile, ottobre, maggio, giugno o dicembre¹⁸. Nonostante tali variazioni l'articolazione del festival è rimasta invariata. Il fulcro della programmazione è rappresentato dal Concorso internazionale, sezione competitiva, a cui si affiancano la sezione Fuori concorso e la sezione Scenari sardi. Un ruolo centrale è ricoperto dalle retrospettive, inserite nella sezione Arte del reale, che hanno ospitato registi di rilievo come Pietro Marcello (edizione 2016), Massimo D'Anolfi e Martina Parenti (2017), Michelangelo Frammartino (2022) e altri.

Infine, il festival prevede l'assegnazione di quattro premi, rispettivamente di € 3.500, € 2.000 e due da € 1.000, attribuiti da una Giuria esperti e da una Giuria giovani. Il valore monetario di tali premi rappresenta un importante elemento distintivo, soprattutto nel contesto contemporaneo, dove i riconoscimenti assegnati nei festival tendono ad assumere una significatività più simbolica che monetaria secondo la logica del "binomio premio di qualità-mercato"¹⁹.

Il cinema del reale tra memoria, sperimentazione e linguaggi transculturali

Nel corso delle sue otto edizioni la selezione operata dal direttore artistico e dal comitato di selezione di *IsReal* ha delineato una precisa linea curatoriale consolidatasi nel tempo.

L'analisi delle sinossi dei film presentati nei cataloghi del festival evidenzia la coesistenza di opere a forte impegno sociale e politico con produzioni di carattere informativo e didattico, accomunate dall'obiettivo di rappresentare contesti marginali o poco esplorati. Centrale è il tema della salvaguardia della memoria culturale, intesa come elemento fondante dell'identità collettiva²⁰, nonché il tema della conservazione e valorizzazione della propria specificità culturale e autonomia sociale. La programmazione frequentemente include opere che affrontano tematiche legate al neocolonialismo, all'emigrazione, alla repressione delle minoranze o alle trasformazioni urbane, spesso intrecciate con la

18. La prima edizione si è svolta dal 6 al 10 aprile 2016, la seconda dal 3 all'8 ottobre 2017, la terza dal 2 al 6 maggio 2018, la quarta dal 7 al 12 maggio 2019, la quinta dal 2 al 6 dicembre 2020, la sesta dal 25 al 30 maggio 2021, la settima dal 13 al 18 dicembre 2022, infine l'ottava edizione si è svolta dal 6 all'11 giugno 2023.

19. Maria Francesca Piredda, *I festival del cinema in Italia*, cit., p. 72.

20. Si veda a tal proposito Jan Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997.

dimensione del viaggio e con il tema del ritorno alle radici culturali. Quest'ultimo viene inteso come forma di resistenza e autodeterminazione rispetto ad un'idea di progresso percepito come standardizzante e uniformante.

IsReal dedica inoltre ampio spazio alla sperimentazione: accanto a opere caratterizzate da approcci più tradizionali e che si avvalgono di interviste, *reportage* e tecniche di *found footage*, trovano posto ibridazioni espressive e forme eterogenee, che trasportano lo spettatore in dimensioni oniriche ed evocative attraverso performance, videoinstallazioni e sperimentazioni formali.

I film in concorso, di durata variabile, sono presentati in lingua originale con sottotitoli, favorendo così la rappresentazione filmica di lingue minoritarie provenienti da contesti culturali eterogenei.

Ed. <i>IsReal</i>	Lingua film in concorso
2016	arabo; ceceno; catalano; ucraino; francese; italiano, francese, arabo; inglese, spagnolo; italiano
2017	francese; italiano e tamasheq; berbero; curdo e turco; acholi/uganda; portoghese; arabo, greco, inglese; arabo
2018	bielorusso; russo; olandese; arabo, francese, inglese, italiano; kirghisi, uzbeko, inglese, francese, russo; arabo; italiano; italiano, croato, sloveno, tedesco; portoghese
2019	francese, arabo, cabila; russo; spagnolo; turco; arsi; italiano, ucraino; spagnolo; (muto); farsi;
2020	portoghese; bielorusso, russo; portoghese; italiano, sardo; inglese; embera, spagnolo; russo; serbo; russo
2021	portoghese; taushiro; italiano, dialetto salentino; pygmy Aka sango, francese; spagnolo, quechua; italiano, inglese; inglese; inglese; arabo; amarico;
2022	creolo haitiano; spagnolo; ayoreo, guarani; rumeno; russo; spagnolo; hmong, vietnamita; albanese; russo; dialetto salentino

Tab. 4 - Lingue di produzione dei film presentati in concorso in ciascuna edizione del festival *IsReal*²¹. Fonte: nostre elaborazioni a partire dai cataloghi ufficiali di ciascuna edizione del festival *IsReal*, dal 2016 al 2022

**La composizione del Concorso:
provenienza, formazione e parità di genere**

Attraverso l'analisi delle biografie reperite nei cataloghi del festival, infine, è stato possibile tracciare un profilo dettagliato del campione, composto da 82 registi selezionati nel Concorso internazionale nel corso delle otto edizioni di *IsReal*. Sono stati ricostruiti, così, i dati riguardanti l'età, la provenienza, i percorsi di formazione e il genere degli autori. L'Europa risulta il continente più rappresentato riguardo ai paesi di provenienza, con una presenza del 64,6%, seguita dall'Asia (16,9%) e dal Sud America (13,8%), come evidenziato dal grafico nella figura 4.

21. Nel 2023 non è stato prodotto un catalogo del Festival, rendendo impossibile la ricostruzione delle lingue rappresentate nella programmazione della relativa edizione.

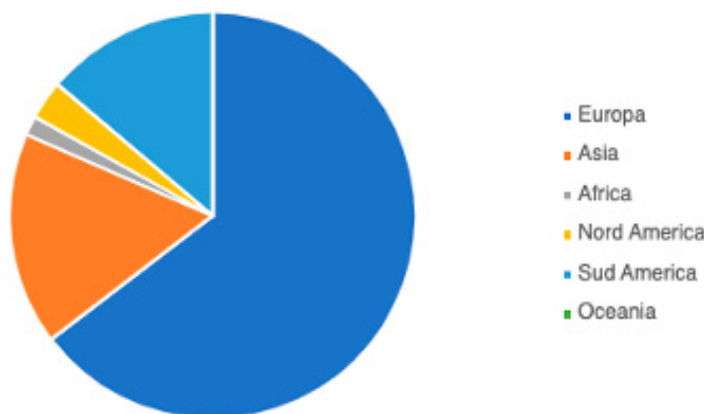


Fig. 4 – Ricorrenza dei continenti di provenienza dei registi in concorso in tutte le edizioni del festival IsReal. Fonte: nostre elaborazioni a partire dai cataloghi ufficiali di ciascuna edizione del festival IsReal, dal 2016 al 2022

Tuttavia, osservando la provenienza dei vincitori emerge un maggiore bilanciamento tra Europa e Asia.

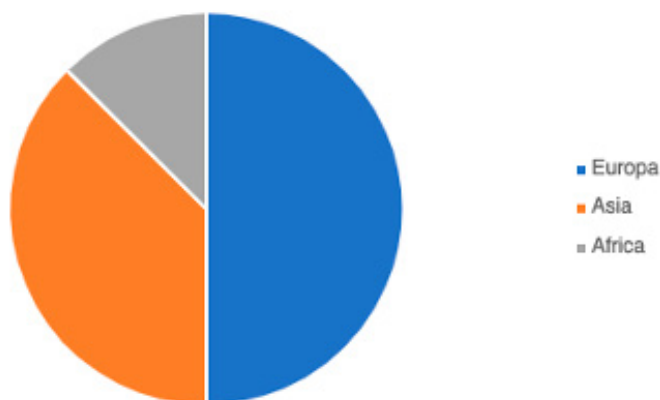


Fig. 5 – Ricorrenza dei continenti di provenienza dei vincitori di tutte le edizioni del festival IsReal. Fonte: nostre elaborazioni a partire dai cataloghi ufficiali di ciascuna edizione del festival IsReal, dal 2016 al 2022

Dal punto di vista anagrafico, la fascia d'età più ricorrente tra i partecipanti è quella tra i 35 e i 44 anni, seguita da una significativa presenza di autori tra i 25 e i 34 anni, mentre sono meno frequenti i cineasti con più di 45 anni.

Un altro elemento distintivo del Concorso è il profilo formativo e professionale degli autori selezionati. La maggior parte di essi possiede un titolo di studio superiore al diploma e ha affrontato un percorso accademico successivo conseguendo lauree, master o dottorati in ambito artistico, audiovisivo, antropologico, filosofico o letterario. Inoltre, nella maggior parte dei casi i partecipanti non vengono accreditati solo come registi del prodotto presentato, ma ricoprono ruoli anche nell'ambito della sceneggiatura, della direzione della fotografia o come operatori macchina.

Infine, l'analisi della composizione di genere dei partecipanti al Concorso internazionale evidenzia una significativa presenza femminile, che in quasi tutte le edizioni raggiunge o supera il 50%, come evidenziato dal grafico nella figura 6. In particolare, nell'ultima edizione il 72,7% dei film in concorso sono stati diretti da donne (8 su 11), portando la media complessiva delle otto edizioni a un 53,7% di registe coinvolte.

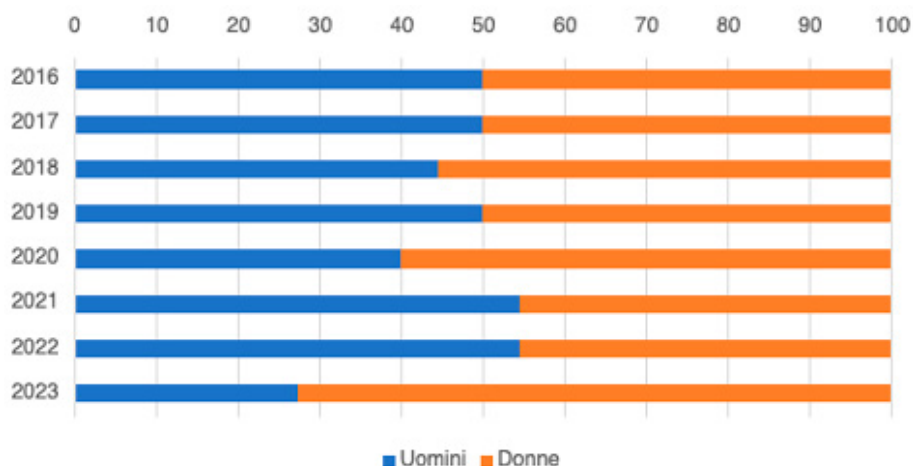


Fig. 6 – Percentuale di rappresentanza maschile e femminile per ciascuna edizione del festival IsReal. Fonte: nostre elaborazioni a partire dai cataloghi ufficiali di ciascuna edizione del festival IsReal, dal 2016 al 2022

Conclusioni

Il caso del festival di Nuoro rappresenta un esempio particolarmente significativo nell'ambito delle manifestazioni cinematografiche in Sardegna, distinguendosi per una programmazione curata nel tempo e un impianto strutturale solido e longevo. L'analisi delle biografie dei registi in concorso consente di definire *IsReal – Festival di cinema del reale* una competizione rivolta a profili già formati, che possiedono competenze tecniche e artistiche riconosciute da istituzioni formative di alto livello. I registi sembrerebbero trovarsi in una fase intermedia del processo di legittimazione cinematografica e condividono una propensione per il trattamento di tematiche sociali e politiche, affrontate attraverso forme documentarie e linguaggi sperimentali. L'elevata percentuale di prodotti a regia femminile presentati nel corso delle otto edizioni, inoltre, suggerisce una sostanziale apertura del concorso sia a registi che a registe. Questo dato, tuttavia, non è necessariamente indicativo di un effettivo riequilibrio strutturale, in termini di rappresentanza di genere, all'interno dell'industria: come osservato anche su scala globale, la maggiore presenza femminile tende a emergere soprattutto nel contesto del documentario e del cinema sperimentale, forme alle quali il festival nuorese riserva particolare attenzione, in quanto spazi produttivi percepiti come meno centrali e prestigiosi all'interno del sistema cinematografico²².

L'approfondimento su *IsReal* si inserisce in un quadro più ampio che vede i festival cinematografici affermarsi come una realtà sempre più rilevante nel panorama culturale sardo, in cui costituiscono un sistema vivace e articolato caratterizzato

22. Si veda a questo proposito il mio contributo presente in questo volume nella sezione *Strumenti*.

dalla proposta di un'offerta eterogenea e dalla capacità di attrarre pubblici differenti. Tuttavia, tale sistema non manca di presentare alcune importanti criticità.

Tra le principali problematiche emerge la distribuzione geografica disomogenea delle manifestazioni, che evidenzia la necessità di un intervento istituzionale più incisivo. Una regia istituzionale più attenta potrebbe contribuire a riequilibrare in maniera più uniforme la concentrazione degli eventi, garantendone la diffusione anche nelle zone interne, tipicamente più deboli.

Un'ulteriore criticità è rappresentata dalla marcata stagionalità degli eventi, che genera una competizione diretta tra i festival, i quali si trovano a contendersi pubblico e risorse nello stesso periodo dell'anno. In relazione a ciò si evidenzia la mancanza di un'attività di pianificazione coordinata a livello regionale, che potrebbe favorire una calendarizzazione più razionale delle manifestazioni culturali, distribuendo le attività lungo l'intero anno. Attualmente, infatti, la scelta delle date di svolgimento degli eventi sembra avvenire in maniera frammentata e su base individuale, spesso attraverso accordi informali tra organizzatori anziché essere regolata da un sistema di programmazione condiviso. Tale questione accentua il problema dell'irregolarità, esemplare nel caso di *IsReal*, che ha visto variazioni significative nel periodo di svolgimento delle diverse edizioni: ciò può incidere sulla visibilità dell'evento e sul consolidamento della sua presenza nel panorama festivaliero.

Le criticità qui elencate appaiono ricollegabili ad una mancanza di politiche di finanziamento stabili e strutturate, cosa che compromette la sostenibilità di numerose manifestazioni. Tale problematica non è esclusiva del contesto sardo, ma si inserisce in una dinamica più ampia di fragilità sistemica, come evidenziato dal recente appello pubblicato dall'AFIC il 10 gennaio 2025²³ per denunciare l'irregolarità dei contributi pubblici. Questa situazione costringe molti festival italiani a operare in condizioni di precarietà economica, rendendo loro difficoltosa l'implementazione di strategie di crescita a lungo termine e l'affermazione di un'identità culturale solida.

Si tratta di questioni che meriterebbero di essere affrontate attraverso politiche mirate e un coordinamento istituzionale più efficace, per favorire una distribuzione più equilibrata delle risorse e delle attività sul territorio nonché per garantire una maggiore stabilità al comparto e contribuire ad incentivarne la crescita.

23. AFIC, *Non c'è più tempo. Le manifestazioni cinematografiche italiane chiedono al Ministero della Cultura garanzie sul futuro del comparto Promozione*, 10 gennaio 2025, <https://www.aficfestival.it/2025/01/10/le-manifestazioni-cinematografiche-chiedono-garanzie-sul-futuro-del-comparto-promozione/> (ultima consultazione: 26 febbraio 2025).

Produci, forma, vedi

L'approccio territoriale al cinema in Sardegna della Società Umanitaria

Paolo Serra

Abstract

Il saggio si propone di ricostruire il quadro delle attività in ambito cinematografico svolte in Sardegna dalla Società Umanitaria negli anni recenti attraverso i Centri Servizi Culturali, che ne costituiscono l'articolazione nel territorio. Il punto di osservazione adottato è quello di chi svolge all'interno della struttura un ruolo di coordinamento regionale e l'approccio vuole essere prettamente descrittivo. L'accento è stato posto sulle relazioni che intercorrono tra queste attività e l'insieme di legami con gli stakeholders territoriali che delineano un modello di sviluppo originale, costruito intorno alla consapevolezza del ruolo di servizio pubblico svolto e al valore sociale prodotto dall'Ente.

This paper aims to reconstruct the framework of film-related activities carried out in Sardinia in recent years by the Società Umanitaria through its Cultural Service Centers, which constitute its territorial network. The perspective adopted is that of someone working within the organization in a regional coordination role, and the approach is intended to be purely descriptive. Particular emphasis is placed on the relationships between these activities and the network of ties with local stakeholders, which outlines an original development model built around an awareness of the organization's public service role and the social value it produces.

Introduzione

Questo saggio si propone di ricostruire il quadro delle attività svolte in Sardegna in ambito cinematografico dalla Società Umanitaria negli anni recenti attraverso i Centri di Servizi Culturali, che ne costituiscono l'articolazione nel territorio. Il punto di osservazione è quello dell'autore, che all'interno della struttura svolge un ruolo di coordinamento regionale dei servizi, e l'approccio adottato vuole essere prettamente descrittivo.

Le profonde trasformazioni che hanno attraversato il mondo del cinema e dell'audiovisivo negli ultimi vent'anni hanno segnato un solco che ha investito l'intero comparto, come più in generale il campo culturale. L'approccio formativo alla materia ha dovuto tener conto delle esigenze legate alla comunicazione della rete e dei social ed è diventato necessariamente cross-mediale. Per le stesse ragioni, ma pure per un'incredibile accelerazione tecnologica, si è trasformato anche l'approccio produttivo, che oggi è incentrato su diversi obiettivi, opera su svariati formati ed esplora terre fino a pochi anni fa sconosciute, incrociando i linguaggi e aprendo a nuove filiere produttive e industriali, come quelle legate al comparto videoludico e all'animazione digitale.

Sul piano delle procedure di acquisizione e conservazione, forse con un leggero ritardo rispetto ad altre aree del mondo, si è affermato anche in Sardegna un

modello che guarda al *found footage* e al recupero del girato e dei materiali d'archivio. Non si tratta solo della riscoperta culturale e storica di un passato a cui rapportarsi, quanto piuttosto di una nuova prospettiva guidata dall'occhio libero della ri-mediazione e del lavoro di ri-significazione di testi che rivivono scoprendo una nuova funzione o, semplicemente, estrinsecando il loro potenziale visivo e polisemico¹.

All'interno di questo quadro si è inevitabilmente mossa e trasformata l'azione e la funzione dei Centri di Servizi Culturali (CSC) della Società Umanitaria², riassunte emblematicamente nelle tre azioni indicate nel titolo di questo intervento: produci, forma, vedi. Tre azioni che, a loro volta, rimandano ad altrettante aree d'intervento: produzione, formazione, diffusione. I tre ambiti sintetizzano e scandiscono fasi diverse, ma complementari, della nostra attività dando conto della finalità e del *know-how* della storica esperienza nell'isola dell'Ente, pur nel rispetto dell'identità specifica di ciascuna sede.

Per una Cineteca della Sardegna: genesi dei CSC della Società Umanitaria

Era il 1967 quando un gruppo di intellettuali guidati da Fabio Masala fondavano i CSC di Iglesias (poi trasferitosi a Carbonia) e Alghero. La Cineteca di Cagliari era nata un anno prima, dopo un incontro a cui avevano partecipato studiosi, circoli del cinema, biblioteche e la federazione dei Centri di Cultura della Sardegna³. Tre anni dopo la Cineteca cagliaritana otteneva un finanziamento dalla Cassa per il Mezzogiorno e, dopo poco meno di due lustri, diventava di competenza della Regione Sardegna, che le assegnava un finanziamento specifico. Nello statuto Masala, con l'intuito e il senso della prospettiva che lo caratterizzava, aveva inserito tra gli scopi dell'Ente la raccolta degli audiovisivi riguardanti la Sardegna. Stava prendendo forma non più solo l'idea di una Cineteca in Sardegna, ma di una Cineteca della Sardegna. Una cineteca pubblica, regionale e gratuita dedicata alle attività sociali e culturali. Gli audiovisivi per l'identità e la memoria, per interrogarsi su come il cinema avesse contribuito a formare l'immagine della Sardegna per i sardi e per il mondo, e come il pubblico sardo si fosse trasformato attraverso l'immaginario dell'isola nel cinema.

Nel corso degli ultimi vent'anni l'Umanitaria sarda ha cambiato pelle senza dimenticare quella memoria. Oggi è un organismo più coeso, unitario e in linea con il tempo, che pensa alla Cineteca come ad una struttura diffusa e non centralizzata, e ai Centri come presidi sul territorio che progettano, programmano e scambiano le proprie attività. Un modello unico, frutto di una storia comune, di un modo condiviso di vivere il valore sociale e politico dell'attività culturale.

1. Sull'argomento si veda Marco Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012.
2. La Società Umanitaria, fondazione Prospero Moisè Loria con sede centrale a Milano, opera in Sardegna stabilmente dal 1963, dopo aver svolto un ruolo rilevante nell'ambito del Progetto Sardegna dell'OECE con la gestione del settore audiovisivo fra il 1959 e il 1962. Dal 1967 gestisce i Centri di servizi culturali di Alghero, Cagliari, Iglesias-Carbonia istituiti dalla Cassa per il Mezzogiorno (CASMEZ) ai sensi L. 717/1965 e successivamente confermati dalla L.R. n. 37/1978. Sui primi anni di presenza della Società Umanitaria in Sardegna si veda Riccardo Bauer, *L'ufficio dell'Umanitaria in Sardegna per l'educazione degli adulti*, «Formazione e lavoro» n. 21/1966; sul progetto Sardegna si veda Anna Anfossi, *Socialità e organizzazione in Sardegna. Studio sulla zona di Oristano-Bosa-Macomer*, Cagliari, CUEC, 2008 (prima edizione 1968).
3. Sulla genesi, la progettazione e lo sviluppo della Cineteca Sarda si veda Fabio Masala, *La Cineteca Sarda*, in *Id. Il diritto alla risposta. Educazione degli adulti e mezzi audiovisivi di comunicazione di massa*, Cagliari, CUEC, 1985, pp. 15-22; Salvatore Figus, Salvatore Pinna, *Una storia sarda*, in Marco Asunis, Franco Caruso, Elisabetta Randaccio (a cura di), *Fabio Masala. Una vita per il nuovo pubblico*, S.L., Federazione Italiana Circoli del cinema, 2005, pp. 13-42.

La nuova Cineteca Sarda, insieme al CSC di Cagliari, è fortemente radicata su base regionale e ha specializzato le proprie funzioni, sviluppato le proprie competenze, diversificato in modo significativo le attività, pur restando perno insostituibile della conservazione e della preservazione dei supporti e dei testi audiovisivi. Carbonia, con la nascita nel 2017 del polo cineportuale⁴, sostiene soprattutto le realtà produttive indipendenti fornendo servizi e attrezzature al fine di promuovere il racconto e la memoria del territorio in rapporto con il mondo esterno. Alghero, confermando la propria vocazione, è un punto di riferimento nella promozione dell'attività di didattica degli e con gli audiovisivi finalizzata alla formazione di un pubblico attivo e consapevole.

Produci: la strategia per lo sviluppo di una cinematografia sarda

La recente strategia per lo sviluppo di una cinematografia sarda e di ambito produttivo sardo ha reso assolutamente imprescindibile la costruzione di un dialogo intenso e costante con il mondo degli autori e delle autrici. L'Umanitaria sarda oggi accompagna e sostiene i loro esordi, così come molte delle tappe importanti del loro percorso, al di là della semplice proposta delle opere al pubblico. Questa nuova alleanza è diventata centrale nella politica culturale dei Centri. In questo cambio di paradigma l'autore o l'autrice diventano alleati di un pubblico con cui poter costruire nuovi messaggi, che i Centri contribuiscono a creare portando in dote l'esperienza derivante dal contatto privilegiato con il pubblico e gli attori sociali del territorio. Sempre più spesso autori e autrici donano il proprio girato perché possa essere conservato presso gli archivi dei CSC, in particolare presso quelli di Cagliari e Carbonia.

Nelle strutture messe loro a disposizione, dotate di apparati tecnologici di livello e in grado di rispondere efficacemente alle loro esigenze, i professionisti trovano un supporto culturale e produttivo prezioso. Il coinvolgimento dei CSC e della Cineteca, già a partire dalla fase produttiva e creativa di un lavoro, crea un modello multifaccettato dove ogni funzione si interseca. Al contempo, garantisce una presenza territoriale diffusa, capace di stimolare l'accoglienza di nuovi progetti che coinvolgano le comunità, andando a perpetrare un'azione profonda che è produttiva e culturale, di promozione territoriale e allo stesso tempo sociale. Un modello che non vuole sostituirsi o sovrapporsi a quelli preesistenti, quanto piuttosto mettere in relazione le funzioni specifiche e specializzate degli altri fondamentali attori che lavorano per il cinema e l'audiovisivo in Sardegna come, ad esempio, il mondo accademico e la Fondazione Sardegna Film Commission.

Sono nati così, per citare solo gli ultimi film in ordine di tempo, il documentario biografico *Ignazio, storia di lotta, d'amore e di lavoro* (2022), diretto da Marco

4. L'art.8 comma 15 della legge di stabilità L.R. 13 aprile 2017 - *Contributo ai Centri Servizi Culturali* aveva come scopo «l'attivazione di luoghi artistici e culturali, aperti alla città, volti ad ospitare mostre, rassegne, eventi culturali, convention, casting per il cinema e la televisione e per attività didattiche in ambito cinematografico (Cineporti)». Nella pratica, il Sulcis-Iglesiente è stato individuato come incubatore dell'istituzione e della costruzione di questa nuova realtà culturale, nella forma del cineporto, che fungesse da centro di promozione di politiche di formazione e produzione, principalmente audiovisiva, e che allo stesso tempo fosse attrattore di interessi per il territorio in cui sorgeva, specie per quanto attiene al comparto cinematografico e audiovisivo. Questa scelta e vocazione vengono precisate nel 2018 attraverso l'articolo 8, comma 12, della L.R. n.1 del 2018, stabilizzata dalla successiva L.R. 48/2018 (Legge di stabilità 2019) articolo 11 comma 26 che autorizzava la spendita su base triennale. Il cineporto, un vero e proprio hub territoriale capace di attrarre nuovi progetti e nuove attività, si è rivelato essere un efficace e incredibile acceleratore di processi economici, culturali, formativi che erano già nell'orizzonte e nella vocazione del territorio per quanto attiene alla sua storia culturale ma anche per quanto riguarda professionalità già esistenti e bisogni emergenti che avevano necessità di trovare un luogo e una struttura cui potersi riferire.

Antonio Pani è dedicato alla figura di un intellettuale sardo molto apprezzato, Ignazio Delogu; il documentario *L'estate di Joe, Liz e Richard* (2022) di Sergio Naitza, sulla storia della produzione di *Boom! (La scogliera dei desideri)*, diretto dal maestro americano Joseph Losey e quasi interamente girato a Capo Caccia, nei pressi di Alghero, nel 1967. E, ancora, il documentario di Peter Marcias, *Uomini in marcia* (2023), indagine su casi di iniquità avvenuti nel mondo del lavoro nel Novecento, partendo dalla Marcia per lo Sviluppo del Sulcis Iglesiente, parte importante dell'allora «vertenza Sardegna», quando, tra il 1992 e il 1993, ventisette comuni sardi chiesero, tramite sindacati e manifestazioni, un nuovo sviluppo per il territorio.

Un esempio efficace di come i CSC e le tre macro aree indicate più sopra dialoghino tra loro e concorrano alla conservazione, alla valorizzazione e alla diffusione della memoria storica e audiovisiva della Sardegna, prioritaria finalità istituzionale dell'Umanitaria sarda, è rappresentato dal progetto *La tua memoria è la nostra storia*, campagna di raccolta e digitalizzazione del cinema privato e di famiglia che sta permettendo l'istituzione di un grande archivio, una grande mnemoteca capace di documentare visivamente la storia e la trasformazione dell'isola. L'archivio offre materiali interessanti per il *recycled cinema* che gli autori e le autrici stanno praticando sempre più spesso. Sono stati molti i registi e le registe che in questi ultimi anni hanno consultato e utilizzato questo cinema per i loro lavori, a volte come materiale d'archivio, appunto, a volte come materia per un riutilizzo creativo e autoriale. Lo ha fatto Marcella Piccinini nel suo film su Joyce Lussu *La mia casa e i miei coinquilini* (2016), o Francesca Lixi in *L'uomo con la lanterna* (2018), ma anche Enrico Pau, nella sua *Accabadora* (2015), con le immagini d'epoca della sagra di sant'Efsio a Cagliari. Anche i Centri hanno promosso in autonomia progetti di valorizzazione dei materiali dell'Archivio: è successo ad Alghero con il videoclip *Ernesto* (2017) dell'album in lingua algherese *Com un soldat*, della cantautrice Claudia Crabuzza, Premio Tenco per i dischi in lingue minoritarie, con animazioni di Bruno D'Elia e regia e montaggio di Marco Antonio Pani. E con *Juke box al Carbone (Lato A: memorie dal sottosuolo)* del 2019 e *Lato B: i ragazzi fanno sul serio* del 2020), di Andrea Murgia e Daniele Arca, prodotto dalla Fabbrica del Cinema di Carbonia.

Forma: cinema e formazione come terreno di scambio intra e interregionale

La formazione è un altro degli ambiti che, da sempre, caratterizza la proposta culturale dei CSC della Sardegna. Agli inizi l'attenzione si concentrava soprattutto sui processi di acculturamento della popolazione adulta, cercando di colmare il divario di conoscenze attraverso corsi, visioni cinematografiche con discussione e altre iniziative educative. L'obiettivo era quello di favorire una sensibilità più profonda per la cultura, la storia e la società. Dagli anni Ottanta si è passati dagli adulti del presente agli adulti di domani, avviando un'intensa stagione di interventi nelle scuole e nel mondo dell'associazionismo. I nostri attuali percorsi si rivolgono a soggetti distinti, interessati al raggiungimento di specifiche competenze. Si tratta di occasioni di specializzazione per addetti ai lavori, come i corsi *Re-framing Home Movies*, rivolti ad archivisti, filmmaker e studiosi, avviati dalla Cineteca sarda in collaborazione con l'Archivio Cinescatti/Lab 80 film (Bergamo) e l'Archivio Superottimisti (Torino) e realizzati con il sostegno di MiC e di SIAE nell'ambito del programma *Per chi crea*. Esperienze che, intrecciando le prospettive di lavorazione diretta sugli archivi e la formazione in senso stretto, con lo scopo di affrontare le questioni relative all'analisi, al trattamento e alla ricontestualizzazione dei materiali d'archivio, hanno condotto alla realizzazione

dei seguenti lavori: *Gli anni* (2018) di Sara Fgaier (in concorso al festival di Venezia 2018, sezione Orizzonti, vincitore dell'European Film Award come miglior cortometraggio); *Lui e io* (2019) di Giulia Cosentino (in concorso al Festival del cinema di Torino nel 2019); *Sulle Arie, sulle Acque, sui Luoghi* (2021) di Vittoria Soddu (Festival ISREAL 2021, Cinemambiente); *Un modo di sorridere insolito* (2024) di Veronica Orrù (FilmMaker Festival 2024).

Il Centro di Carbonia, oltre ai corsi sulla e per l'animazione digitale, ha organizzato nel 2022 la residenza per giovani filmmakers *Carbonia Cinema Giovani Filming Lab*, nata nell'ambito del *Carbonia Film Festival*. Al centro dell'attività, l'intreccio tra formazione, produzione audiovisiva, valorizzazione e riscoperta della Memoria collettiva del territorio. La produzione, che ha coinvolto e valorizzato anche le professionalità presenti nell'area sulcitana (ad esempio nella realizzazione della colonna sonora), è stata curata dal Circolo Arci *Il Calderone* di Sant'Antioco (in assoluta continuità con la mission istitutiva dei CSC che prevedeva lo sviluppo e il sostegno all'associazionismo del territorio di appartenenza). Il corso, articolato in due distinti momenti residenziali, ha avuto come esito la produzione del cortometraggio *Come scintille nel buio* (2022), presentato in anteprima al Biografilm Festival di Bologna e successivamente al festival *Laceno d'oro* di Avellino, e del mediometraggio *Sembrava non finire mai* (2024), presentato al *Modena Via Emilia Doc Fest* e *Carbonia Film Festival*. Il film esito della terza annualità è attualmente in fase di lavorazione.

La consapevolezza che oggi i cosiddetti nativi digitali producono continuamente e spontaneamente contenuti audiovisivi, ma sovente in modo del tutto inconsapevole, quasi istintivo, ha convinto il CSC di Alghero della necessità di mettere la didattica al centro della propria attività culturale degli ultimi vent'anni. Le giovani generazioni fanno degli smartphone, dei tablet, dei pc o dei semplici software di montaggio gli strumenti prediletti per esprimere la propria creatività, la propria visione del mondo, il proprio sistema di pensiero che, a fatica, si affiancano ai fogli da disegno, ai quaderni, alle penne e alle matite colorate di una scuola che sentono sempre più aliena e distante.

Si tratta di nuove forme di narrazione digitale, facilmente reperibili sul web, che vanno di pari passo con le nuove dinamiche di socializzazione e diventano il loro alfabeto comunicativo. Nel bel mezzo della grande rivoluzione tecnologica che stiamo vivendo si è constatato quanto è fondamentale investire per imparare a decodificare le ibridazioni linguistiche che i nuovi canali di comunicazione mettono a disposizione. La grande messe di immagini, parole e informazioni alla quale siamo quotidianamente esposti, rende sempre più urgente l'acquisizione di mezzi di comprensione per filtrare e intendere appieno la realtà. Nei nostri interventi formativi, studenti e studentesse, attraverso metodologie didattiche interattive, sono guidati alla realizzazione di progetti audiovisivi autonomi finalizzati al raggiungimento di una nuova consapevolezza del mezzo. È un compito che spetta agli adulti e soprattutto alla Scuola, che tuttavia non sempre sono adeguatamente preparati per portarlo avanti. Ecco perché tali percorsi prevedono sempre anche un modulo dedicato ai docenti.

Il Centro di Alghero progetta interventi formativi sul cinema per le scuole, per le realtà associazionistiche, ma anche per il pubblico cinefilo generalista. Per anni è stato ente attuatore dei progetti finanziati dalla Legge Regionale sul cinema n. 15/2006, presentati da reti di scuole della Provincia di Sassari e dedicati ai generi cinematografici, alla forma del tutorial o al book trailer. Nell'ultimo triennio, per citare gli esempi più importanti, è stato partner di *Gulliver*, progetto triennale destinato alle scuole secondarie di primo e secondo grado del nord Sardegna, con particolare attenzione agli studenti e alle studentesse pendolari, coordinato

dalla Cooperativa sociale Airone e finanziato dal Consiglio di amministrazione dell'impresa sociale Con i Bambini. Il Centro ha proposto un percorso filmografico sul tema del viaggio conducendo le presentazioni dei film e il dibattito post visione. Tra gli altri partner: la piattaforma Kairos, il Movimento omosessuale sardo, l'Onlus Cooperativa Europa, l'Associazione Circolare, il progetto Senza Confini di Pelle, Spazio-T e Theatre en vol. Per il terzo anno consecutivo ha partecipato a *Cineprof. La grande visione in sala*, promosso da ANEC Lazio in collaborazione con il Sindacato Nazionale Critici Cinematografici, l'Associazione Nazionale Autori Cinematografici e l'Università di Roma Tor Vergata, realizzato nell'ambito del Piano territoriale Cinema e Immagini per la Scuola promosso da MiC e MIM. Il progetto, con l'obiettivo di rilanciare il *cinema d'essai* attraverso il "rito collettivo" dell'esperienza spettatoriale in sala, promuoveva la conoscenza e l'approfondimento delle professioni del cinema e del loro apporto tecnico e creativo al linguaggio cinematografico nelle scuole primarie e secondarie di primo e secondo grado delle regioni Lazio, Abruzzo, Umbria e Sardegna. Nel 2023 è stata la volta di *Cinestesia: suoni, visioni e storie del Nord e del Centro Sardegna* vincitore del bando nazionale Piano Cinema per la Scuola area Territoriale, di cui era capofila e soggetto proponente il Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università di Sassari. Il progetto, mirato ad avvicinare i docenti e gli studenti e le studentesse alla conoscenza critica del cinema e dell'audiovisivo, prevedeva tre moduli distinti dedicati a docenti e studenti, più un modulo di visioni in sala denominato *Visiolab*, curato e coordinato direttamente dal Centro. Sono stati coinvolti gli Istituti Comprensivi e Superiori di Alghero, Sassari, Sorso, Ittiri e Sorgono. Obiettivo principale sviluppare uno sguardo empatico sul proprio territorio di appartenenza utile a raccontarlo visivamente attraverso una serie di brevi video documentari sonorizzati dagli studenti del Conservatorio di Sassari.

La formazione fra il 2023 e il 2025 è stata anche proficuo terreno di scambio e cooperazione con la sede centrale di Milano. È successo con le due annualità di *Educare ai diritti umani*, corso di formazione per docenti organizzato dalla Società Umanitaria con la sua Scuola Superiore in Mediazione Linguistica ad indirizzo universitario "P.M. Loria", e in collaborazione con la Società Italiana per l'Organizzazione Internazionale – Lombardia, con l'obiettivo di fornire ai docenti delle scuole superiori di secondo grado metodologie trasversali per il potenziamento della didattica nell'ambito dell'educazione civica e nella promozione della conoscenza e della diffusione dei diritti umani tra gli studenti. Il Centro di Alghero, nel 2023, ha curato i moduli cinematografici intitolati: *Il diritto di essere. Storie di affermazione del sé raccontate al cinema* e *Il diritto di fare. Storie di partecipazione sociale raccontate attraverso il cinema*. Nel 2024, ha proposto i seminari *Discriminazione di genere e conflitti. Ovvero del diritto all'esistenza e Indottrinamento e dinamiche di branco*. Tutti si proponevano di favorire l'acquisizione degli strumenti critici necessari al raggiungimento di una competenza e di una consapevolezza linguistica nuova che, attraverso il ricorso alla multimedialità, consentissero una didattica concretamente interdisciplinare. Il cinema come linguaggio privilegiato per conoscere, analizzare, riflettere sulla realtà che ci circonda, ma anche per offrire informazioni e moltiplicare i punti di vista: uno strumento imprescindibile di supporto alla didattica in tutte le materie esistenti.

Si diceva che i destinatari della formazione non sono solo le scuole o gli addetti ai lavori, ma anche il pubblico generico appassionato di cinema. Nell'autunno del 2024, infatti, è partito il workshop *La grammatica dei sogni*, laboratorio sul linguaggio del cinema, a cura del filmmaker Fabio Sanna, volto ad analizzare la struttura linguistico-formale del film per svelare le immense capacità di condizionamento che il cinema ha sull'umano e appropriarsi di quegli

stessi meccanismi per meglio comprenderli e utilizzarli. Nello stesso periodo è nato *Introduzione all'animazione*, workshop teorico e pratico di animazione *stop-motion* curato da Luciana Yasmina Congiu. Il laboratorio, finalizzato alla realizzazione di un breve cortometraggio, affrontava, insieme ad una terza media dell'Istituto Comprensivo n. 2 di Alghero, gli aspetti principali e le diverse tecniche dell'animazione, da quella tradizionale al rotoscopio, dal *cut-out* alla *stop-motion* e alla *pixilation*, nonché le diverse fasi di progettazione cinematografica, come la sceneggiatura, lo *storyboard* e l'*animatic*.

Vedi: la diffusione del cinema nel territorio

La produzione e la formazione non avrebbero senso senza l'esito naturale di entrambe, il "vedi" che è stato richiamato nel titolo del presente saggio: la diffusione, la socializzazione del cinema, obiettivo fondamentale per i nostri fondatori e ancora senso e ragione del nostro lavoro culturale. Per obbedire al mandato fiduciario che la Regione Sardegna conferisce all'Umanitaria da oltre cinquant'anni per la diffusione della cultura cinematografica nell'isola, oltre alla programmazione pressoché quotidiana delle proiezioni, alla presenza degli autori e delle autrici, delle retrospettive e dei percorsi tematici, i Centri organizzano da tempo quattro importanti festival, che rappresentano una sorta di mappa regionale del cinema. Una specie di "cammino" che attraversa l'isola da Nord a Sud e che comprende: *Babel Film Festival* (Cagliari), *Cinema delle terre del mare. Festival itinerante per cinefili in movimento* (Alghero), *Carbonia Film Festival* (Carbonia) e *Fiorenzo Serra Film Festival* (Sassari). Ogni esperienza si caratterizza per un focus tematico preciso: il mare per Alghero; il lavoro e le migrazioni per Carbonia; la questione delle minoranze linguistiche per Cagliari; l'antropologia visuale per Sassari. Tutti testimoniano il legame profondo e indissolubile con il proprio contesto di riferimento e con la comunità che lo abita.

Il *Babel Film Festival* (BFF) è il primo concorso cinematografico internazionale destinato esclusivamente alle produzioni che guardano e raccontano le minoranze, in particolare linguistiche. È una novità rilevante in un contesto cinematografico mondiale in cui le grandi produzioni privilegiano lingue omologate e universali, che appiattiscono l'universo dell'espressione umana. La lingua minoritaria è una lingua che vive della sua diversità e della ricchezza che restituisce nel suo vivere. La Sardegna in questi ultimi anni ha fatto delle scelte importanti che vanno nella direzione della salvaguardia del patrimonio linguistico delle comunità isolate e, pur nella diversità e articolazione delle varianti linguistiche interne, ha comunque riconosciuto un orizzonte unitario di salvaguardia, recupero e valorizzazione. Il *Babel Film Festival* (BFF) nasce anche dal riconoscimento di una centralità che non è solo geografica, ma anche dinamica e culturale per il destino delle lingue non nazionali. Offre a tutti gli autori, sia di documentari che di fiction, la possibilità di dare visibilità e forza espressiva alle proprie opere, per favorire un confronto e uno scambio culturale tra le popolazioni di tutto il mondo attraverso l'uso della lingua. Il BFF, che nel 2025 vivrà la sua IX edizione, ha ricevuto in questi anni importanti riconoscimenti da istituzioni nazionali come il Senato della Repubblica Italiana, la Camera dei Deputati, la Presidenza del Consiglio dei Ministri, il MIBACT e, in ambito internazionale, l'Alto patrocinio della Presidenza del Parlamento Europeo e l'Alto patrocinio della Presidenza del Consiglio d'Europa.

Cinema delle terre del mare. Festival itinerante per cinefili in movimento è nato nel 2009 come rassegna. Nel 2018 è diventato Festival per dare concretezza al sogno di Alghero città del cinema in Sardegna e recuperare l'illustre passato già scritto dall'esperienza del Meeting Internazionale del Cinema nato a Capo

Caccia nel lontano 1965⁵. Di quell'esperienza la manifestazione intende essere l'attualizzazione, perché una "sana" promozione turistica del territorio non può non obbedire e rispettare il carattere specifico, le vocazioni personali e la storia collettiva che ad esso appartengono. Il Festival è una dichiarazione d'amore, un tributo e un omaggio alla settima arte e ai suoi rapporti con il mare: un viaggio fisico e ideale che parte dal centro città, attraverso le più suggestive spiagge del litorale algherese e si conclude a Capo Caccia, luogo dove l'evento originario era nato. *Cinema delle terre del mare*, patrocinato dal Comune e sostenuto dalla Fondazione Alghero, dalla Sardegna Film Commission, dalla Fondazione di Sardegna e da quest'anno anche dalla Camera di Commercio di Sassari con il bando Salute&Trigu, si fonda su una stretta cooperazione con aziende locali, stabilimenti balneari, strutture ricettive e ristorative con le quali si stabiliscono rapporti di convenzione per l'ospitalità. Il programma cinematografico comprende proiezioni pomeridiane, articolate in varie sezioni, e proiezioni serali in spazi urbani e nelle spiagge, *film d'essai*, preferibilmente inediti in Italia o quantomeno nell'isola, introdotti da registi, attori e produttori, proposti in lingua originale. Come consuetudine, il programma prevede un film in lingua catalana. Oltre al cinema, presentazione di libri, musica e azioni collaterali e complementari. A conferma della vocazione fortemente turistica del festival, gli itinerari cineturistici sono preziose occasioni di rilettura del territorio attraverso il cinema che raccontano la storia della realizzazione dei film girati ad Alghero.

Il *Carbonia Film Festival* è diventato una manifestazione dal respiro internazionale organizzata e promossa dal Centro Servizi Culturali Carbonia della Società Umanitaria – Fabbrica del Cinema, insieme alla Cineteca Sarda con il patrocinio dell'Amministrazione Comunale di Carbonia e della Regione Autonoma della Sardegna, il sostegno della Fondazione Sardegna Film Commission, la collaborazione di una rete di realtà nazionali, tra cui Ucca-Unione Circoli Cinematografici dell'Arci e Fieri-Forum Internazionale ed Europeo di Ricerche sull'Immigrazione. Nato nel 1999, con il nome di *Mediterraneo Film Festival*, a partire dalla volontà del CSC di Carbonia di collaborare con la Cineteca Sarda alla realizzazione di un evento che ambisse a portare in Sardegna il meglio delle nuove produzioni cinematografiche di ambito mediterraneo. La prima edizione si è svolta a Cagliari e ha visto come focus principale l'organizzazione di un momento di incontro e confronto tra i rappresentanti degli archivi e delle cineteche provenienti dai paesi del Mediterraneo. Dal 2008 il Festival ha trovato una sede stabile a Carbonia ed è diventato biennale. L'edizione del 2008 e quella del 2010 si sono svolte presso la Grande Miniera di Serbariu e il CineTeatro Centrale di Carbonia e si sono caratterizzate per una qualificata partecipazione di registi e attori, che danno un importante apporto anche in qualità di giurati. La VI e la VII edizione, realizzate nel 2012 e nel 2014, imprimono una decisiva svolta che si traduce in un aumento esponenziale del pubblico partecipante e in un rinnovato interesse presso gli addetti ai lavori e la stampa, anche nazionale. La nuova linea intrapresa si traduce nell'idea di un festival pensato per il pubblico di appassionati del cinema, capace di presentare anteprime cinematografiche in linea con l'offerta contemporanea e il dibattito nella comunità dei critici e degli appassionati. Un festival con un respiro internazionale e al contempo in grado di coinvolgere la città e il territorio con una particolare attenzione alla popolazione

5. Il Meeting Internazionale del Cinema di Alghero fu organizzato dal 1965 al 1973 dall'allora Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo per promuovere il territorio attraverso il cinema. Le prime tre edizioni si sono svolte all'Hotel Capo Caccia con uno scenografico schermo gigante che si ergeva dal mare nella splendida baia di Porto Conte e hanno visto la partecipazione di produttori, registi, attori e attrici di respiro internazionale come Anita Ekberg, Nino Manfredi, Mario Cecchi Gori e Alberto Lattuada, nonché il meglio della stampa specializzata. Dopo il 1967, si è svolto prima a Fertilia e poi nelle due sale presenti in città, il cinema Selva e il cinema Miramare.

giovanile e in età scolare. Nel 2016 il Festival, sotto la nuova direzione artistica di Francesco Gaià Via, prende la denominazione attuale, articolandosi in un programma che prevede una serie di eventi speciali, sezioni competitive, masterclass, workshop, panel, proiezioni dedicate alle scuole, concerti e mostre. Dal 2017 ha promosso anche l'evento speciale *Carbonia Film Festival presenta "How to Film the World"*. Specializzandosi nel campo della formazione il Festival promuove anche una quattro-giorni che porta nel Sulcis prestigiosi registi internazionali per farli dialogare con il pubblico e con un gruppo di giovani studenti e professionisti del cinema provenienti da tutta Italia e selezionati attraverso il Bando Carbonia Cinema Giovani. Fulcro del Festival è la Fabbrica del Cinema, un progetto promosso dalla Società Umanitaria e dal CSC di Carbonia, che da sempre mette al centro la formazione dei giovani alla memoria storica e alla valorizzazione del patrimonio audiovisivo del territorio e, contemporaneamente, l'educazione alle nuove forme cinematografiche, sia documentarie che di finzione.

Il *Fiorenzo Serra Film Festival (FISFF)*, infine, è uno tra i più rappresentativi concorsi internazionali sul cinema etnografico, organizzato con cadenza annuale a Sassari dal Laboratorio di antropologia visuale della Società Umanitaria-Cineteca Sarda. Nel 2023 è giunto alla settima edizione (la cui premiazione è avvenuta nel dicembre 2024), e in tutti questi anni ha visto la partecipazione di oltre 2000 film provenienti da tutti e cinque i continenti. Il concorso è intitolato a Fiorenzo Serra, l'indimenticato documentarista sassarese che ha documentato storie, culture, tradizioni della Sardegna nel Secondo dopoguerra e ha realizzato nella sua carriera cinematografica più di 70 film anche a carattere etnografico, tra cui *L'ultimo pugno di Terra*, una delle pellicole più importanti della cinematografia della Sardegna. Il festival si articola in due sezioni: la principale, monografica, intitolata appunto a Fiorenzo Serra, con tema che varia ogni anno, e quella secondaria, a tema libero, ma di interesse comunque etnografico, dedicata ad Antonio Simon Mossa, architetto con interessi cinematografici e amico fraterno di Serra. Tra i temi affrontati nella sezione principale, ricordiamo: *Le tradizioni della Settimana Santa* (2015); *L'artigianato artistico e tradizionale* (2018); *Aspetti materiali e simbolici del pastoralismo* (2019); *La dimensione culturale del cibo* (2020); *L'acqua, il ruolo sociale e simbolico nella cultura umana* (2021); *Terra, l'essere umano e il territorio* (2022); quindi *Il fuoco, la scintilla della cultura umana* (2023). Il FISFF è organizzato in collaborazione con il Dipartimento di Storia, Scienze dell'Uomo e della Formazione dell'Università di Sassari e il sostegno costante della Regione Sardegna. Nel corso degli anni ha avuto la partnership di diversi enti e istituzioni, tra cui l'Accademia di Belle Arti "Mario Sironi" di Sassari, il Dipartimento di Agraria dell'Università di Sassari, la Camera di Commercio del Nord Sardegna e la Coldiretti regionale.

Concludendo

Nei quasi sessant'anni di attività sul territorio, i Centri sono diventati presidi dell'Ente regionale, agenzie di promozione socio-culturale, racconto e memoria delle comunità che lo abitano. Le politiche attente e le strategie efficaci, raccontate nelle pagine precedenti, hanno favorito un radicamento che oggi ci porta a pensare che questo sistema possa e debba crescere. Le esperienze delle tre sedi rappresentano un modello moltiplicabile che può essere applicato ad altre realtà, altri comuni, attraverso l'apertura di nuove strutture operative. Nuovi Centri, che interpretino bisogni e istanze specifiche e che contribuiscano alla creazione di una rete più capillare dei servizi e delle azioni sul territorio regionale. Per rafforzare e perseguire questa prospettiva è assolutamente necessario il riconoscimento giuridico della Cineteca Sarda, attraverso una nuova legge, capace di ridefinirne ruolo e ambito di intervento. Una Cineteca che, oltre alla

conservazione e alla preservazione del patrimonio filmico sardo, diventi elemento di tutela e di rappresentanza dei Centri stessi. Fulcro del loro agire culturale, laboratorio di esperienze che muove e promuove il dialogo e lo scambio con tutte le realtà omologhe extranazionali.

Oggi i Centri, consapevoli del valore della propria storia e confidando sulla naturale propensione alla cooperazione culturale (recentemente ribadita dall'adesione alla rete Cinefestival che riunisce buona parte dei festival e delle rassegne cinematografiche dell'isola), sentono il dovere e la responsabilità di assumere un compito più ampio e articolato. La sensibilità e l'attenzione che la Regione sta riservando al settore Cinema li incoraggia ad avanzare la propria candidatura a diventare il soggetto a cui spetti: favorire la connessione delle azioni promosse dai singoli territori con le politiche generali del cinema e dell'audiovisivo; coordinare il settore nel rispetto delle linee di indirizzo dettate da questo; valorizzare le condizioni che le attuali e future proposte normative introdurranno per regolarlo e potenziarlo. Insomma, un progetto di sviluppo coerente e integrato, capace di guardare a ogni elemento del comparto come all'ingranaggio di un unico meccanismo a cui ciascuno, armonicamente per il proprio compito, lavori.

La costruzione di questo progetto resta l'obiettivo comune del prossimo futuro.

Per la sua parte, la Società Umanitaria resterà sempre uno spazio permeabile e trasformabile. Un *hub* capace di fornire e ricevere istanze, stimoli e spunti intercettati dalle antenne che ha seminato sul territorio. Un patrimonio da restituire nell'unico modo imparato dalla propria esperienza, quello fondato sulla condivisione del lavoro con tutte le altre istituzioni culturali che si occupano di cinema e audiovisivo in Sardegna.

La produzione cinematografica dell'ISRE tra il 2006 e il 2025

Ignazio Figus

Abstract

In oltre quarant'anni di produzione, formazione e promozione cinematografica a livello internazionale, l'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE) ha profondamente influenzato il modo di raccontare la Sardegna sullo schermo, orientando verso una marcata prospettiva etnoantropologica sia le tematiche affrontate sia le stesse modalità narrative. Il saggio si concentra sulla ricca produzione di cinema documentario e brevi fiction realizzata dall'Ente nel periodo compreso tra il 2006 e il 2025.

Over the past forty years, the Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna (ISRE) has played a pivotal role in shaping Sardinian cinema, steering both thematic choices and narrative forms towards a distinct ethno-anthropological perspective. This essay examines ISRE's extensive production of documentary and short fiction films, focusing on the period from 2006 to 2025.

E soprattutto lasciatemi augurare all'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro, e in generale alla Sardegna che ci ospita, di continuare, oltre l'iniziativa del convegno, ad andare avanti con la concreta utilizzazione degli audiovisivi nella ricerca etnografica, mantenendo un posto di primo piano già oggi meritatamente acquisito con questa riunione¹.

Con queste parole, il 27 ottobre 1977 l'allora presidente dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica Virgilio Tosi apriva il memorabile convegno *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica*, il primo incontro scientifico di rilevanza nazionale organizzato dall'ISRE a cinque anni dalla sua nascita².

A distanza di quarantotto anni da quel convegno nuorese – considerato a ragione l'evento fondativo delle moderne pratiche dell'antropologia visuale italiana – gli esiti della costante attività dell'Istituto nel campo dell'antropologia visuale e del cinema tout court, consentono di affermare che l'auspicio formulato da Tosi si è pienamente realizzato.

Infatti, negli anni seguenti quelle prime fondamentali giornate di studio e riflessione l'Istituto ha avviato un'intensa attività di produzione, promozione (si cita fra tutte la nascita, nel 1982, della *Rassegna Internazionale di Cinema Etnografico*) e formazione cinematografica che lo ha portato nel volgere di un decennio a diventare un'istituzione di riferimento internazionale per lo studio e la pratica dell'antropologia visuale.

1. Virgilio Tosi, *Proloquio del presidente dell'A.I.C.S.*, in *Atti del convegno Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*, ISRE, Nuoro, 1982, p. 20.
2. Sulla vicenda che ha portato all'istituzione dell'ISRE, si veda Paolo Piquerdu, *L'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna*, «Lares», n. 3, settembre-dicembre 2005, pp. 719-737.

In questo quadro, è interessante notare come il ruolo di primo piano dell'Ente sia stato assunto nonostante la legge istitutiva e lo statuto non facciano menzione dell'utilizzo dei mezzi foto-cinematografici ai fini «dello studio e della documentazione della vita sociale e culturale della Sardegna nelle sue manifestazioni tradizionali e nelle sue trasformazioni».

Paolo Piquerdu, storico direttore dell'ISRE, intervistato da Salvatore Pinna spiega:

Quando io dico che ci vuole coraggio e prendersi la responsabilità voglio dire che bisognerebbe uscire dalle formule “oggettive” ed entrare in una dimensione più pratica e operativa. Le leggi, alla fine, non funzionano con dei meccanismi automatici. Vanno interpretate, se uno ha in testa un obiettivo riesce a utilizzare anche una normativa che sembra poco adatta. Dico questo perché è un po' ciò che, in linea generale, è successo per l'Istituto. L'ISRE è un ente regionale che segue tutte le norme di qualsiasi altro ente pubblico regionale o di un assessorato. Non è stato facile occuparci di certe cose, proprio perché nessuno in Regione le aveva fatte prima. Ancor meno, si può immaginare, occuparsi di cinema³.

Nei primi anni Novanta, l'ISRE si afferma nel contesto del cinema etnografico internazionale grazie all'affidamento al noto cineasta etnologo David MacDougall della realizzazione di un progetto filmico sul mondo pastorale sardo. Il film che ne risulta, *Tempus de Baristas* (1993), ha un grande e meritato successo unanimemente riconosciuto in ambito antropologico, e rappresenta un importante momento di svolta per il cinema sardo e per la successiva produzione cinematografica dell'ISRE⁴.

La produzione cinematografica dell'ISRE nel periodo 2006-2025

La produzione cinematografica dell'ISRE è di norma realizzata tramite il proprio personale o attraverso incarichi a cineasti/antropologi esterni all'Ente (rientra proprio in questa modalità la realizzazione di *Tempus de Baristas*) o, ancora, con strumenti come i bandi per le co-produzioni e il concorso “AViSa - Antropologia Visuale in Sardegna”.

Nel periodo preso in esame, la produzione “interna”⁵, cioè la realizzazione ad opera del proprio personale di progetti rientranti nella programmazione scientifica dell'Ente – che ha già al suo attivo alcuni titoli significativi come *Giorni di Lolove* (1996) e *Toccos e Repiccos. Campanari in Sardegna* (2000)⁶ – vede la realizzazione di numerosi lavori, alcuni dei quali perseguono la finalità istituzionale di creare un repertorio visivo relativo alla cultura materiale e immateriale della Sardegna. Tra questi titoli vale la pena citare:

-
3. Salvatore Pinna, ISRE, la parola cinema non esiste, «Cinemecum», 6 aprile 2011, http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=3211%3Aisre-la-parola-cinema-non-esiste&catid=62&Itemid=283 (ultima consultazione: 14 marzo 2025).
 4. Riguardo alla produzione di *Tempus de Baristas* rimando al saggio di Paolo Piquerdu, *L'ISRE e l'antropologia visuale*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, ISRE, Nuoro, 2023, pp. 53-67.
 5. Sulla produzione dell'ISRE tramite il proprio personale si veda Ignazio Figus, *L'ISRE e il cinema del reale*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale*, cit., pp. 19-44.
 6. I due film vengono analizzati nel saggio di Felice Tiragallo, *Il cinema etnografico dell'ISRE (1985-2017). Alcune note riflessive*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale*, cit., pp. 92-94, 99-100.

Castelsardo: Lunissanti (2006), Fonni: S'Urthu (2007)⁷ e Sant'Antonio abate a Lodè: un'osservazione filmica, girato nel 1999 ma edito soltanto nel 2021.

Tra il 2001 e il 2003 vengono effettuate le riprese del documentario *Brokkarios, una famiglia di vasai*; il film viene concluso e presentato nel 2008⁸. Del 2012 è invece *S'impinnu* (Il voto), realizzato da chi scrive in collaborazione con l'antropologo nulese Cosimo Zene⁹.

Nel 2015 si realizzano a Orune le riprese del documentario *La cena delle anime* (pubblicato nel 2017)¹⁰. Il film, presentato in anteprima assoluta durante l'edizione 2017 della rassegna IsReal, partecipa a numerosi festival – si cita per tutti il Margaret Mead Film Festival di New York – aggiudicandosi molteplici riconoscimenti.

L'ultimo lavoro interamente realizzato dalla struttura interna all'ISRE è *Fuoco contro fuoco* (2025), incentrato sulla figura di una singolare guaritrice barbaricina "specializzata" nella cura del fuoco di Sant'Antonio (Herpes Zoster). Minnià Bette, oggi settantottenne, vive a Oliena e divide la sua esistenza tra il lavoro in campagna e l'esercizio della sua attività di guaritrice ereditata dal padre.

Alla prassi di affidare produzioni a cineasti esterni all'ISRE è ascrivibile *Grazia Deledda la rivoluzionaria* (2021), di Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli. Il film origina dalla fruttuosa collaborazione tra l'ISRE e il duo Mangini-Pisanelli, instaurata già nel 2017 con l'allestimento a Nuoro della mostra fotografica "Isole", che espone le immagini realizzate dalla Mangini a Lipari e Panarea nel 1952. Seguono, nel 2019, un workshop di teorie e pratiche audiovisive e una retrospettiva dell'opera della grande fotografa e cineasta pugliese.

Nel 2021, in occasione della ricorrenza dei 150 anni dalla nascita di Grazia Deledda, l'ISRE affida ai due registi la realizzazione di un film sulla scrittrice Premio Nobel. Il documentario rappresenta un incontro/confronto tra due grandi donne, Deledda e Mangini, due "rivoluzionarie" che con le loro arti, letteratura e cinema, hanno profondamente segnato la cultura italiana del Novecento. Dichiara Cecilia Mangini:

Vuole una giustizia sulla terra, vuole un accordo sulla terra, vuole che l'umanità si aiuti, che non esistano gli esclusi, gli abbandonati, gli umili, i servi; in questo Grazia Deledda è veramente inarrivabile. Amata e invisa ai sardi conterranei suoi, incasellata in tutti gli *ismi* del suo tempo, inclusa-esclusa perché era inafferrabile, era una donna rivoluzionaria e soltanto adesso siamo giunti all'algoritmo per comprendere perché chiunque la legga la senta sua contemporanea e rimpianga che purtroppo non lo sia¹¹.

-
7. Sul film si veda Silvio Carta, *Fonni: S'Urthu. Regia di Ignazio Figus*, «Visual Anthropology Review», volume 27, n. 1, Spring 2011, pp. 108-109.
 8. Ivi, pp. 106-107. Si veda a riguardo il contributo di Felice Tiragallo, *Il cinema antropologico in Sardegna*, in David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, UNICApres, Cagliari, 2024, p. 75. Nello stesso volume si veda anche il saggio di Roberta D'Aprile, *Ignazio Figus e il documentario di osservazione*, pp. 114-115.
 9. Si vedano Felice Tiragallo, *S'Impinnu. Il voto*, in «Rivista ANUAC», vol. 4, n. 1, giugno 2015, p. 215-217 e dello stesso autore, *Il cinema etnografico dell'ISRE (1985-2017). Alcune note riflessive*, cit., pp. 104-113.
 10. Sul film si vedano i contributi di Rossella Ragazzi, *Supper for the Dead Souls/La cena delle anime*, «Visual Anthropology Review», vol. 33, n. 2, 2020, pp. 184-190; Antonello Zanda, *La cena delle anime*, «Teorema, Rivista sarda di cinema», n. 28, 22 dicembre 2019, <https://teoremacinema.com/film-la-cena-delle-anime-ignazio-figus-2017/> (ultima consultazione: 14 marzo 2025); Felice Tiragallo, *Il cinema etnografico dell'ISRE (1985-2017). Alcune note riflessive*, cit., p. 115; Roberta D'Aprile, *Ignazio Figus e il documentario di osservazione*, cit., pp. 115-117.
 11. Dal press-book del film *Grazia Deledda la rivoluzionaria*, ISRE-Officinavisioni, 2021.

Nel periodo considerato, un'altra produzione ISRE realizzata da un regista esterno all'Ente è il documentario *The Search* (2019), del giovane etnomusicologo Diego Pani. Il film, interamente girato negli USA, racconta l'esperienza vissuta dai musicisti sardi Donato Cherchi e Matteo Leone, in arte *Don Leone*, nel profondo Sud degli Stati Uniti per partecipare all'International Blues Challenge, il prestigioso concorso musicale a eliminazione, una vera e propria *Battle of the Bands* che si tiene a Memphis nei club di Beale Street.

Il concorso AViSa-Antropologia Visuale in Sardegna

Nel 2004 nasce il concorso AViSa-Antropologia Visuale in Sardegna, un contest dedicato a giovani cineasti (con un limite di quarant'anni) sardi o residenti in Sardegna che «mette in concorso un adeguato finanziamento per la realizzazione di uno o più documentari o brevi fiction riguardanti l'antropologia della Sardegna».

Il concorso AViSa sancisce l'apertura dell'Istituto alla produzione di cinema di finzione, sebbene la prima esperienza in questo senso risalgia alla produzione di *Il Mare* (2003), di Salvatore Mereu. Il cortometraggio, com'è noto, diventerà l'episodio di apertura del film *Ballo a tre passi* (2003), primo lungometraggio del regista di Dorgali.

Sin dalla prima edizione il concorso riscuote grande interesse e viene percepito come una ventata d'aria fresca dall'intero movimento cinematografico isolano. Già nei primi anni, infatti, i progetti arrivano copiosi e si assiste all'affacciarsi di giovani talenti, come Michele Mossa e Michele Trentini con il sorprendente *Furriadroxus* (2005)¹² e Marco Antonio Pani con l'onirico *Panas* (2006)¹³, entrambi finanziati nell'edizione 2005 e pluripremiati in festival nazionali e internazionali.

Nel periodo preso in esame in questo scritto, il concorso, giunto ormai alla dodicesima edizione, finanzia ben trentuno lavori, alcuni dei quali destinati (al pari dei due già citati) a lasciare una traccia importante nella cinematografia isolana¹⁴.

Quando nel 2006 Paolo Zucca propone alla commissione del concorso AViSa la sceneggiatura del cortometraggio *L'arbitro*, ha già al suo attivo alcuni lavori (*Il leone*, 2002; *Banana rossa*, 2005) che gli assicurano credito spendibile nel mondo del cinema isolano. Il progetto è basato sullo sviluppo di una vicenda riguardante i destini di due "ladroni", le cui sorti si intrecciano nella polvere di un campo di calcio della Sardegna interna durante un surreale derby di terza categoria. L'intera partita è caratterizzata dalla rumorosa presenza dei tifosi scatenati, in

12. Si vedano Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula*, Cagliari, Cuec, 2008, pp. 345-346 e Salvatore Pinna, *Guardarsi Cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cagliari, Cuec, 2010, pp. 118-119.

13. *Ivi*, p. 194.

14. Questo il palmarès del concorso a partire dalla terza edizione (2006): *Dopo trent'anni prima* (2007) di Silvio Camboni; *Musica e antimilitarismo* (2007) di Fabio Calzia; *L'arbitro* (2008) di Paolo Zucca; *Murrasarda* (2009) di Andrea Lotta; *Nelide, una pastora del Campidano* (2009) di Flavia Oertwig; *Il Canto scaltro* (2009) di Michele Mossa e Michele Trentini; *L'evidente armonia delle cose* (2010) di Elena Morando; *Le Fiamme di Nule* (2010) di Carolina Melis; *Un Passo dietro l'altro* (2010) di Gianni Tetti; *Bella di notte* (2013) di Paolo Zucca; *Domenica* (2015) di Bonifacio Angius; *Sinuarìa* (2015) di Roberto Carta; *Ulysses* (2015) di Andrea Lotta; *Issa* (2019) di Stefano Cau; *Giù cun Givali* (2023) di Michela Anedda; *L'occhio di San Salvatore* (2023) di Roberta D'Aprile; *Ring* (2023) di Simone Paderi; *Il Mondo salvato dalle ragazzine* (2023) di Maria Luisa Usai; *Fraria* (2023) di Alberto Diana; *La punizione del prete* (2023) di Chiara Tesser e Francesco Tomba; *Il dito e la luna* (2023) di Agostino D'Antonio. Chiudono l'elenco i titoli delle ultime due edizioni (undicesima e dodicesima), attualmente in produzione: *Le case sul fiume Tirso* di Elisa Meloni; *S'arrisu* di Veronica Aresu; *Cosa rimane quando il mare si muove* di Gaetano Crivaro; *Seu Innoi* di Andrea Deidda; *Sardu* di Elia Sardu; *Provini per un film immaginario* di Matteo Manunta; *Un'ombra, la sera* di Giulia Camba; *Gruninculi* di Stefano Lisci; *Raixi* di Gabriele Ghiani; *Mautia du Scoggiu* di Simone Paderi.

una sarabanda di volti e di corpi che agiscono in modo incontrollato e violento. Alla commissione giudicatrice, di cui facevano parte, oltre a chi scrive, Paolo Piquerdu, Gianfranco Cabiddu, Giovanni Columbu e Marcello Fois, il progetto appare da subito originale e accattivante nel suo spiazzante alternarsi di toni e stilemi cinematografici, e pertanto meritevole di sostegno. Il film ha un fortunato percorso nei festival cinematografici italiani e internazionali aggiudicandosi molti premi, tra i quali è doveroso menzionare il David di Donatello come miglior cortometraggio, il premio della giuria del prestigioso festival di Clermont-Ferrand e la menzione speciale per la regia ai Nastri d'Argento.

Al 2009 risale *Il canto scaltro*, di Michele Mossa e Michele Trentini. I due autori – che avevano già dato prova del loro talento con il citato *Furriadroxus* – realizzano un film sulle complesse modalità della gara di poesia improvvisata campidanese, e attraverso un sapiente impianto narrativo integrato da alcuni efficaci espedienti “didattici” riescono a rendere possibile per lo spettatore una fruizione consapevole. A questo proposito Salvatore Pinna, analizzando il film rileva che:

Il film di Mossa e Trentini adotta forme inconsuete di interpellazione dello spettatore al quale richiede un'attenzione esperta dentro il fotogramma e ai bordi di esso anche dopo la fine del film. In certo qual modo questo documentario può essere utilmente impiegato come materiale di riflessione circa l'abito analitico da adottare affinché gli archivi audiovisivi possano diventare strumenti effettivi di una partecipazione dei soggetti, i sardi in questo caso, alla scrittura della propria storia¹⁵.

Nel 2010 la nota illustratrice e designer Carolina Melis realizza *Le fiamme di Nule*, un film di appena sette minuti ambientato nel paese di Nule che alterna parti recitate ad animazioni per narrare la vicenda di Anna, Rosa e Maria (rispettivamente interpretate da Elsa Petit, Janine Proost e Mariana Camiloti), tre tessitrici che partecipano a un concorso di tappeti. Mentre le prime due lavorano per ottenere un manufatto tecnicamente perfetto, Maria realizza un tappeto sorprendente, un omaggio a Nule unico e originale.

Ancora nel 2010 vede la luce *Un passo dietro l'altro*, opera dello scrittore e sceneggiatore Gianni Tetti. Il documentario racconta di un cimento, una sfida che porterà un gruppo di ragazzi autistici del Sassarese a correre un'importante maratona a Siracusa. Tetti focalizza la sua attenzione sui dieci giorni che precedono la gara, e nell'attesa del grande giorno «il tempo scorre con la cadenza lenta di una vita che si potrebbe dire normale tra gli allenamenti, lo studio, la vita familiare. È un bel racconto, costruito con bravura, i protagonisti sono amabili, c'è un'alternanza di toni e di sentimenti»¹⁶.

Negli anni successivi, il concorso registra un significativo aumento delle brevi fiction a discapito della produzione documentaria, tendenza che dall'edizione 2011 procede in un costante crescendo. Quell'anno viene finanziato un solo progetto (in realtà i progetti vincitori sono due, ma uno non potrà essere realizzato), il film di animazione *Bella di notte* (2013) di Paolo Zucca. In un periodo in cui molto si è scritto e detto sulla controversa e mitologica figura de *S'accabbadora*, il regista oristanese propone la sua originale e ironica lettura della pietosa dispensatrice di morte. Il sottotitolo recita *La vera storia de s'accabbadora*: si tratta di un racconto di pura fantasia – scritto dallo stesso Zucca su invito dello studio cagliaritano Shibuya – che muove dall'indagine sulla misteriosa figura dell'*accabbadora*

15. Salvatore Pinna, *Guardarsi Cambiare*, cit., pp. 139-148.

16. Salvatore Pinna, Tutti i passi di Gianni, «Cinemecum», 1 giugno 2011, http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=3333:tutti-i-passi-di-gianni&catid=62&Itemid=354 (ultima consultazione: 17 marzo 2025).

condotta dallo scrittore e viaggiatore David Herbert Lawrence. Il film, che evoca cupe atmosfere e gli stilemi tipici del romanzo gotico, nel 2014 è nella cinquina del David di Donatello.

Bonifacio Angius, reduce dal successo del suo primo lungometraggio *Perfidia* (2014), nel 2015 dirige una breve fiction, *Domenica*, coerente con il suo percorso artistico che muovendo dalla realtà della provincia sarda è capace di coglierne i caratteri universali concentrandosi su personaggi ascrivibili alla categoria degli esclusi che si muovono in contesti urbani marginali e marginalizzati.

Per Roberto Carta il film *Sinuaria* (2015) rappresenta l'esordio alla regia cinematografica. Il cortometraggio è ispirato al racconto di Giampaolo Cassitta *Parrucchiere per signore*, e narra la vicenda di Michele Murtas detenuto nell'isola dell'Asinara, il cui nome deriverebbe dal termine latino *sinuaria*, a indicare la sinuosità delle sue coste. Michele ha un gran talento nel tagliare i capelli e in poco tempo diventa il parrucchiere adorato dalle mogli delle guardie e dei funzionari del carcere. Quando gli verrà accordata la libertà vigilata, la tranquilla vita dell'isola sarà messa in subbuglio. Il film, ben strutturato ed egregiamente fotografato da Roberto Cimatti, entra nella cinquina per il miglior cortometraggio del David di Donatello 2015.

In quello stesso anno Andrea Lotta realizza il documentario *Ulysses*. Lotta, già presente nel palmarès di AVISA con *Murrasarda* (2009), ci conduce nel viaggio che porta David, novello Ulisse, dalle *favelas* di Rio de Janeiro a essere adottato da un'accogliente famiglia cagliaritana. A Cagliari David può costruire nuove relazioni e nuovi progetti di vita.

Nel 2019, Stefano Cau con il cortometraggio *Issa* affronta il dramma dello spopolamento dei paesi sardi attraverso un racconto ambientato in un immaginario villaggio con pochissimi abitanti, per di più anziani, e da una sola ragazza incinta, che tenta di fuggire. La giovane donna esce dal paese e arriva in campagna, entra in travaglio e viene raggiunta dagli anziani che vedono la sua gravidanza come l'unico motivo di speranza. Viene quindi riportata in paese dove partorisce nella piazza principale. Una convincente prova di regia, interamente girata in pellicola Super 8.

Il 2023 vede l'esordio alla regia di Roberta D'Aprile con il delizioso cortometraggio *L'occhio di San Salvatore* (2023). Prodotto con la fattiva collaborazione del CdLM in Produzione Multimediale dell'Università di Cagliari, il film racconta con efficacia la capacità persuasiva e le storture del mondo social.

La collaborazione con l'ateneo cagliaritano è riscontrabile anche in *Ring* (2023) di Simone Paderi, un ritratto intimo dell'atleta di *powerlifting* Denise Cappai e della sua famiglia. Paderi segue con piglio "zavattiniano" la vicenda di Denise calata in un contesto di sport, il padre ex pugile di successo, oggi istruttore di boxe, e i due fratelli che fanno carriera nel mondo del pugilato professionistico. Uno dei temi portanti del documentario è il rimpianto della giovane atleta cagliaritana per non aver mai avuto il benessere paterno al combattimento pugilistico.

Ancora nel 2023, Alberto Diana, ispirandosi ai racconti d'infanzia del nonno realizza *Frària*, un cortometraggio di fiction ambientato in Sardegna all'inizio del Ventennio fascista. Angelo, un ragazzo timido e riservato viene deriso da alcuni giovani fascisti a causa dell'invalidità di Agostino, suo fratello maggiore, e vorrebbe reagire alla prepotenza delle camicie nere che cominciano a spadroneggiare per le vie del paese. Scrive Giampiero Raganelli:

Alberto Diana racconta l'avvento del fascismo prima di tutto come un'omologazione culturale e linguistica. Dalla loro prima irruzione, i ragazzi

squadristi parlano in italiano distinguendosi dalle persone del villaggio, che si esprimono in sardo. Impongono la lingua nazionale, obbligando gli altri a usarla quando si rivolgono a loro. Ma si tratta di una posa e facilmente anche loro tornano a esprimersi nella lingua locale. Come sappiamo – come del resto lamentava Pasolini quando diceva che il potere della società dei consumi stava portando all'acculturazione che nemmeno il Fascismo era riuscito a ottenere – questa standardizzazione, in primo luogo linguistica ma che si sarebbe estesa all'urbanizzazione, all'industrializzazione, alla contaminazione del paesaggio, sarebbe proseguita anche oltre la fine del Ventennio con il boom economico, il capitalismo¹⁷.

La punizione del prete (2023) è una breve fiction di Chiara Tesser e Francesco Tomba. Ispirato alla tradizione orale della Sardegna (come per *Fraria* anche qui è il nonno del regista a trasmettere il racconto), il film è diretto con mano sicura e si sviluppa tra gli splendidi scenari galluresi – tra Luras e Palau – con l'ottima recitazione di Massimiliano Caprara, Maurizio Giordo e Silvia Carusillo.

Del 2023 è anche *Il dito e la luna* di Agostino D'Antonio. Si tratta di un documentario incentrato sulla vicenda, invero un po' surreale, che ha portato il noto rapper Bakis Beks (ovvero Bachisio Marras), davanti a un giudice per rispondere di oltraggio a pubblico ufficiale dopo aver cantato una canzone di denuncia contro lo sfruttamento militare della Sardegna da parte della NATO e dell'Esercito Italiano. Al concerto tenutosi a Nuoro nel 2018 erano presenti anche alcuni rappresentanti delle forze dell'ordine, i quali sostengono che l'artista avrebbe offeso in pubblico il loro onore e il prestigio delle forze di polizia, indirizzandogli epiteti infamanti. Il film ripercorre tutte le tappe del processo (peraltro ancora in corso) e delinea la personalità di Bachisio Marras dando conto del suo percorso artistico anche attraverso l'ascolto di numerosi brani della ricca produzione del rapper nuorese.

In conclusione, AViSa ha rappresentato, e continua a rappresentare, per l'ISRE e per il cinema della e sulla Sardegna una vera fucina di talenti e una sorta di termometro per misurare il livello qualitativo del nuovo cinema sardo. Il suo ideatore, Paolo Piquereddu, così sintetizza:

Credo che, così come *Tempus de Baristas*, AViSa costituisca una tappa fondamentale nella politica audiovisuale dell'Istituto. Con il lavoro di MacDougall si apre al cinema antropologico internazionale e con AViSa diventa produttore di cinema tout court, segnando lo sconfinamento ufficiale in un territorio che sembrava precluso dallo Statuto; in realtà si trattava soltanto di andare oltre le interpretazioni restrittive e un po' burocratiche della missione istituzionale dell'Ente. [...] AViSa origina dalla consapevolezza che nell'isola erano presenti tanti giovani cineasti e che sarebbe bastato un aiuto finanziario, anche modesto come quello che l'ISRE poteva garantire, perché il loro talento potesse essere espresso e valorizzato¹⁸.

Un'isola in movimento. Sei filmmaker raccontano la Sardegna

Sempre con l'intento di offrire ai giovani sardi l'opportunità di misurarsi con il mezzo cinematografico, nel 2015 l'Istituto promuove un'altra iniziativa, peraltro mai più replicata, che coinvolge artisti/cineasti molto differenti tra loro per formazione e approccio narrativo. Agli autori si chiede di realizzare dei film brevi in grado di rappresentare e promuovere diversi territori dell'isola, quelli a loro più

17. Giampiero Raganelli, *Fraria*, «Quinlan. Rivista di critica cinematografica», 9 dicembre 2023, <https://quinlan.it/2023/12/09/fraria/> (ultima consultazione: 17 marzo 2025).

18. Paolo Piquereddu, *L'ISRE e l'antropologia visuale*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale*, cit., p. 70.

familiari per nascita e/o vissuto, seguendo percorsi non convenzionali. Le parole chiave sono “sperimentazione” e “libertà creativa”, fattori che hanno consentito ai filmmaker di dare una forte impronta autoriale ai propri lavori connotandoli con i caratteri di originalità e innovazione.

I film realizzati (presentati a Nuoro, nel febbraio del 2016 presso lo storico auditorium del Museo del Costume) sono effettivamente opere non consuete per il cinema sardo: così *Fizos*, del nuorese Francesco Cristiano Pirisi, è una vera e propria messa in scena teatrale che riguarda l'ipotetica “chiamata” di una Sardegna Dea madre dimenticata ai suoi figli, che da troppo tempo versano in una condizione di rassegnazione senza sogni né speranza. Il tema del viaggio, invece, ispira il lavoro di Paolo Bianchi, apprezzato fotografo, anche lui nuorese: il suo corto *Transumanze* racconta del pericoloso cammino compiuto da un gruppo di giovani africani e del loro passaggio in Sardegna. C'è poi *Duty of revenge* di Simone Cireddu, oristanese, attivo nel campo della sperimentazione audiovisiva, che attraverso un ironico videogame “sparatutto” destruttura lo stereotipo dei cartelli stradali impallinati per riflettere «sul paesaggio e sullo sguardo, e soprattutto su quelle porzioni di paesaggio che lo sguardo per abitudine culturale è ormai portato a non abbracciare e a non considerare più»¹⁹. Giuseppe Casu con il suo *Nodi* offre una rigorosa osservazione filmica sul lavoro dei pescatori dell'isola di San Pietro, in una delle ultime tonnare del Mediterraneo. Michele Mossa firma una sorta di videoclip musicale – *Cagliari Rock*, con musica di Alberto Sanna – ambientato a Cagliari in una scuola elementare di Sant'Avendrace. Infine, Marco Antonio Pani con il suo *Maialetto della Nurra* ci offre una lettura onirica e stranianti dei complessi fenomeni sociali che compongono il mutevole quadro della società sarda. Un fatto di cronaca, che ha visto coinvolti dei pastori e la loro coltivazione di marijuana inopinatamente trasformata in cibo per maiali, diventa, grazie alla costruzione visionaria dell'autore, un omaggio all'opera di Federico Fellini – visionario per eccellenza – e un'avvincente inchiesta giornalistica²⁰. Eccellente esempio di *mockumentary*²¹, il film, pur avendo partecipato a numerosi festival riscontrando sempre l'entusiastico apprezzamento del pubblico, a parere di chi scrive non ha avuto l'attenzione che avrebbe meritato.

Le co-produzioni

Come accennato all'inizio di questo contributo, l'ISRE sostiene il cinema sardo anche partecipando come co-produttore in quei progetti che vengono ritenuti in linea con le finalità statutarie dell'Ente. Nel lasso temporale che va dal 2006 al 2025 l'Istituto Etnografico ha co-prodotto ben tredici film, tra documentari e opere di finzione.

Nel 2007 l'ISRE e Luches Film producono il documentario di Giovanni Columbu *Fare cinema in Sardegna*, una riflessione sul cinema sardo fatta da alcuni degli autori più rappresentativi delle diverse stagioni cinematografiche dell'isola: Vittorio De Seta, Gavino Ledda, Antonello Grimaldi, Salvatore Mereu, Enrico Pau, Gianfranco Cabiddu, Piero Sanna e lo stesso Giovanni Columbu.

Nel 2010 è la volta di *Tajabone*, di Salvatore Mereu. Prodotto con Viacolvento e il fondamentale apporto dell'Università di Cagliari, il film nasce da un laboratorio di cinema tenuto dal regista nelle scuole medie dei quartieri cagliaritari di Sant'Elia

19. *Isrecinema presenta: Un'isola in movimento. Sei filmmaker raccontano la Sardegna* <https://www.isresardegna.it/index.php?xsl=528&s=300526&v=2&c=4077> (ultima consultazione: 22 aprile 2025).

20. Ignazio Figus, *Maialetto della Nurra. La Sardegna contemporanea secondo Marco Antonio Pani*, «Sardegna Antica-Culture Mediterranee», n. 51, giugno 2017, pp. 39-40.

21. Antioco Floris, *Il documentario in Sardegna oggi: pratiche ed estetiche*, in David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, cit., p. 42.

e San Michele. Con alcuni studenti Mereu scrive la sceneggiatura di questo lungometraggio che racconta un anno della loro vita, le aspettative, le frustrazioni e i primi amori. Il film viene presentato nella sezione “Controcampo Italiano” alla 67a edizione della Mostra del Cinema di Venezia.

Sempre nel 2010 e sempre con Viacolvento, l'ISRE produce il documentario di Michele Mossa, *Asse Mediano*, che di *Tajabone* è il dietro le quinte anche se, come precisa lo stesso Mereu, questo lavoro è ben più di un backstage.

In *Asse mediano* non ci sono barriere e la vita scorre dentro senza freni. Racconta anche il lungo processo creativo del film con i ragazzi all'inizio titubanti di fronte alla proposta di un laboratorio dell'immagine, la loro noia per la teoria, e l'interesse che cresce quando si è ragionato di storie. *Asse mediano* racconta questo miracolo quotidiano che è avvenuto, perché siamo entrati in punta di piedi nelle loro vite.²²

Del 2013 sono i film documentari *La Carrera* (ISRE-Multidea) di Francesco Notabile e Assunta Nugnes e *Capo e croce, le ragioni dei pastori* (ISRE-Areavisuale) di Paolo Carboni e Marco Antonio Pani. Il primo lavoro si focalizza sui cantori della Confraternita di Santa Croce di Castelsardo, protagonisti assoluti della Settimana Santa, dando conto del loro talento e della complessa struttura rituale nella quale si muovono. *Capo e croce* è invece un lavoro che ci consente di conoscere le ragioni che nel 2010 inducono centinaia di pastori a riunirsi nel Movimento Pastori Sardi dando vita a clamorose forme di protesta nelle strade, nei porti e negli aeroporti della Sardegna. Il loro intento è quello di ottenere un giusto prezzo per il latte, ma il film si spinge oltre la mera cronaca restituendoci un quadro quantomai vivo del pastoralismo sardo dei primi anni del nuovo millennio. Scrive Marco Pitzalis:

L'elemento di passaggio è l'intimità della vita dei pastori in azienda e in famiglia. Nel film molti dialoghi sono ripresi nel corso dello svolgimento di attività lavorative e durante gli 'spuntini' (veri e propri banchetti). Questa intimità permette di costruire un'immagine di verità e di schiettezza che concatena i diversi passaggi fondamentali in cui il film si articola. Capo e croce, dunque, rimanda ad alternative inconciliabili: quella tra una modernità capitalistica che produce plastica e quella della natura in cui il pastore si muove tradizionalmente e in cui si produce formaggio²³.

Il film viene presentato nelle sale della Sardegna e in numerosi festival, tra i quali si citano la Festa del Cinema di Roma del 2013 e il festival Cinemambiente dove riceve il premio come miglior documentario italiano nel 2014.

Nel 2015 Giuseppe Casu realizza il documentario *Il presagio del ragno* (ISRE-Sitpuntocom), affascinante osservazione filmica sul lavoro degli ultimi tonnarotti nell'Isola di San Pietro (tema poi ripreso da Casu nel già citato *Nodi*). Dichiara il regista: «Avevo in mente le mattanze girate da Rossellini e da De Seta, pure icone. Mi chiedevo: cosa resta oggi delle tonnare? Mi ci sono tuffato dentro, senza difese, come un corpo estraneo, con un forte rischio di rigetto»²⁴.

22. Stefano Stefanutto Rosa, *Asse Mediano chiude la trilogia sulla scuola*, «Cinecittà news», 4 novembre 2010, <https://cinecittanews.it/asse-mediano-chiude-la-trilogia-sulla-scuola/> (ultima consultazione: 15 aprile 2025).

23. Marco Pitzalis, *Un'etno-cinematografia politica*, «Rivista ANUAC», vol. 4, n. 2, dicembre 2015, pp. 280-285.

24. Giuseppe Casu, *Il presagio del ragno*, Note di regia, <https://tratti.org/presagio/> (ultima consultazione: 5 aprile 2025).

Il ritorno nella propria terra d'origine è il tema portante del secondo film di Giuseppe Casu, *Ballata in minore*, coprodotto dall'ISRE (con Sitpuntocom e Tratti documentari) nel 2019. Questa volta Casu conduce lo spettatore in una sorta di viaggio spirituale per le strade della Sardegna in compagnia di un eterogeneo gruppo di musicisti e artisti di strada aperti all'incontro e al confronto.

Il 2019 è anche l'anno di produzione del film della giovane antropologa visuale Monica Dovarch, *Climbing the Elixir* (ISRE-Circolo della Confusione). Il documentario, girato nel Supramonte tra Baunei, Urzulei e Dorgali, è un'indagine sulla longevità degli abitanti di quell'area geografica e ci offre la possibilità di ascoltare i racconti epici dei cosiddetti "pastori alpinisti".

Tratto da un racconto di Antonio Cossu, *Bentu* è il film che Salvatore Mereu realizza nel 2022 con l'apporto produttivo dell'ISRE e del Dipartimento di Lettere, lingue e beni culturali dell'Università di Cagliari, insieme alla casa di produzione Viacolvento. Il film, profonda e rigorosa riflessione sul concetto di tempo, nasce nell'ambito di un laboratorio tenuto dal regista per il corso di laurea magistrale in Produzione Multimediale, dapprima come cortometraggio per poi svilupparsi in un lungometraggio. Il film rappresenta una delle tante occasioni di collaborazione tra l'ISRE e l'ateneo cagliaritano, e a proposito di questa sinergia Antioco Floris, già coordinatore del corso di laurea, scrive:

Le esigenze produttive portano a un coinvolgimento dell'ISRE che, assieme alla Sardegna Film Commission diventa a tutti gli effetti partner. Il film, presentato in concorso al festival di Venezia, nella sezione 'Giornate degli autori', ha un successo inatteso e nella circuitazione le risorse di ISRE e Università si coordinano fra loro²⁵.

Nel 2023 vedono la luce ben tre film che hanno nei titoli i marchi dell'ISRE: *Deu ci seu* (ISRE-Il Circolo della Confusione) di Michele Badas e Michele De Murtas, *S'ozzastru* (ISRE-Nical Films) di Carolina Melis, *S'umbra 'e su fogu* (ISRE-Arvèschida) di Enrico Pau. *Deu ci seu* è l'avvincente racconto della trasferta a Napoli di ventimila tifosi sardi per sostenere la squadra del Cagliari durante lo spareggio con il Piacenza per non retrocedere in serie B nel giugno del 1997. Grazie al sapiente utilizzo di immagini di repertorio e testimonianze dei protagonisti, il film riesce a coinvolgere lo spettatore nel clima di entusiasmo vissuto dai tifosi in quel memorabile viaggio. Afferma Michele Badas: «La sconfitta non è mai un valore. In questo film invece è molto importante il messaggio sulla dignità della sconfitta, del perdente. Perdono tutti ma in un certo modo riescono a vincere: rientrano a Cagliari e vengono accolti come degli eroi perché hanno intrapreso questo viaggio»²⁶.

Il devastante incendio del Montiferru nel 2021 è il tema condiviso dai film *S'Ozzastru* e *S'umbra'e su fogu*. Il primo è un film d'animazione realizzato da Carolina Melis, che con la consueta rigorosa eleganza del tratto grafico racconta del rogo che ha coinvolto il millenario olivastro di Sa Tanca Manna (Cuglieri) e della sua insperata rinascita, metafora di resilienza e speranza. Anche Pau colloca la speranza come architrave della sua narrazione, dando forma cinematografica alla devastazione e alla disperazione che gradualmente lasciano spazio al desiderio di rinascita²⁷.

25. Antioco Floris, *Imparare facendo. La formazione al cinema del reale fra ISRE e Università di Cagliari*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale*, cit., p. 165.

26. Gabriele Lippi, *Deu ci seu*, un film sul valore della sconfitta, «SkyTG24», 2 ottobre 2023, <https://tg24.sky.it/spettacolo/cinema/2023/10/02/deu-ci-seu-film-michele-badas> (ultima consultazione: 25 marzo 2025).

27. Per approfondire si vedano Massimo Atzori, *La memoria di una terra. La Sardegna nel*

A conclusione di questo breve contributo segnalo l'uscita in sala del nuovo film di Marco Antonio Pani, *Nemos. Andando per mare* (2025, Altamarea – ISRE), un'originale, coraggiosa e avvincente rilettura dell'Odissea interpretata da pastori, artigiani e pescatori sardi che, muovendo dal racconto omerico, improvvisano azioni e narrazioni.

Conclusioni

I lavori realizzati tramite il concorso AViSa, i film co-prodotti e la stessa produzione interna, hanno indubbiamente segnato in profondità la cinematografia isolana. Negli anni l'ISRE ha mantenuto vivo il suo ruolo di centro propulsore nel campo dell'antropologia visuale, italiana e internazionale, promuovendo importanti attività di studio e ricerca: prima fra tutte il festival internazionale di cinema etnografico che caratterizza l'Istituto come un osservatorio privilegiato sulle trasformazioni del cinema etnoantropologico (e del cinema tout court). Questo ha consentito all'Ente un costante adeguamento/rinnovamento della propria riflessione teorica. Ne deriva una cinematografia saldamente ancorata alle sue qualità antropologiche perché capace di trasmettere aspetti delle culture esplorate, e che pur individuando nel documentario il suo primario strumento di indagine si apre a forme d'ibridazione, riconoscendo al cinema di finzione la capacità di raccontare con incisività il mutamento della società. In questo pienamente inserita nella temperie dell'attuale dibattito riguardante il "cinema del reale"²⁸.

documentario di Enrico Pau, in David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, cit., pp. 138-141 e Antonello Zanda, *L'ombra del fuoco-S'umbra 'e su fogu*, «Teorema, Rivista sarda di cinema», n. 37, 17 giugno 2023, <https://teoremacinema.com/film-lombra-del-fuoco-sumbra-e-su-fogu-enrico-pau-2023/> (ultima consultazione: 25 marzo 2025).

28. Per una riflessione sul concetto di cinema del reale rimando al lavoro di Daniele Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano, Mimesis, 2018.

Focus 2

Lavoratori e lavoratrici

Affinità e diversità nei lavori di alcuni registi sardi già affermati

David Bruni

Abstract

I registi sardi artefici dei lungometraggi di finzione realizzati nell'ultimo ventennio sono sempre più numerosi e differiscono gli uni dagli altri per provenienza geografica, formazione culturale ed età anagrafica. Compiere una ricognizione dell'opera degli autori più noti permette di cogliere la presenza di alcune caratteristiche comuni sia sul piano tematico sia sul versante stilistico, a cominciare da una profonda coscienza identitaria che si esprime attraverso uno sguardo interno rispetto alla realtà messa in scena.

The Sardinian directors who have authored fiction feature films made in the last twenty years are increasingly numerous and differ from each other in terms of geographical origin, cultural formation and age. Realizing a reconnaissance of the work of the best-known authors allows us to grasp the presence of some common characteristics both on the thematic and stylistic level, starting with a deep identity consciousness that is expressed through an internal look with respect to the reality staged.

Il panorama costituito dai lungometraggi di finzione realizzati in Sardegna da registi autoctoni è ormai assai ricco e articolato per provenienza geografica, formazione culturale ed età anagrafica. Accanto ad autori esordienti che si sono da poco cimentati nella loro opera prima come Gianluca Medas, Marco Antonio Pani, Sergio Scavio e Tomaso Mannoni, vi sono autrici giovani attive per lo più, se non esclusivamente, nel territorio del cinema d'animazione, come Michela Anedda, Francesca Floris e Carolina Melis. Nell'impossibilità di occuparci dell'opera di ciascuno di loro, ci si è concentrati sugli autori già noti e affermati rimandando comunque – per quanto possibile – sia a un recente volume che prende in considerazione la produzione dei documentari in Sardegna dalla L.R. 15/2006 in poi¹ sia a un altro contributo presente in questo stesso volume, dedicato alle principali tipologie di prodotti. Procederemo, dunque, a una ricognizione su base geografica, dando la precedenza a due registi nuoresi di nascita come Giovanni Columbu e Salvatore Mereu (nato a Dorgali), fortemente ancorati al territorio da cui provengono, nonostante Columbu abbia vissuto fino a metà degli anni Settanta a Milano. Dopo un paragrafo dedicato al cagliaritano Enrico Pau, molto legato all'ambito cittadino per le vicende raccontate nei suoi film, ci soffermeremo su alcuni registi sassaresi, accomunabili per la sensibilità mostrata nel narrare storie di individui soffocati da un evidente disagio esistenziale. Comune a tutti i registi è una profonda coscienza identitaria, che si esprime attraverso uno sguardo interno rispetto alla realtà messa in scena, e tendenzialmente alieno da una prospettiva giudicante.

1. David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, Cagliari, UNICAPress, 2024.

Giovanni Columbu

Dopo aver compiuto studi brillanti a Milano laureandosi nel 1975 in Architettura, Columbu si trasferisce a Cagliari e avvia un lungo e proficuo rapporto con la sede regionale della RAI sarda, per la quale non solo realizza mediometraggi in pellicola a 16 mm e dirige alcuni filmati girati in video sotto forma di reportage, ma firma anche *Visos sogni visioni e avvisi* (1985), la sua opera più impegnativa prima di esordire nel lungometraggio con *Arcipelaghi* (2001). Quest'ultimo film, pur ruotando attorno a fatti legati alla società barbaricina in cui è evidente il peso di codici culturali e comportamentali connotati in direzione della *balentia* virile e di un solido matriarcato, suscita interrogativi e riflessioni su alcuni temi universali legati alla giustizia, affidandosi a una estrema frammentazione narrativa attraverso un costante rimescolio di differenti piani temporali. Fin dall'inizio della sua attività, il regista si pone in ascolto della comunità locale barbaricina e opta per la scelta della lingua sarda, parlata dai personaggi dei suoi film, che sono interpretati da attori spesso non professionisti e comunque ampiamente credibili quali artefici di vicende ambientate su set autentici, contravvenendo a una serie di stereotipi tipici dell'immagine a lungo offerta dell'Isola, frutto quasi sempre di uno sguardo esterno e superficiale.

Su Re (2012), il suo secondo lungometraggio, è la personalissima versione che Columbu offre dei vangeli sinottici, dopo un accurato lavoro di preparazione, confrontandosi a lungo col padre Michele, alla cui memoria il film è dedicato. La Passione di Cristo viene rivisitata sullo sfondo di un paesaggio aspro e primigenio, costituito dall'altipiano calcareo intorno a Oliena, e destinato a rivelarsi uno dei motivi conduttori di *Su Re*. Il racconto non prevede un andamento lineare ma, partendo dalla morte di Gesù, presenta alcune situazioni che paiono dotate di un particolare valore evocativo. Il regista pianifica con determinazione ogni dettaglio della lavorazione del film per poi mettere in discussione radicalmente le proprie scelte iniziali. Così, le luci sul set vengono abolite, i costumi sono ridotti al minimo essenziale, si rinuncia a truccare gli attori, l'interprete selezionato per il ruolo del protagonista, Fiorenzo Mattu, è agli antipodi rispetto all'iconografia tradizionale di Cristo e Columbu, inoltre, affida una seconda unità di ripresa a Uliano Lucas che avrebbe dovuto essere solo il fotografo di scena. Insomma, *Su Re* è il risultato del rapporto dialettico tra il principio maschile e quello femminile, per citare un'immagine cara al regista, ovvero tra «una determinazione, una volontà, un progetto a cui tener fede [...] e la capacità di porsi in ascolto e la disponibilità ad accogliere cambiamenti da apportare a quel progetto, così come era stato inizialmente concepito [...] che invece deve rimanere flessibile anziché irrigidirsi in una formula»². E parimenti, Columbu decide di adottare soluzioni assai poco convenzionali anche sul versante stilistico: le riprese sono compiute con la camera a mano, i raccordi tra le inquadrature successive sono aboliti, i fatti essenziali per la Passione spesso accadono fuori campo, e dal fuori campo giungono molte delle frasi e delle invettive pronunciate contro Gesù, accusato di essere un impostore. In tal modo, il film arricchisce di sfumature inconsuete vicende arcinote per la nostra cultura cristiana con una messinscena dagli esiti stranianti, sottoponendo gli spettatori a un *tour de force* espressivo.

Il successivo *Surbiles* (2017) appare governato da una maggiore armonia conferita al susseguirsi delle inquadrature, in virtù di alcune convenzioni tipiche della cosiddetta scrittura cinematografica classica: il montaggio alternato e il campo-controcampo. Questa sorta di pacificazione sul versante stilistico trova una

2. Giovanni Columbu, *Rispettare la natura. Cinema e identità*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, p. 280.

sostanziale conferma nella scelta di far ruotare le vicende raccontate attorno ad alcune storie brevi, se non brevissime. Tuttavia, questi distinti episodi – come vengono definiti nei titoli di coda – costituiscono altrettante variazioni sul tema della surbile, ovverosia di una creatura che secondo un'antica leggenda diffusa in Sardegna sarebbe frutto della trasformazione subita da una donna, capace di assumere le sembianze di una mosca e di penetrare nelle case per succhiare il cervello dei neonati³. Dunque, Columbu sceglie di ancorare le vicende del suo terzo lungometraggio al territorio della superstizione, delle tradizioni religiose e popolari, del mito, che tuttavia convivono con moduli apparentemente inconciliabili, di gusto documentaristico.

L'ultimo lungometraggio, *Balentes* (2024), costituisce anche il suo esordio nel cinema d'animazione, dopo anni trascorsi dal regista a lavorare a questo progetto estremamente laborioso e impegnativo, fondato su oltre trentamila tavole da lui disegnate ad acrilico e su carta, e poi vivificate attraverso la tecnica del *rotoscope*, anche col contributo degli animatori del *New Animation in Sardinia* (NAS). Il risultato che ne deriva è un'autentica gioia per gli occhi, grazie alla matericità del segno grafico che lo sostiene. Il film racconta una vicenda narrata al regista da sua nonna Graziella, a cui *Balentes* è dedicato, accaduta verso il 1940 quando, durante il regime fascista, due ragazzi sardi – legati da un rapporto fraterno – decidono di liberare alcuni cavalli appena venduti dal padre di uno di loro all'esercito italiano, intenzionato a servirsene durante il secondo conflitto mondiale. I due protagonisti, Ventura e Michele, non vogliono rubare gli animali, bensì intendono liberarli con un gesto improntato a una forma di *balentia*, donde il titolo del film. Tuttavia, vengono scoperti grazie alla delazione del servo-forestiero Melchiorre e subiscono un'imboscata: Ventura è colpito a morte ed è pianto da tutti, in particolare dalla maestra Anna, amica del giovane a cui – nonostante la notevole differenza di età – era legata da un intenso rapporto di amicizia. Giuseppe, il servo fidato del padre di Ventura, raggiunge e uccide Melchiorre, compiendo la vendetta. Il film, che si avvale di una colonna sonora assai ricca e suggestiva con i dialoghi in lingua sarda mescolati alla musica, tra cui quella composta da Wolfgang Zeller per *Vampyr – Il vampiro* (*Vampyr – Der Traum des Allan Grey*, 1932, di Carl Theodor Dreyer) moltiplica i riferimenti al cinema e alla cultura visiva del passato con dettagli che – a seconda delle circostanze – fanno venire in mente le ricerche sulla scomposizione fotografica del movimento compiuti da Eadweard Muybridge, *La Roue* (*La rosa sulle rotaie*, 1923, di Abel Gance), *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896, dei fratelli Louis e Auguste Lumière). Infine, anche i frequenti mascherini e le ancor più numerose didascalie costituiscono un omaggio al cinema muto.

Salvatore Mereu

Dopo essersi laureato al DAMS di Bologna e dopo aver conseguito il diploma di regia presso il CSC, Mereu realizza un paio di cortometraggi ed esordisce nel lungometraggio con *Ballo a tre passi* (2003), che, premiato come migliore opera prima dalla giuria della Settimana della critica del Festival di Venezia, viene entusiasticamente paragonato «a un albero fiorito con radici nell'antropologia e fronde nella favolistica»⁴. In effetti, la dimensione antropologica riveste un ruolo essenziale nell'opera di Mereu. Le vicende raccontate nei suoi film, con l'eccezione

3. Questa definizione di surbile tiene conto di quanto dichiarato dallo stesso Giovanni Columbu, *Filmando Visos*, in Id., *Visos*, Nuoro, Ilisso, 1991, p. 14.

4. Come scrive Tullio Kezich in «Il Corriere della Sera», 20.9.2003, adesso in Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2008, p. 191.

di *Bellas Mariposas* (2012, sul quale si veda un altro contributo in questo stesso volume), si svolgono tutte nella Sardegna rurale, contraddistinta da una preponderante economia agropastorale, talvolta in anni a noi lontani, e appaiono costantemente animate dalla dialettica tra il richiamo a valori radicati nella tradizione e l'incalzare della modernità, di solito affidandosi al filtro costituito da opere letterarie di cui il regista restituisce una versione per lo schermo piuttosto libera.

È ciò che accade in *Sonetàula* (2008)⁵, tratto dall'opera omonima di Giuseppe Fiori, un racconto di formazione nel quale la densità della materia da grande romanzo coesiste con il dialogo assai fertile intrattenuto a distanza di oltre mezzo secolo con *Banditi a Orgosolo* (1961), uno dei titoli chiave per il rapporto tra cinema e Sardegna. Infatti, la traiettoria esistenziale tracciata da Giovanni Zuanne Malune, detto Sonetàula, sembra ispirarsi proprio a quella del protagonista del film diretto da Vittorio De Seta e racconta la parabola descritta dal ragazzo, in un paese immaginario della Sardegna, Orgiadas, tra il 1938 e gli anni Cinquanta. Nel corso del tempo seguiamo le vicende che lo vedono impegnato in una faida familiare ma anche artefice del legame di amicizia con Giuseppe, che sposerà Maddalena, la bambina e poi donna amata dallo stesso Zuanne. Il film, reso assai dinamico dal ricorso diffuso alla macchina a mano, è parlato in lingua sarda, esaltata dalla presa diretta del suono. Ma l'effetto di realismo che promana dal secondo lungometraggio di Mereu è anche debitore dell'accurata selezione dei set. Inoltre, e in filigrana, il film racconta il lento e faticoso processo di modernizzazione conosciuto dalla Sardegna, che pare rispecchiarsi nei differenti atteggiamenti assunti dai personaggi principali: mentre Sonetàula resta arroccato sulle proprie posizioni e non accetta compromessi, vittima anche di una sequela di eventi guidati da una logica tragica, Giuseppe scende a patti con le opportunità lavorative offerte da una società in costante mutamento. Alla fine del film emerge la dimensione epica del protagonista, vero e proprio antieroe che, dopo essere stato ucciso dai carabinieri, vediamo avanzare durante i titoli di coda fino a primissimo piano frontale mentre accenna un sorriso. Con il suo andamento descrittivo e analitico ma anche con le ellissi che ne costellano il racconto, *Sonetàula* lascia affiorare una solidissima struttura drammaturgica.

Dopo *Tajabone* (2010) e *Bellas Mariposas*, Mereu realizza *Assandira* (2020), tratto dall'opera letteraria di uno scrittore sardo, il romanziere-antropologo Giulio Angioni. Anche in questo film è evidente la volontà di aderire a un realismo di fondo che emerge grazie alla lingua parlata – il sardo, qua alternato all'italiano e al tedesco dei turisti stranieri – all'ambientazione, alla presa diretta del suono e al ricorso frequentissimo alla macchina a mano. Le vicende che il film racconta si svolgono verso la fine degli anni Novanta del secolo scorso intorno a un ovile del centro Sardegna trasformato in agriturismo e sono disposte su due differenti piani temporali, che s'intersecano costantemente grazie alla voce narrante dell'anziano Costantino attraverso una serie di flashback. L'incipit del film è notturno e presenta uno scenario di morte, conseguente al rogo che ha ucciso Mario, il figlio del protagonista, oltre a numerosissimi animali e di fatto ha distrutto l'agriturismo. Verremo poi a sapere che l'incendio era doloso e che il fuoco è stato appiccato proprio da Costantino per mandare in fumo l'agriturismo creato dal figlio e dalla nuora, la provocante e disinibita Grete, in modo da attirare sempre più numerosi turisti stranieri mettendo in scena la civiltà agropastorale sarda e i suoi riti, poiché «sono talvolta gli stessi pastori a trasformare le proprie strutture produttive orientandole alla recettività turistica e coniugando a queste una

5. In verità, di *Sonetàula* esiste una duplice versione: una per il cinema e l'altra per la televisione, quest'ultima doppiata.

variegata produzione di forme di autorappresentazione identitaria che funga da richiamo e da filo conduttore all'esperienza degli ospiti»⁶. Ancora una volta affiora il contrasto tra un mondo arcaico e un mondo moderno che intende trarre profitto economico dalla rappresentazione del primo finendo per offrirne solo un vuoto simulacro trasformato in stereotipo senza più coglierne la valenza profondamente etica. Questa mediazione tra vecchio e nuovo appare impossibile in *Assandira* e la strada intrapresa dal depositario della civiltà passata comporta il ricorso a un elemento naturale, il fuoco, con effetto catartico e relativo sacrificio del reprobato Mario, artefice dello svilimento della vita tradizionale insieme a Grete, con la quale tuttavia Costantino intrattiene un legame complice.

L'ultimo film di Mereu, *Bentu* (2022), tratto dal racconto *Il vento* di Antonio Cossu, viene presentato al Festival di Venezia (Giornate degli Autori) e nasce come cortometraggio legato all'attività formativa svolta presso il CELCAM e presso il Dipartimento di Lettere, lingue e beni culturali dell'Università di Cagliari. *Bentu* ruota attorno al rapporto tra l'anziano Raffaele, depositario della saggezza tipica del mondo arcaico, e il nipotino Angelino, giocoso e ingenuo, sullo sfondo costituito da una Sardegna governata da ritmi naturali lenti e distesi, nell'attesa che spiri il vento, decisivo per il buon andamento della raccolta del grano. Lo sguardo con cui Mereu osserva i gesti ripetitivi, quasi rituali compiuti dall'anziano, interpretato da Peppeddu Cuccu, protagonista sessanta anni prima di *Banditi a Orgosolo*, è da documentarista e appare rispettoso dei ritmi naturali. In *Bentu* non accade quasi niente se non l'evento tragico finale, con la morte del bambino caduto da cavallo da cui l'anziano aveva raccomandato di girare alla larga, quasi a voler sottolineare l'avventatezza tipica delle generazioni giovani. Parlati ancora una volta in sardo, *Bentu* si fonda su un lavoro a togliere evidente anche considerando il rapporto col racconto di Cossu, trasposto «con una struttura filmica scarna ed essenziale, non solo nell'impostazione narrativa ma anche nella posa scenica dei dialoghi e nel numero di personaggi coinvolti», oltre che nella registrazione del sonoro in presa diretta, poiché «gli elementi paesaggistici e i riferimenti ai luoghi sono ulteriormente asciugati per mantenere il focus solo sugli spazi in cui si muovono i personaggi, tralasciando quelli citati nel racconto»⁷.

Enrico Pau

Prima di esordire nella regia cinematografica, Enrico Pau pratica un'intensa attività teatrale e anche radiofonica. Il suo radicamento nel capoluogo cagliaritano è evidente già in alcuni corti (*La volpe e l'ape*, 1996 e *Storie di pugili*, 1999). L'oscillazione tra uno sguardo documentaristico e le scelte riconducibili a una dimensione onirica ed evocativa, molto marcata in direzione autoriale, predomina nei film successivi: nel suo primo lungometraggio, *Pesi leggeri* (2001) e soprattutto in *Jimmy della Collina* (2006), tratto dal romanzo omonimo di Massimo Carlotto.

Jimmy è un adolescente ormai quasi maggiorenne che vive in un centro vicino a Cagliari dove ha sede un'industria petrolchimica. La sua ribellione si manifesta in numerosi modi e in momenti differenti: nella rinuncia a vivere una vita normale andando a lavorare in fabbrica, nel tentativo di portare a compimento un furto che invece lo condurrà in carcere; in un atteggiamento insoddisfatto e contestatorio verso i compagni di reclusione oltre che verso gli animatori e perfino nei confronti di Claudia, che incontra nella comunità di recupero dove lui

6. Carlo Maxia, *Le ceneri di Assandira. Identità, turismo e pastoralismo in Sardegna*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie*, cit., p. 239.

7. Myriam Mereu, *Le voci dello schermo. Le lingue nel cinema sardo contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis, 2024, pp. 308-309.

chiede di vivere. Il suo atteggiamento, piuttosto violento e aggressivo, lo spinge a tentare una fuga dagli esiti maldestri, cercando di procurarsi documenti falsi e il finale sospeso del film lo mostra intento a osservare il mare. Il regista sembra interessato a cogliere scorci di paesaggio e a lasciare spazio a inserti onirici oltre che a comunicare il malessere e il disagio esistenziale sperimentati da Jimmy ricorrendo a soluzioni assai ricche di effetti sul piano tecnico-linguistico: gli obiettivi grandangolari, l'impiego della macchina a mano e del rallenti, le evocative visioni notturne, le inquadrature molto strette, la musica elettronica straniante e l'andamento del racconto assai frammentato che procede per continue ellissi affidandosi a non pochi flashback.

Dopo questo doloroso racconto di formazione, emblema del disagio giovanile vissuto nell'hinterland cagliaritano, Pau dirige quello che finora è il suo ultimo lungometraggio di finzione, *L'accabadora* (2015). Le vicende narrate da questo film avvengono a Cagliari durante i bombardamenti americani nel corso della Seconda guerra mondiale con il personaggio principale, Annetta (interpretata da una dolentissima Donatella Finocchiaro), destinata a dare la "buona morte" a chi è giunto alla fine dell'esistenza terrena, incarnando in tal modo una figura depositata nell'immaginario popolare sardo, benché la sua esistenza sia negata dagli antropologi, come precisa una delle indicazioni contenute alla fine del film. *L'accabadora* evoca un'atmosfera assai suggestiva, grazie a una ricercatissima illuminazione frequentemente fondata sui controluce o comunque su una luce assai livida e spettrale che mira a identificare subito il registro predominante della vicenda, in linea con i tratti fisiognomici di Annetta e la sua espressione perennemente corrucciata. È un film di atmosfere, *L'accabadora*, che sembra fondere stimoli e interessi assai diversi: quello per questa figura discussa della tradizione sarda, la volontà di restituire un'immagine fedele di Cagliari sotto i bombardamenti, la leggendaria processione in onore di S. Efisio improvvisata sotto le macerie in occasione del primo maggio 1943 e filmata con una cinepresa 8 mm, e ancora il desiderio di documentare le cere anatomiche realizzate per l'Università di Cagliari fra il 1803 e il 1805 da Clemente Susini. Ed è un film in cui la ricerca di tali atmosfere predomina sulla proposta di un racconto congegnato in modo fluido e scorrevole, facendo trapelare lo sguardo da documentarista di Pau.

Bonifacio Angius

La personalità di maggior spicco tra i registi sassaresi è senz'altro quella di Bonifacio Angius che, dopo aver diretto un paio di cortometraggi, quando era ancora giovane ha esordito nel lungometraggio con *SaGràscia* (2011), frutto di una laboriosa genesi, intrapresa da Angius insieme ad alcuni sodali che rimarranno suoi collaboratori anche nelle sue successive opere. *SaGràscia*, autoprodotto con l'apporto di Unione Cineasti Indipendenti e uscito poi in alcune sale d'essai grazie a Distribuzione Indipendente, è un film inclassificabile ed eccentrico. Il racconto procede secondo un andamento itinerante, impresso dal viaggio compiuto da Antoneddu, il bambino scampato alla morte dopo una caduta per merito dell'intervento miracoloso del Santo con cui condivide il nome di battesimo, e per ringraziare il quale il giovanissimo protagonista si mette in marcia facendo incontri assai inverosimili. Questo esordio, immerso in una dimensione onirica e surreale, fiabesca e magica, ha spinto la critica a individuare le tracce dei modelli di ispirazione nel tentativo di conferire un'identità più precisa a un'opera che resta inclassificabile e che appare sorprendente se consideriamo l'itinerario tracciato con i successivi tre lungometraggi da Angius.

Infatti, le vicende raccontate in *Perfidia* (2014), così come in *Ovunque proteggimi* (2018) e in *I giganti* (2021), pur se con le varianti anche significative riconducibili

ai singoli casi, fanno emergere in modo evidente un solido impianto autoriale che parrebbe aver fatto scuola ispirando alcuni colleghi più giovani come Mario Piredda per *L'agnello* (2019) e soprattutto Paolo Pisanu per *Tutti i cani muoiono soli* (2023). I protagonisti delle opere dirette da Angius a partire dal secondo lungometraggio in poi sono sempre figure di reietti e vivono rapporti irrisolti, senza una solida identità sul piano sociale; inoltre, appaiono soffocati da una condizione esistenziale entropica, alle prese con una trama di relazioni sociali ridotte al minimo e disturbate. Tuttavia, nei suoi film si coglie sottotraccia la presenza di una preoccupazione religiosa talvolta sconfinante nel territorio della superstizione, al punto tale che l'itinerario da loro stessi tracciato sembra assimilabile ad altrettante stazioni di una via crucis rivisitata in chiave contemporanea ma priva di qualunque possibile catarsi. A questo panorama sconcertante esiste un'eccezione grazie al gesto compiuto da Alessandro, il protagonista di *Ovunque proteggimi*, il quale nel finale si immola per offrire una chance a Francesca, la giovane ragazza vedova e al figlio di lei, Antonio⁸.

La dimensione entropica è palpabile in *Perfidia*, considerando anzitutto il legame stabilito dal protagonista con il padre e forse perfino più evidente in *I giganti*, il cui titolo sembrerebbe alludere antifrasticamente alla condizione di totale assenza di sbocchi e prospettive che attanaglia i cinque protagonisti, tutti uomini, accomunati da un atteggiamento autodistruttivo e da una fine violenta, dopo aver assunto alcolici e soprattutto droghe di ogni fatta. Inoltre, tornano in tutti i film di Angius alcune soluzioni sul piano stilistico che paiono attestare lo statuto prepotentemente autoriale del suo cinema: l'incipit delle opere citate è sempre segnato dalla presenza di una voce maschile su schermo nero, quasi fosse una *voice over* che scopriamo ben presto appartenere al protagonista, impegnato a introdurre la vicenda in maniera assai poco convenzionale con una breve digressione priva di un legame diretto con il plot e che poi torna a farsi udire verso la metà e ancora alla fine, quasi a scandirne la progressione drammaturgica in alcuni capitoli o atti conseguenti. Angius ricorre volentieri alla macchina a mano e talvolta anche al ralenti con un'accentuata predilezione per le atmosfere notturne, quasi di gusto espressionista, evidenti nell'ampio frammento iniziale di *Ovunque proteggimi* e lungo quasi tutto il plot di *I giganti*.

Perfidia si apre in chiesa con il funerale della madre di Angelo, il cui nome di battesimo per molti aspetti contraddice la sua personalità disturbata e irrisolta. Ultratrentenne, inoccupato, ludopatico, privo di passioni e di interessi, si lascia vivere frequentando bar e locali pubblici squallidi da solo o in compagnia di altri amici, quasi altrettanto abulici, con la sola eccezione costituita da uno dei sodali che ha acquisito la condizione di rispettabilità con i relativi status symbol (auto nuova inclusa). Peppino, suo padre, cerca di scuotere Angelo ma tutto si rivela vano. L'unico slancio vitale da lui manifestato è l'interesse per una giovane donna, studentessa universitaria, che vede scendere da un autobus e il cui sguardo incrocia a più riprese conferendole una funzione salvifica, evidentemente anticipata dalle parole pronunciate all'inizio come in *voice over* («Gesù sa già tutto; Gesù se sei buono ti manda una ragazza con occhi belli con cui ti sposerai e nascerà una piccola famiglia»). Ma anche questo progetto naufraga per la totale inettitudine da parte di Angelo nel gestire il rapporto con l'interlocutrice. E la sua vita, improntata a una snervante assistenza prestata alla riabilitazione del padre dopo che questi è finito su una carrozzina in seguito a un ictus, prosegue all'insegna di una quotidianità alienata e deprimente in una condizione entropica fino ad abbandonare sulla spiaggia il corpo del padre.

8. La presenza della superstizione è evidente soprattutto nel cortometraggio *Destino* (2020), che fa emergere il talento di Angius nel tratteggiare situazioni dominate da un evidente gusto per il paradosso.

Anche *Ovunque proteggimi* si apre su fondo nero con la voce del protagonista, l'ultraquarantenne Alessandro, che attraverso una sorta di monologo o meglio di soliloquio in *voice over* rievoca la figura del padre, frequentemente ubriaco, e il suo rapporto con lui, improntato a un forte legame. Alessandro, se capita, è un musicista-cantante, è ludopatico, etilista e quando beve molto diventa assai violento. La dimensione notturna in cui inizialmente la vicenda è avvolta lascia il posto a sequenze diurne a partire dal momento in cui Alessandro incontra in ospedale Francesca, come lui avveza a una vita da marginale, ex tossica, vedova e con un bambino piccolo toltole in seguito a un'ordinanza restrittiva. I due solidarizzano e Alessandro assume nei confronti di Francesca un atteggiamento molto affettuoso e protettivo, quasi paterno, fino ad accompagnarla in visita al figlioletto, poi diviene suo complice involontario nel rapimento del bambino. *Ovunque proteggimi*, contraddistinto da un andamento ben più mosso e dinamico rispetto al precedente lungometraggio, dapprima assume le sembianze di un *road movie* quando i due compiono il viaggio verso Cagliari, poi quasi di un *mélo*. Il gesto finale di lui che, immolandosi, provoca una rissa con gli agenti delle forze dell'ordine per permettere a Francesca d'imbarcarsi insieme al figlio a bordo di una Panda vecchia e scalcinata con destinazione Barcellona, legittima il titolo del film e assicura una sorta di riscatto per il protagonista perlomeno sul piano etico.

Anche *I giganti* si apre con un monologo / soliloquio di una voce maschile quasi *over* che appartiene al più abulico dei cinque protagonisti di questo film corale, una sorta di *Kammerspiel* ambientato per lo più in interni bui, in un casolare nella campagna sassarese dove il quintetto si è dato appuntamento per riempirsi di sostanze tossiche di ogni tipo, unite ad alcol. La dimensione teatrale della vicenda è amplificata dai dialoghi fittissimi e dalla quasi totale assenza di azione, almeno fino a un certo punto connessa ai flashback che scaturiscono dai ricordi di uno di loro, legato a ferite e lacerazioni di natura emotiva e sentimentale, comuni a un altro dei suoi sodali. Alla fine di un gioco al massacro intessuto di suicidi e omicidi, rimane in vita solo il gigante più giovane. «Sembra un'opera filosofica scritta da un cialtrone, quasi un film di fantasmi»; ha dichiarato Angius riferendosi al suo film, frutto di un periodo di gestazione piuttosto breve e portato a termine da una troupe ridotta al minimo durante il periodo del Covid-19⁹.

Altri esponenti della “scuola sassarese”:

Paolo Pisanu e Mario Piredda

L'esordio di Paolo Pisanu con *Tutti i cani muoiono soli* è fortemente imparentato con il cinema di Angius. Basato sulla sceneggiatura scritta dal regista insieme a Gianni Tetti, premio Solinas 2018 ex aequo, racconta una vicenda ancorata al contesto sassarese, che sembra permeare di sé i personaggi principali, immersi in una condizione di estrema entropia sul piano esistenziale. Il protagonista è un signore sulla sessantina con un volto da duro, Rudi, munito di orecchino e con i pochissimi capelli raccolti in un codino, che vive facendo il taglieggiatore. Rudi frequenta l'amico Franco, si sposta tra un bar e l'altro dotato di slot machine, ordina e beve sambuca e birra. Ma poi lo vediamo per gran parte del film prendersi cura della figlia Susanna, affetta da una gravissima patologia neurodegenerativa, ridotta su una sedia a rotelle, alla quale Rudi è costretto a fungere da badante. Il lungometraggio di Pisanu si fonda sulla successione di sequenze in cui sembra non esservi un'autentica progressione drammaturgica, se non fosse per lo scontro con Franco che ha la peggio e viene ucciso dal protagonista, in fuga con la figlia in un finale che pare sospeso e contraddistinto

9. Le dichiarazioni di Angius sono contenute negli extra del DVD (Produttore Minerva Pictures, 2022, distribuito da CG Entertainment).

dall'impiego di ralenti e di macchina a mano. Una delle caratteristiche più originali del film consiste nel modo in cui procede il racconto che è ellittico, fondato su momenti distinti ma privi di nessi diretti di natura causale, come se le singole sequenze fossero dotate dello stesso peso sul piano drammaturgico. Questa sorta di disarticolazione narrativa, governata da un'atmosfera rarefatta, trova temporanei momenti di pacificazione nelle numerose scene ambientate in riva al mare o comunque in piscina dove nuota Susanna per cercar di combattere gli esiti della malattia da cui è afflitta. Infatti, l'elemento acquatico pare garantire un freno temporaneo al tormento e alla disperazione in cui sono immerse le vite del protagonista e di sua figlia.

L'esordio nel lungometraggio da parte di Mario Piredda, *L'agnello*, si basa su una relazione tra figlio e padre curiosamente inversa rispetto a quella attorno a cui ruota il film di Pisanu. Qua, nel film girato quasi quattro anni prima, è la giovanissima Anita, a prendersi amorevolmente cura del padre Jacopo, malato terminale affetto da una gravissima forma di leucemia conseguente ai danni permanenti causati dalla vicinanza alle installazioni militari in un contesto ambientale privo di apparenti vie di uscita, innanzitutto – ma non solo – sul versante socio-economico. Il titolo del film se da un lato si riferisce all'agnello che Anita chiede al nonno di affidarle, dall'altro finisce con l'assumere una valenza metaforica perché l'affetto che la ragazza prova per l'animale con la sua fragilità e debolezza è analogo a quello in lei suscitato dalla figura paterna, bisognosa di protezione. Anita è una ragazza volitiva, impulsiva ed è l'unica a cercar di convincere lo zio Gaetano, fratello di suo padre, a verificare la compatibilità con Jacopo in vista di un eventuale trapianto, nonostante il pessimo rapporto che lo zio, ex tossicomane e ancora assai sbandato, intrattiene con la famiglia di origine. Il trapianto non è possibile ma comunque Anita riesce caparbiamente nel suo intento e assiste con molto amore il padre, la cui fine vita è addolcita anche dalla complicità stabilita dall'uomo con un'altra paziente.

L'agnello sembra riassumere molte delle caratteristiche comuni riscontrate nei film di cui ci siamo finora occupati e nei confronti dei quali propone una variante originale: ambientato in campagna e immerso in una dimensione agropastorale, sostenuto da uno sguardo documentario attento a mostrare i fatti legati tra loro da labili nessi narrativi, il film si basa su una serie di caratteristiche ricorrenti nel cosiddetto cinema del reale, considerando il frequente ricorso alla macchina a mano che conferisce alla successione delle inquadrature un andamento assai mosso, l'adozione della presa diretta del suono che registra le differenti forme di comunicazione adottate dal nonno e dagli altri personaggi, che si esprimono rispettivamente in sardo e in italiano.

Nel frattempo, il cinema realizzato da autori sardi continua a stupire per la varietà e la ricchezza di proposte, che trovano eco nel più vasto contesto del cinema italiano e internazionale.

Fare cinema in periferia

Percorsi individuali e collettivi di crescita occupazionale

Clementina Casula

Abstract

Il saggio esplora da una prospettiva sociologica le condizioni occupazionali dei professionisti del cinema in Sardegna, ponendole in relazione con la dimensione collettiva dell'organizzazione del lavoro e con il contesto regionale di regolazione della produzione cinematografica. Sulla base di una ricerca empirica qualitativa, si rilevano le caratteristiche sociali di una "classe creativa" alla quale le recenti opportunità formative e occupazionali nel cinema hanno prospettato la possibilità di coniugare – pur restando in un territorio relativamente periferico – scelte lavorative e qualità della vita, nonché le tensioni presenti tra le aspettative crescenti di carriera dei professionisti e le debolezze della struttura produttiva regionale.

This essay examines, from a sociological perspective, the employment conditions of film professionals in Sardinia, situating them within the collective organization of work and the regional regulatory framework of film production. Drawing on qualitative empirical research, it highlights the social characteristics of a "creative class" for whom recent training and employment opportunities in the film sector have opened up the possibility of reconciling career choices with quality of life, while remaining in a relatively peripheral context. At the same time, the analysis brings to light emerging tensions between professionals' rising career expectations and the structural weaknesses of the regional production system.

Introduzione. La dimensione collettiva e istituzionale della produzione cinematografica

Se c'è qualcosa di buono che la terribile pandemia da Covid-19 ha portato al settore dello spettacolo, questo è stato di far prendere consapevolezza – tanto all'opinione pubblica, quanto ai decisori politici – della quantità e varietà di lavoratrici e lavoratori specializzati coinvolti nella produzione di film, concerti e spettacoli dal vivo. I meccanismi di valorizzazione delle opere dell'arte e della creatività tendono infatti a oscurare la dimensione collettiva della produzione, per attribuirle a singoli autori. Questa concezione individualizzata della produzione creativa, sorretta dall'idea di genio artistico affermata in età romantica e ancora oggi assai radicata nel senso comune, è contrastata dalle ricerche che, tanto nella sociologia del lavoro quanto negli studi culturali e dei media, analizzano la produzione culturale e creativa focalizzandosi sull'organizzazione delle reti di persone coinvolte, piuttosto che sulle opere o sui singoli autori ad esse associati¹. Nel caso del cinema il «silenzio sui modi di

1. Si vedano, a questo proposito: Pierre Bourdieu, *Le marché des biens symboliques*, «L'Année sociologique», n. 22, 1971, pp. 49-126; Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley (CA), University of California Press, 1982; Pierre Bataille, Sonia Bertolini, Clementina Casula, Marc Perrenoud, *From Atypical to Paradigmatic? The Relevance of the Study of Artistic Work for the Sociology of Work*, «Sociologia del lavoro», n. 15, 2020, pp. 59-83.

produzione» è sorretto dalla legittimazione di un'implicita gerarchia professionale che vede al suo vertice la figura del regista², al quale è principalmente attribuita la paternità di un dato film, il che sottovaluta il contributo offerto dalle altre professionalità coinvolte nella produzione alla sua buona o cattiva riuscita. Leggere tale riuscita come riconoscimento della presenza (o invece assenza) di talento del regista, inoltre, porta ad oscurare la rilevanza non solo delle professionalità coinvolte nel processo della produzione creativa, ma anche del contesto in cui questa si realizza³. Le istituzioni sociali, infatti, contribuiscono in maniera sostanziale a definire le condizioni per la realizzazione delle traiettorie professionali, regolando le strutture formative e occupazionali, stabilendo le norme di reclutamento, gli ambiti della loro giurisdizione, i modelli di sovvenzionamento della loro produzione⁴.

In questo saggio⁵, in linea con gli obiettivi progettuali già esposti nell'introduzione al volume, mi soffermerò su alcune caratteristiche dei percorsi professionali e delle condizioni occupazionali dei lavoratori e delle lavoratrici del cinema in Sardegna, ponendoli in relazione con la dimensione collettiva dell'organizzazione del lavoro e col contesto di regolazione istituzionale della produzione cinematografica nell'Isola. La discussione partirà dall'illustrazione di alcuni risultati di una ricerca empirica che ha previsto l'analisi qualitativa di interviste in profondità realizzate con un campione di professionisti prevalentemente o regolarmente attivi in Sardegna. Il saggio è strutturato in quattro sezioni: la prima presenta il contesto e la metodologia della ricerca, la seconda analizza alcune caratteristiche sociali del campione, la terza esplora l'articolazione dell'organizzazione della produzione nei set dei lungometraggi, la quarta il tipo di legami prevalenti tra i professionisti del cinema regionale e la struttura istituzionale che ne regola l'azione. Una breve conclusione rileva come proprio gli orizzonti di possibilità formative e occupazionali schiusi dallo sviluppo di un ecosistema cinematografico in Sardegna, paradossalmente, contribuiscano a elevare le aspettative di nuove generazioni di creativi, più esigenti in termini sia di carriera professionale che di qualità della vita, e più insofferenti dei vincoli ancora presenti nella struttura produttiva regionale.

La ricerca empirica: obiettivi, metodologia e campionamento

La legge regionale per lo sviluppo del cinema in Sardegna⁶ nasce in un periodo in cui su scala internazionale si assiste a una crescente legittimazione di politiche

2. Pierre Sorlin, *Introduzione a una sociologia del cinema*, Pisa, ETS, 2017, p. 32. Si tratta di un "pregiudizio culturale", riscontrabile anche nel processo di inserimento dei *cast and crew* di un'opera negli archivi digitali, che contribuisce a rendere alcuni ruoli e mansioni poco visibili e quindi anche meno desiderabili e accessibili; cfr. Mariagrazia Fanchi, con la collaborazione di Angela Tibaldi e Matteo Tarantino, *Equilibri ed equilibrismi. Bilanci di genere nella produzione cinematografica e audiovisiva italiana. 2017-2020*, «8 e 1/2. Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano», 2021, p. 70.
3. Tra le pubblicazioni dedicate allo studio della produzione cinematografica come esito di un processo collettivo dato dal coordinamento di reti di lavoratori che ricoprono vari ruoli e mansioni ricordiamo, a titolo esemplificativo: Wayne E. Baker, Robert R. Faulkner, *Role as Resource in the Hollywood Film Industry*, «American Journal of Sociology», vol. 97, n. 2, 1991, pp. 279-309; John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press, 2008; Markus Spöhrer, Beate Ochsner (a cura di), *Applying the Actor-Network Theory in Media Studies*, Hershey, IGI Global Scientific Publishing, 2017.
4. Vera L. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 8.
5. Desidero ringraziare Diego Cavallotti, Paolo Dal Molin e Antioco Floris per gli utili commenti su una prima versione del saggio.
6. Legge regionale del 20 settembre 2006, n. 15, *Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna*.

pubbliche finalizzate allo sviluppo delle Industrie culturali e creative (ICC)⁷, intese come potenziale volano di crescita per rilanciare le economie capitaliste a fronte della crisi dell'industria manifatturiera. Nella normativa regionale tale finalità, pur presente, risulta subordinata al prioritario sviluppo del cinema come mezzo di espressione artistica e formazione culturale attraverso misure la cui gestione è conseguentemente assegnata all'Assessorato della Pubblica Istruzione, Beni culturali, Informazione, Spettacolo e Sport. Il prevalere di una visione culturalista dello sviluppo del cinema regionale appare legata al percorso istituzionale che porta alla nascita di un ecosistema cinematografico sardo⁸. Sarà in particolare la visibilità raggiunta di alcuni musicisti, scrittori e registi isolani nella scena nazionale e internazionale, supportata dalle reti dell'associazionismo culturale regionale, a portare nei primi anni Duemila a celebrare una "*nouvelle vague*" sarda come esempio di felice connubio tra radicamento identitario e sviluppo di nuove istanze creative⁹. Il movimento Progetto Sardegna, che sosterrà l'elezione dell'imprenditore Renato Soru a presidente della Regione (2004-08), integra lo sviluppo della cultura e del cinema all'interno di un programma volto al rinnovamento della classe dirigente e alla definizione di politiche pubbliche mirate a conciliare tradizione e innovazione col fine di attivare uno sviluppo autonomo del territorio¹⁰. Si tratta di una congiuntura storica che schiude ai creativi sardi nuovi orizzonti di possibilità per riuscire a coniugare il proprio "diritto alla restanza"¹¹ con l'esercizio di professioni tipicamente associate a territori più industrializzati e dinamici.

La presenza di una "classe creativa" che – diversamente da quella descritta in letteratura – non risiede in grandi metropoli, bensì in un territorio isolato a bassa densità abitativa si propone come uno studio di caso particolarmente interessante dal punto di vista della sociologia del lavoro, che spesso si interroga sui mutamenti in corso rispetto al senso, al significato e alla qualità della vita lavorativa¹². Il carattere esplorativo della ricerca ha portato a scegliere una metodologia qualitativa fondata sull'analisi di oltre cinquanta interviste in profondità con lavoratori e lavoratrici del cinema in Sardegna al fine di ricostruire le principali tappe e condizioni occupazionali che caratterizzano i loro percorsi professionali, mentre interlocuzioni con esperti informati e l'analisi documentale hanno consentito di definire il contesto all'interno del quale si realizzano tali percorsi. Per il primo anno di ricerca MaCAuS ha beneficiato della concomitanza col progetto MaDoS, che ha visto lo stesso team impegnato in un'indagine sulla produzione documentaristica in Sardegna. L'approfondimento sui professionisti del documentario svolto per tale progetto con Roberta

-
7. Si tratta di un settore composto da ambiti variegati, anche in riferimento al rapporto col mercato, il cui tratto comune può essere identificato nella loro produzione di «beni materiali o immateriali che accrescono la nostra conoscenza, stimolano le nostre emozioni e arricchiscono la nostra vita» (Giuseppe Richeri, *Il concetto di industrie creative*, «Economia della Cultura», XIX/1, 2009, pp. 5-6).
 8. Per una ricostruzione puntuale di tale percorso si rimanda al saggio di Antioco Floris in questo volume.
 9. Goffredo Fofi, *Sardegna, che Nouvelle Vague!*, «Panorama», 12 novembre 2003; Antioco Floris, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, «Bianco e nero», n. 1, 2014, pp. 47-54.
 10. Renato Soru (incontro con Goffredo Fofi), *Notizie e idee di un'isola laboratorio*, «Lo straniero», n. 74/75, agosto-settembre 2006, *Dossier Sardegna*, pp. 5-86; Clementina Casula (a cura di), *Innovazione e governo regionale*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
 11. Vito Teti, *La restanza*, Torino, Einaudi, 2022.
 12. Questo è stato il tema, ad esempio, della sessione coordinata da Sonia Bertolini, Giorgio Gosetti, Marcello Pedaci durante il convegno annuale della Società italiana di sociologia economica (SISEC, Università di Pavia, 29 gennaio-1 febbraio 2025), all'interno della quale sono stati presentati alcuni risultati della presente ricerca.

D'Aprile¹³ ha dunque previsto nella traccia dell'intervista l'allargamento del focus di ricerca all'intero comparto. Il campione si è esteso nel corso del secondo anno di ricerca, fino a ricomprendere oltre cinquanta lavoratori (26 uomini e 26 donne) del comparto audiovisivo e cinematografico, che hanno operato o operano stabilmente in Sardegna. Grazie alla fitta rete di relazioni del gruppo di ricerca¹⁴ i profili degli intervistati sono stati selezionati in modo da esplorare le peculiarità dei vari reparti e dei principali ruoli previsti nell'organizzazione della produzione¹⁵, cercando di garantire anche una varietà in termini di provenienza territoriale, genere e generazione, che consentisse di verificare l'influenza svolta dai fattori sociali, oltre che dal contesto istituzionale, nell'attivazione e realizzazione delle carriere¹⁶. Previo consenso informato, le interviste sono state registrate, trascritte e analizzate seguendo un approccio qualitativo, induttivo e comparato¹⁷. L'operazione di anonimizzazione delle testimonianze raccolte, preventivamente comunicata agli intervistati, ha offerto vantaggi già sperimentati in mie precedenti ricerche su gruppi professionali. Da un lato, infatti, ha consentito di deviare l'attenzione sulla traiettoria occupazionale dall'agency del singolo professionista alla sua relazione coi fattori sociali e i contesti organizzativi e istituzionali, riducendo l'effetto distorsivo di narrazioni rispondenti a *self-branding* promozionale, particolarmente presente nelle professioni artistico-creative¹⁸. Inoltre, ha permesso di tutelare la privacy dell'intervistato/a riguardo ad aspetti più delicati o personali, utili a far emergere eventuali criticità presenti nel contesto lavorativo. Per questioni di spazio non riuscirò in questa sede a trattare l'ampio materiale raccolto, ma focalizzerò l'analisi sugli aspetti che meglio consentono di mettere in luce alcune

13. Clementina Casula, Roberta D'Aprile, *Professionisti e professioniste del documentario in Sardegna*, in David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, Cagliari, UNICAPress, 2024. Ringrazio Roberta per il prezioso supporto nella realizzazione delle interviste e il confronto sulle tematiche emerse, anche a fronte della sua conoscenza diretta del lavoro nella produzione cinematografica.
14. Un sentito ringraziamento a tutti gli intervistati e le intervistate per la generosità con la quale hanno dedicato il loro tempo alla ricerca e ad Antioco Floris per aver reso più semplice e immediata una fase in genere piuttosto lunga e impegnativa (quella dell'acquisizione dei contatti, del consenso e della fiducia degli intervistati). Le interviste sono state realizzate tra il gennaio 2024 e il febbraio 2025, prevalentemente in presenza e talvolta online, nel caso di impedimenti logistici.
15. Le/gli stessi intervistati/i hanno indicato il reparto e il ruolo al quale associano la loro competenza lavorativa nella produzione cinematografica prevalente o distintiva. La maggior parte si colloca nel reparto legato alla regia (25 alla direzione, 3 come aiuto, altri 5 preferiscono adottare il termine video-maker, video-artist, film-maker); 4 in quello della sceneggiatura; 8 in quello della fotografia (di cui 5 alla direzione, 3 in ruoli di supporto); 8 nel reparto produzione (di cui 5 in ruoli direttivi, 3 in ruoli di coordinamento); 4 in quello montaggio; 2 in quello suono; 2 ai costumi; 2 al casting; 1 alla scenografia; 3 a reparti più operativi (2 operatori e 1 macchinista). La maggiore numerosità dei ruoli rispetto agli intervistati è data dal fatto che alcuni ricoprono regolarmente più di un ruolo professionale.
16. Per quanto riguarda l'origine territoriale degli intervistati nati in Sardegna, il 70% è nato nell'area del Sud, il 14% del Nord, il 10% dell'Ovest, il 6% dell'Est. Due professionisti provengono invece dall'Italia continentale. Prevalle la provenienza dal contesto cittadino: il 74% degli intervistati è nato in un capoluogo di provincia. Per quanto riguarda la generazione di appartenenza, il 13% degli intervistati appartiene a quella dei Baby boomers (oltre i 61 anni), il 35% alla generazione X (44-60 anni), il 42% alla generazione Y o Millennials (28-43 anni), il 10% alla generazione Z, detta anche dei *Digitarians* (14-27 anni). Per la distribuzione e l'analisi riferita alla variabile di genere si rimanda al mio secondo saggio presente in questo volume.
17. Si vedano Svend Brinkmann, Steinar Kvale, *InterViews. Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing*, Los Angeles, SAGE, 2015; Donatella Della Porta, *L'intervista qualitativa*, Bari e Roma, Laterza, 2010.
18. Nel caso del settore cinematografico Caldwell arriva a teorizzare una "*inverse credibility law*", per la quale la credibilità è inversamente proporzionale alla posizione nella gerarchia di prestigio della catena produttiva e quindi minima nel caso dei registi, frequentemente sollecitati a parlare di sé stessi dai media (John T. Caldwell, *Production Culture*, cit., p. 3).

caratteristiche dell'organizzazione del lavoro e della regolazione istituzionale della produzione cinematografica in Sardegna, a partire dalle esperienze dirette dei lavoratori e delle lavoratrici intervistate.

Diventare lavoratori del cinema: vocazione, formazione e scelta occupazionale

Se nelle generazioni più giovani si iniziano a rilevare alcuni casi di “figli/e d'arte”, in linea generale non emergono relazioni dirette significative tra la carriera sviluppata dagli intervistati in ambito cinematografico e l'occupazione svolta dai loro genitori¹⁹. Questi ultimi hanno prevalentemente esercitato un lavoro alle dipendenze, come insegnanti di scuola e talvolta di università o come impiegati per lavori d'ufficio²⁰. Rilevante è anche la quota di genitori piccoli imprenditori artigiani e agricoltori, o invece associati a professioni tecniche o nel settore del piccolo commercio e dei servizi, mentre più ridotta è la presenza di genitori impiegati nelle forze armate e del tutto residuale quella di occupati nelle categorie ai due poli della classificazione delle professioni Istat: da un lato quella dei grandi imprenditori, legislatori politici e alta dirigenza; al lato opposto quella dei lavori non qualificati (meno del 2% per ciascuna). Neanche i percorsi scolastici degli intervistati fanno presagire la successiva carriera: salvo qualche rara eccezione, sono stati scelti da genitori tipicamente restii ad incoraggiare la conversione dell'interesse dei figli per attività a carattere creativo (dal cinema alla musica, dal fumetto alla pittura, dalla scrittura al teatro) in qualcosa d'altro rispetto a un hobby da coltivare nel tempo libero. L'interesse per tali attività, tuttavia, può ben presto svilupparsi in una passione dal carattere totalizzante, che tende a oscurare impegni scolastici ritenuti assai meno avvincenti (come descritto nella seguente citazione).

Era appena entrata in vigore [...] la legge per cui religione non era più obbligatoria [a scuola] e si poteva scegliere di fare qualcos'altro. Allora io convinsi tutta la mia classe [del liceo] ad abbandonare religione e a mettere in piedi una commedia teatrale. Abbiamo fatto *Le nuvole* di Aristofane [...] Confesso che quell'anno non ho più studiato niente [...] Cioè, per me era la cosa più importante della mia vita: il giorno che ho fatto lo spettacolo per me era più importante della vita o della morte, come poi è diventato tutte le volte che ho fatto un film. [regista, U, Gen. X]

Raggiunta la maggiore età le scelte degli intervistati si fanno più indipendenti, ma non sempre la prospettiva di una carriera nell'ambito cinematografico è inizialmente contemplata tra le occupazioni cui poter realisticamente aspirare, in particolare nel caso delle generazioni più anziane che, a fronte delle più ridotte occasioni formative e occupazionali, vi arrivano più spesso accidentalmente, talvolta da altri settori artistici (come quello teatrale, musicale o letterario). Le prime esperienze di collaborazione nel cinema si realizzano dunque in maniera assai diversa, più o meno occasionale o invece strutturata: dall'animazione di circoli di cultura cinematografica, alla partecipazione a piccole produzioni di amici, alla frequenza di percorsi di formazione in ambito multimediale.

Un'altra differenza generazionale riguarda il fatto che nel caso delle generazioni più adulte la carriera nel cinema è intrapresa in aperta rottura con genitori favorevoli ad impieghi più stabili e remunerativi o più spesso sorretta

19. Al fine di misurare la collocazione socio-economica familiare è stata presa in considerazione l'occupazione più in alto nella gerarchia occupazionale, in genere quella paterna (nel 28% dei casi le madri risultavano casalinghe).

20. Circa il 25% dei genitori degli intervistati appartiene a ciascuna delle due categorie.

economicamente da attività lavorative in altri settori, seguendo una strategia di diversificazione estensiva. Nel caso delle generazioni più giovani, invece, si rileva un investimento prioritario nel campo cinematografico o audiovisivo, in genere supportato dalle famiglie, riconducibile alla maggiore conoscenza e legittimazione del settore creativo, ma anche al ribilanciamento dei rischi tipici di queste carriere con le gratificazioni intrinseche offerte, a fronte di mercato del lavoro incerto e precario anche in settori in passato ritenuti più sicuri. Ciò che accomuna le diverse generazioni di professionisti intervistati è la scelta di campo netta all'interno dell'ambito artistico e culturale, che si desume dall'orientamento degli studi post-diploma. Quasi l'85% degli intervistati possiede un titolo di studio post-secondario: la maggior parte (48%) lo ha ottenuto all'interno di un corso di laurea in Studi umanistici, dove nel corso del tempo si amplia l'offerta di corsi dedicati al cinema e all'audiovisivo, così come nelle Accademie di belle arti dove si è diplomato circa il 18% degli intervistati; un'altra quota significativa ha seguito corsi specificamente dedicati alla formazione professionale nel settore cinematografico in Italia o all'estero (23%), mentre una quota più ridotta (11%) si è laureata in corsi di laurea in Scienze politiche o Giurisprudenza²¹. Si tratta complessivamente di percorsi di formazione piuttosto omogenei, ai quali rispondono processi di socializzazione formativa che creano un *habitus* professionale fatto di riferimenti culturali e valoriali condivisi, spesso tradotti in stili di vita affini.

Tutti nella stessa barca: ruoli *above* e *below the line* nell'organizzazione della produzione

Attraverso le prime collaborazioni gli intervistati accedono a una rete di contatti che consente di attivare relazioni professionali destinate a durare nel tempo e fanno esperienza diretta dei molteplici ruoli e mansioni previsti all'interno del ciclo produttivo, valutando quale di questi risponda meglio alle proprie abilità e alla propria indole. Il numero di figure professionali nel cinema varia notevolmente a seconda della fase del ciclo produttivo (ideazione, pre-produzione, produzione, post-produzione), della tipologia di prodotto e, in particolare, del budget a disposizione.

Com'è noto, la produzione di lungometraggi prevede il coordinamento simultaneo di una serie di professionalità a carattere creativo, gestionale, tecnico e logistico, suddivise in reparti strutturati al loro interno secondo una gerarchia che distingue le figure con ruoli direttivi da quelle con ruoli subordinati. L'articolazione tra reparti è a sua volta ricompresa in una suddivisione generale che storicamente distingue tra figure identificate come creative, dette in gergo *above the line*²², come quella del regista, dello sceneggiatore, del produttore e il cast dei principali attori; e figure non creative, o *below the line*, che includono tutto il personale responsabile degli elementi più operativi e tecnici della realizzazione di un progetto. Si tratta di una distinzione che risponde all'esigenza storicamente emersa nel corso degli sviluppi industriali della produzione cinematografica di tenere insieme la logica di valorizzazione simbolica ed economica tipica della

21. L'elaborazione quantitativa non consente di dar conto dei casi, rilevati nell'analisi qualitativa, in cui il percorso di studi avviato è stato rallentato o interrotto con l'intensificarsi dell'attività professionale o in cui la formazione ha riguardato corsi più brevi a carattere professionalizzante o corsi di specializzazione post-universitaria in ambito cinematografico.

22. L'espressione deriva dal fatto che il costo dei servizi del personale creativo appare nella metà superiore di un riepilogo del budget, sopra una linea spessa che divide la pagina, mentre nella metà inferiore vi sono i costi relativi a personale tecnico, attrezzature e servizi (California Film Commission, *Film Industry Terminology*, pp. 8-9, <https://cdn.film.ca.gov/wp-content/uploads/2020/10/film-industry-terminology.pdf>) (ultima consultazione: 15 marzo 2025).

produzione artistica, associata ai creativi inseriti come liberi professionisti, con la logica della retribuzione salariale e tutela sindacale di maestranze specializzate, inquadrare nelle grandi produzioni secondo un modello taylorista in cui a ciascun lavoratore è assegnato un sotto-compito specifico²³. I confini di tale distinzione, in alcuni casi sfumati e soggetti a riconsiderazioni²⁴, danno luogo ad una scala del prestigio che porta solo poche delle tante professionalità coinvolte ad ottenere visibilità sociale, dai non addetti ai lavori esclusivamente riconosciuta alla figura del regista (come nella citazione seguente) e dell'attore o attrice.

Ho degli amici che mi vantano [...] Per loro sono regista perché lavoro nel cinema, automaticamente. [...] Mi hanno fatto fare delle figure di merda: «Ah, lui è il mio amico regista...» [...] «Ma sei scemo, io sto lavorando in un film di Bellocchio e tu stai dicendo che io sono il regista, te ne rendi conto?». Proprio per simpatia, per affetto, diciamo, per essere un'esposizione del proprio mondo. [macchinista, U, Gen. X]

La struttura di comando è legittimata dagli intervistati a fronte delle diverse responsabilità di gestione ricoperte all'interno di una struttura produttiva complessa, basata sul coordinamento spesso simultaneo di reti di cooperazione fondate su convenzioni, saperi specializzati e regole tacite condivise. Rispetto ad altre strutture produttive complesse, la produzione cinematografica richiede alte capacità di gestione dell'incertezza da parte di chi nei diversi reparti dà gli ordini, spesso chiamato a trovare rapidamente soluzioni a situazioni impreviste o critiche, che modificano la pianificazione originaria, nonché ad ottenere la collaborazione da parte di chi deve eseguirli, anche se non previsti nella propria routine lavorativa. Nelle immagini evocate da alcuni intervistati per rappresentare metaforicamente tali esigenze il regista diventa un capitano che guida un equipaggio a fronte di un mare instabile, il direttore della fotografia l'allenatore che sceglie la formazione e le strategie della propria squadra, assumendosi la responsabilità del risultato.

Lo dico sempre ai miei ragazzi: «Mo' voi salite in questa barca, la barca molla gli ormeggi e partiamo. Quando partiamo io sono il capitano, se ti dico di cazzare il fiocco, tu non ti devi far domande, cazzi il fiocco. Se non lo sai cazzare, c'è il tuo amico che ti aiuta a cazzarlo; se non ce la fai da solo, lo fate in due, eccetera. Se scendi dalla barca fuori ci sono i coccodrilli, non c'è possibilità di salvarsi, non è un piede dentro e un piede fuori. Fai un viaggio in barca, che ogni volta è diverso, perché il mare è ogni volta diverso». Allora, se non entri con questa mentalità è difficile, perché tendi ad avere situazioni in cui [i lavoratori del cinema] cercano di proteggersi, e non c'è niente di più morto nell'arte che cercare di proteggersi, capito? Non c'è un punto dove tu sei arrivato e quello mi spetta e qui alzo le mura del fortino. [regista, U, Gen. B]

Questa gerarchia fa parte della storia del cinema, ci deve essere e c'è. Come nel calcio: c'è un allenatore, c'è il primo portiere, il secondo portiere sta in panchina perché uno è più bravo, ma ci sono delle responsabilità diverse, capito? Io faccio parte del reparto fotografia, il mio capo squadra è un direttore di fotografia se sono capo squadra macchinisti, sennò c'è un altro capo squadra. Far parte della squadra è il senso di [appartenenza] [...] ci sono riconoscimenti diversi, ma anche delle responsabilità diverse. Cioè, se io sbaglio una cosa ordinaria non rovino il film, ok? Se il direttore della fotografia sbaglia la ripresa, sbaglia la luce, sta rovinando il film [...] E comunque pure essendo operai specializzati, ti dico, il nostro nome finisce nei titoli di coda. A un idraulico bravissimo, eccelso, a un falegname virtuoso, fa un mobile

23. John T. Caldwell, *Production Culture*, cit., p. 6.

24. Il direttore della fotografia (DoP o *cinematographer*), ad esempio, può essere incluso tra i creativi nel caso di professionisti molto noti.

bellissimo e che rimarrà di famiglia in famiglia [...]: «Chi era il falegname?»; «Boh!». Vai a vedere un film in cui ho lavorato quindici anni fa e c'è il mio nome. Per cui non è poco: è come una firma su un'opera d'arte, su un racconto, su una visione: non è poco. [macchinista, U, Gen. X]

Come osservato nella precedente citazione, i titoli di coda previsti a conclusione dei film rappresentano un riconoscimento pubblico della natura collettiva di un processo creativo che, per quanto fortemente legato ad una organizzazione gerarchica della produzione e a meccanismi di valorizzazione selettiva, cerca di dare credito al contributo offerto da tutti i partecipanti nelle diverse fasi²⁵, così creando un senso di appartenenza e gratificazione tra i diversi professionisti.

Produrre cinema in Sardegna: forza dei legami e debolezza delle strutture

Sin dalle prime collaborazioni nei set gli intervistati hanno modo di conoscere una peculiarità del lavoro nella produzione cinematografica assai lontana dalla visione romantica del processo creativo, ovvero la necessità di gestire il forte stress correlato alla realizzazione di un'attività prototipale esposta a frequenti imprevisti, ad alto rischio ed elevati costi fissi preventivati in budget contingentati²⁶.

Il primo giorno sul set è stato terribile, davvero terribile. [...] la prima volta che mettevo piede sul set, ero una ragazzina, sento un: «Che cazzo stai facendo, stronza!?!» [imitando il regista che urla, n.d.a.]. Stavano preparando le luci... [...] Per me uno shock allucinante! [...] Ho pensato che fosse fuori di testa, ma dopo ho capito [...] in quel periodo si girava in pellicola, ogni minuto erano soldi, avevi la produzione che ti fischiava il suo fiato sul collo [...]. Quando son tornata mi son detta: «Forse solo un cardiocirurgo fa un lavoro così faticoso» [...] Comunque, appunto, avevo immediatamente capito nel giro di cinque minuti che se il regista aveva il mal di denti la colpa era mia [in quanto assistente alla regia] [regista, D, Gen. X]

La citazione riportata sopra rievoca la prima esperienza di una futura regista all'interno di una grande produzione realizzata fuori dalla Sardegna. Sebbene vi siano anche casi di grandi produzioni internazionali e nazionali, la maggior parte delle produzioni realizzate nell'Isola è caratterizzata da budget limitati, che fanno ampio affidamento sui sussidi e gli incentivi erogati da istituzioni regionali (dall'Assessorato della Pubblica Istruzione alla Film Commission, dall'ISRE alla Cineteca sarda), più che su investimenti privati. Dal punto di vista dell'organizzazione del lavoro questo modello produttivo si traduce nella formazione di reti di professionisti locali che collaborano ripetutamente tra loro, aggregandosi a seconda delle caratteristiche e del budget del singolo progetto e delle disponibilità individuali in formazioni a geometria variabile. Si tratta di reti che funzionano come "famiglie lavorative" all'interno delle quali ci si sente protetti, contribuendo a ridurre i livelli di stress correlato al lavoro nei set.

È un contesto [quello della produzione cinematografica in Sardegna] che io vedo in modo molto familiare: familiare inteso non come persone che conosco, ma come un contesto che mi fa sentire in famiglia [...] Perché sono lavori molto stressanti, quindi tutto quello che può succedere in Sardegna succede in proporzioni diverse rispetto a come può succedere a Roma o a Milano, perché siamo più piccoli e per quanto ci sia il lato negativo – cioè che magari ci sono 40 ruoli che ricopriamo in 4, quindi ogni persona tende

25. Howard S. Becker, *Mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 23-25.

26. Marco Cucco, *Economia del film*, Roma, Carocci, 2020, p. 19.

a ricoprire molti più ruoli di quelli che poi tecnicamente dovrebbe e questo comporta un aumento di ore lavorative – però è un contesto che attualmente mi fa sentire molto bene. Mi sento protetta e tutto quello che succede in Sardegna – anche a livello di territorio, di fauna, di flora – mi mette a mio agio, perché è un contesto che si allontana dall'industria a livello di smog: proprio è un benessere fisico che sento di voler mantenere per il momento, poi vediamo. [reparto produzione, D, Gen. Z]

Nella precedente citazione emerge un'altra caratteristica dell'organizzazione del lavoro nei set sardi, ovvero l'accorciamento delle catene del comando che strutturano i diversi reparti, tramite l'affidamento di diversi ruoli alla stessa persona. Ciò porta a un conseguente aumento del carico lavorativo individuale rispetto a quello previsto e all'adozione di remunerazioni in genere inferiori rispetto all'impegno effettivamente richiesto: condizioni che ci si aspetta siano accettate a fronte della motivazione intrinseca di lavoratori che amano svolgere attività che li appassionano, sentirsi parte del circuito produttivo, avere occasione di accrescere le proprie competenze e referenze. La stessa citazione aiuta però a comprendere cosa porta i lavoratori, a parità di motivazioni intrinseche all'attività lavorativa, a scegliere di svolgerla in un contesto produttivo come quello sardo, caratterizzato da condizioni occupazionali svantaggiose rispetto a quelle, maggiormente tutelate e remunerative, offerte da contesti produttivi più solidi e dinamici, come nel caso del mercato del lavoro cinematografico romano, milanese o estero. Si tratta della volontà – particolarmente forte e consapevole nelle giovani generazioni – di lavorare nel cinema ma restando (o talvolta tornando) a vivere in Sardegna, poiché ciò consente di garantirsi un benessere associato ad una varietà di fattori: dal radicamento negli affetti familiari e nei riferimenti culturali, al riconoscimento dell'alta qualità della vita (l'habitat, il clima, il cibo, le condizioni abitative, ecc.) rispetto a contesti a forte urbanizzazione e industrializzazione, nonché al senso di appartenenza ad una comunità professionale che condivide riferimenti culturali e stili di vita e offre risorse reputazionali relative al mercato del lavoro locale. Il tipo di relazioni tra lavoratori del cinema in Sardegna si caratterizza infatti come prevalentemente fondato su legami forti, tipici delle relazioni familiari e amicali, sebbene regolati dai meccanismi reputazionali prevalenti nei mondi dell'arte e della creatività²⁷.

Per quella che è la mia esperienza [nel settore cinematografico in Sardegna] è tutta una questione di rapporti personali: io non ho mai lavorato con persone che mi hanno mandato un curriculum e io non ho mai lavorato per persone a cui ho mandato un curriculum, questa è la realtà. Il che non vuol dire che non sia meritocratico a livello di professionalità [il settore], perché se ti suggeriscono vuol dire che sei bravo, perché duri due minuti in un set se non sei bravo. Puoi essere l'amico di chi vuoi, ma se fai danni ti buttano fuori subito. Però non c'è quella fiducia sulla carta, non so come dire, devi avere delle altre esperienze [...] Purtroppo o per fortuna la mia vita personale è molto legata al mio lavoro, è molto, molto, molto mischiata, cioè gli amici sono il lavoro e molto spesso le uscite si trasformano in conversazioni di lavoro. Però sono persone che ho scelto... [produttrice, D, Gen. Y]

La costruzione della reputazione all'interno delle reti di produzione è in grossa parte legata alla bravura e all'affidabilità mostrata dai professionisti nel ricoprire il proprio ruolo, ma anche a fattori non specificamente legati alla prestazione lavorativa. Tra questi fattori risulta fondamentale l'accettazione delle condizioni salariali e dei rischi occupazionali derivanti dal sistema di finanziamento della

27. Mark Granovetter, *Getting a Job. A Study of Contacts and Careers*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1974.

produzione cinematografica prevalente nell'Isola, fortemente dipendente dai sussidi e incentivi offerti dalle istituzioni regionali e locali, a fronte della debolezza economica e del conseguente basso dinamismo imprenditoriale delle aziende di produzione²⁸. La dipendenza dai sussidi pubblici si traduce in una necessaria normalizzazione da parte delle aziende dei problemi gestionali derivanti dalle criticità presenti nell'amministrazione dei sussidi e degli incentivi per il settore: le ambiguità o le lacune di bandi e regolamenti; la difficile equanimità di processi di selezione o reclutamento – spesso gestiti all'interno di reti di conoscenze strette – di progetti creativi o curricula non sempre facilmente comparabili; l'imprevedibilità e la discontinuità delle tempistiche nella pubblicazione dei bandi e delle graduatorie o nell'erogazione dei fondi. Tali criticità, in assenza di realtà aziendali in grado di valutare e supportare autonomamente la produzione assumendosi l'onere dell'anticipazione dei costi necessari, si traducono per i lavoratori in condizioni di forte incertezza occupazionale e salariale, alle quali fanno spesso fronte grazie alla presenza di risorse economiche supplementari, in genere legate ad attività lavorative parallele o a rendite familiari. Chi, non potendo o non volendo fare affidamento su risorse supplementari, si rifiuta di accettare le condizioni lavorative prevalenti nel settore è in genere sanzionato dal contesto produttivo locale – dove, come detto, la reputazione gira attraverso legami forti di reti ristrette – e infine posto davanti al dilemma tra abbandonare il lavoro nel cinema pur di restare in Sardegna o invece emigrare in contesti più dinamici e professionali che consentano di sviluppare adeguatamente la carriera avviata nell'Isola.

Ovviamente è pieno di persone che, non dico in Sardegna, ma c'è tanta gente che fanno i furbi, si intascano i soldi, ci mancherebbe; però la realtà è che pagare subito è diventato impossibile, perché tutto si basa sui finanziamenti, su quando ti arrivano i soldi, sulle fidejussioni, se te le concedono, se non te le concedono. E quindi la verità è che se diventi una persona pressante con il produttore per il pagamento gira la voce e dici: «Io con questa persona non ci voglio lavorare». [produttrice, D, Gen.Y]

Ad un certo punto [...] ho smesso di lavorare per le persone e per i progetti che non mi piacevano. Anche coi progetti che mi piacevano poi ho iniziato ad essere più sindacalista e dire: «Ragazzi non mi potete chiedere di lavorare un giorno, due giorni più, o di finire alle 10 di notte senza straordinari». Quindi in tutto il mondo [X] era un rompiscatole che si lamentava; quindi, la gente ha iniziato a farmi lavorare sempre di meno... [scenografo, U, Gen.Y]

Non è che io vado da Zara, prendo una scarpa, me la porto via e la pago tre mesi dopo: non esiste! Però purtroppo i tempi che richiedono le amministrazioni pubbliche, che richiedono i bandi, sono sempre questi. Quindi il guadagno che ho oggi è il guadagno di quattro mesi fa [...] Diciamo che quest'anno dovrei essere tranquilla, ma nel frattempo comunque proverò dei concorsi pubblici. Perché [...] se il compromesso per fare quello che voglio è andarmene fuori e rinunciare a una parte di benessere e stabilità che ho qui, non so se poi il valore è quello che ritengo che abbia. Perché cambiare città, cambiare abitudini, cambiare vita, cambiare famiglia e amici solo per inseguire [il lavoro sperato], forse non ha così tanto valore a quel punto. [regista, D, Gen.Y]

Devo dire la verità, da quando sono a Roma forse ho trovato un po' più di stabilità perché il lavoro si prende come un lavoro e basta, e non [come] una vocazione, una missione. Almeno io l'ho preso così, l'ho sentito così, e anche perché non lavoriamo il sabato, mentre appunto in Sardegna nella stragrande maggioranza dei casi io ho sempre lavorato anche di sabato, e così non riesci a vivere. [direzione produzione, D, Gen.Y]

28. Si veda a questo proposito il saggio di Diego Cavallotti in questo volume.

Riflessioni conclusive

L'analisi qui presentata, per quanto limitata, consente di identificare alcune caratteristiche dell'organizzazione del lavoro e della regolazione istituzionale della produzione cinematografica in Sardegna, a partire dalle esperienze dirette delle lavoratrici e dei lavoratori intervistati. La Legge cinema regionale e gli altri sussidi e incentivi pubblici per lo sviluppo del settore hanno indubbiamente contribuito negli ultimi decenni a sviluppare e legittimare l'ecosistema cinematografico regionale, aprendo inedite occasioni formative e occupazionali. Ciò ha consentito a diverse tipologie di lavoratori e lavoratrici, associati a ruoli *above* e *below the line*, di poter fare cinema restando in un territorio periferico e marginale dal punto di vista industriale, che tuttavia offre loro risorse esclusive per il perseguimento del benessere personale e sociale, ma anche per la costruzione della propria identità professionale. L'organizzazione del lavoro prevalente nell'Isola vede la formazione attorno a singoli progetti di "famiglie lavorative", composte di gruppi di professionisti che condividono riferimenti culturali e stili di vita, i quali collaborano di frequente tra loro agendo come reti di supporto che riducono lo stress correlato al lavoro nei set e offrono risorse reputazionali nel mercato del lavoro locale. La stessa forza delle reti professionali locali può tuttavia contribuire a penalizzare chi si rifiuta di adattarsi alle condizioni salariali e occupazionali normalizzate nel contesto produttivo regionale, caratterizzato da una forte dipendenza da sussidi e incentivi pubblici e da una scarsa robustezza delle aziende di produzione. Tali tensioni emergono soprattutto nel caso delle nuove generazioni di creativi, in genere in possesso di competenze certificate all'interno di percorsi formativi strutturati, più esigenti nel richiedere un trattamento economico in linea con gli standard previsti nel mercato nazionale o globale e meno propense a vivere il lavoro come una vocazione artistica alla quale sacrificare il benessere personale o la qualità della vita desiderati. Per loro si ripresenta l'annoso dilemma, che gli orizzonti schiusi dagli sviluppi dell'ecosistema cinematografico regionale parevano aver risolto, tra il restare in un territorio nel quale ci si sente radicati e protetti ma debole dal punto di vista dell'infrastruttura produttiva, o provare a sviluppare fuori dall'Isola una carriera nel settore più gratificante dal punto di vista economico e professionale.

Il cinema sardo in *Movimentu*: la forza della rete

Myriam Mereu

Abstract

Il presente contributo intende ripercorrere la storia dell'associazione "*Movimentu Rete Cinema Sardegna*", nata nel 2013 come risposta alla crisi del settore cinematografico sardo e alla mancata uscita dei bandi della LR n. 15 del 2006. L'associazione ha operato su diversi fronti: dalla mobilitazione collettiva alla pressione sulle istituzioni, dall'organizzazione di eventi formativi e culturali alla creazione di una rete solidale tra lavoratori e lavoratrici del settore audiovisivo. Oggi *Movimentu* non è più attiva, ma la sua azione ha dimostrato come un movimento dal basso possa incidere sulle politiche culturali.

The aim of this paper is to retrace the history of the "*Movimentu Rete Cinema Sardegna*" association, founded in 2013 as a response to the crisis in the Sardinian film industry and the lack of implementation of the calls for proposals under Regional Law No. 15 of 2006. The association has operated on multiple fronts: from collective mobilization to lobbying institutions, from organizing training and cultural events to creating a supportive network among workers in the audiovisual sector. Today, *Movimentu* is no longer active, but its actions have demonstrated how a grassroots movement can influence cultural policies.

Introduzione

Il 22 dicembre 2023 una rappresentanza di lavoratori e lavoratrici del settore cinematografico sardo si è data appuntamento davanti all'assessorato della Pubblica istruzione, beni culturali, informazione, spettacolo e sport per incontrare l'assessore Andrea Biancareddu e avere chiarimenti e rassicurazioni in merito alla pubblicazione dei bandi della legge cinema entro la fine della legislatura. «Senza un'inversione di rotta immediata, il settore rischia di paralizzarsi», si legge nel comunicato ripreso da diverse testate, dal blog di Helis¹ al *Manifesto Sardo*². La legge regionale n. 15 del 20 settembre 2006, "Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna", è lo strumento istituzionale e legislativo necessario per lo sviluppo del cinema «quale mezzo fondamentale di espressione artistica, di formazione culturale, di comunicazione e rilevante strumento di crescita sociale ed economica e ne promuove lo sviluppo e le attività connesse», come recita l'art. 1 della legge. La legge cinema è uno dei motori principali della storia che intendo raccontare in questo contributo, la storia di *Movimentu*. Procederò per gradi, anzi per parole chiave: ho infatti individuato alcuni termini che mi permetteranno di ripercorrere le tappe della vicenda di *Movimentu*, a partire dall'origine del nome.

1. Il futuro del settore cinema in Sardegna è in pericolo, «Helis», 15 dicembre 2023: <https://www.helis.blog/il-futuro-del-settore-cinema-in-sardegna-e-in-pericolo/> (ultima consultazione: 24 febbraio 2025).
2. Il futuro del settore cinema in Sardegna è in pericolo, «Il Manifesto sardo», 20 dicembre 2023: <https://www.manifestosardo.org/il-futuro-del-settore-cinema-in-sardegna-e-in-pericolo/> (ultima consultazione: 24 febbraio 2025).

Materiali e metodologia

Per la stesura del contributo ho seguito una metodologia multimodale: da una parte, le interviste, condotte seguendo il metodo della storia orale³, mi hanno permesso di prestare attenzione agli argomenti trattati, alla terminologia impiegata e a misurare il coinvolgimento emotivo, personale e professionale delle persone intervistate. Non tutte le persone contattate hanno potuto prendere parte all'indagine; alcune, infatti, a causa degli impegni lavorativi non hanno potuto garantire la propria disponibilità; c'è stato chi ha preferito rilasciare la sua testimonianza in forma scritta senza essere esplicitamente citato; qualcuno mi ha mandato le risposte con dei vocali via WhatsApp. Inoltre, la stesura è stata resa possibile dalla raccolta di documenti e materiali di archivi privati⁴, di articoli di quotidiani e di post su Facebook.

Per parlare di *Movimentu*, occorre chiamare in causa il concetto di *movimento sociale*, ossia un organismo equiparabile a una sfida collettiva avanzata da individui uniti da scopi comuni e da vincoli di solidarietà, capace di sostenere l'interazione con le élites, gli avversari e le autorità. Questa definizione, ripresa da Sidney Tarrow⁵, nasce in seno alla teoria dell'azione collettiva e del ciclo di mobilitazione concepita dal sociologo Charles Tilly che ha dedicato vari studi ai *social movements*⁶. Nella definizione di Tarrow, spiccano diversi motivi sui quali mi soffermerò nel mio intervento: sfida collettiva, obiettivi comuni, vincoli di solidarietà, interazione con le istituzioni e il territorio.

Memento Movimentu

A tutti coloro che in modo diretto o indiretto hanno deciso di stanziare per il cinema in Sardegna la cifra demenziale di euro 230.000. Mi chiamo Marco Pani. Battezzato Marco Antonio. Faccio o cerco di fare, oppure ho cercato di fare [...] il regista, o meglio l'autore di racconti realizzati col linguaggio audiovisivo del cinema e del video, da ventitré anni. E sono sardo.

Inizia così il post che Marco Antonio Pani pubblica su Facebook il 6 giugno 2013 per dar sfogo alla rabbia causata dalla mancata uscita dei bandi e dai tagli alla legge cinema. «È come aiutare l'industria mineraria comprando i martelli a 5 minatori», scrive ancora Pani nel suo post, al quale rispondono decine di amici e amiche, colleghi e colleghe, persone che lavorano nel settore o che semplicemente hanno a cuore il cinema in Sardegna; il post viene condiviso decine di volte e inizia il suo viaggio su Facebook, nei passaparola, nelle conversazioni informali. Carlo Dessì, direttore artistico del *Sardinia Film Festival*, propone di organizzare gli "Stati generali del cinema in Sardegna" durante l'edizione del festival che si terrà a Sassari a fine giugno. Il post di Pani è la pulce nell'orecchio cui è impossibile non prestare ascolto: si è messa in moto una macchina di protesta e solidarietà che cerca di raccogliere consensi e partecipazione dal basso, prima attraverso i social e poi nella più ampia rete di contatti nell'ambito delle professioni e delle maestranze cinematografiche. All'incontro di Sassari del 28 e 29 giugno 2013 partecipano decine di operatori e operatrici del comparto cinematografico;

3. Cfr. Alessandro Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli editore, 2017.

4. Per gentile concessione di Luca Melis e Marco Antonio Pani, che ringrazio per la collaborazione.

5. Sydney Tarrow, *Movimenti politici e sociali*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Treccani, 1996: [https://www.treccani.it/enciclopedia/movimenti-politici-e-sociali_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/movimenti-politici-e-sociali_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/).

6. Si veda, almeno, Charles Tilly, Ernesto Castañeda, Lesley J. Wood, *Social Movements: 1768–2018* (4ª ed.), London, New York, Routledge, 2020.

vengono organizzati tavoli di lavoro strutturati in base agli obiettivi da perseguire. È il momento di dare un nome al movimento, che si vorrebbe fosse «strumento di pressione positiva e propositiva per lo sviluppo del cinema e delle sue professioni in Sardegna, [...] partecipativo» e creativo, in quanto deve «creare una rete di conoscenza, di collaborazione e scambio di informazioni», in una parola deve mettere in movimento azioni concrete e idee che abbiano gambe e testa. Sara Arango Ochoa, direttrice della fotografia colombiana, propone il nome *Movimentu*, efficace gioco di parole che unisce l'anglismo *movie*, 'film', alla desinenza del sostantivo sardo *movimentu*, 'movimento'. Al nome principale vengono affiancati altri tre termini che definiscono programmaticamente il raggio d'azione del nuovo soggetto: "Rete Cinema Sardegna": il primo termine fa riferimento alla struttura reticolare che mette in relazione individui, competenze, conoscenze e professionalità nell'ambito del settore cinematografico; il secondo circoscrive l'ambito lavorativo nel quale operano i soggetti della rete; Sardegna è il territorio in cui si iscrivono le relazioni professionali e umane, il centro delle produzioni audiovisive e della crescita culturale, economica e sociale di tutto il settore.

Obiettivi comuni

Occorre far sentire la propria voce; occorre che tutti i professionisti, le maestranze, i produttori operanti sul territorio isolano abbiano a disposizione le risorse e gli strumenti necessari per perseguire gli obiettivi comuni, come da statuto allegato all'atto costitutivo dell'associazione culturale "*Movimentu Rete Cinema Sardegna*". L'atto costitutivo, datato 6 agosto 2013, è sottoscritto a Oristano da 62 persone di età, formazione e provenienze diverse ma tutte animate dallo stesso desiderio di far crescere la rete del cinema in Sardegna. Tra gli scopi dell'associazione, ci sono la rappresentazione delle professioni e delle professionalità, dei lavoratori dell'audiovisivo e del cinema in Sardegna in qualsiasi sede istituzionale; la promozione, la diffusione e lo sviluppo di tutte le forme di cultura, del cinema e dell'audiovisivo; la promozione, il sostegno e la tutela delle professioni e delle professionalità dell'audiovisivo e del cinema in Sardegna, «anche attraverso la cooperazione professionale, la formazione, la difesa degli spazi lavorativi, la difesa della qualità del lavoro e dei diritti dei lavoratori del settore, in particolar modo quelli sardi o operanti in Sardegna»⁷.

Una settimana dopo la sua fondazione, *Movimentu* rilascia un comunicato stampa in cui sono chiariti nuovamente gli intenti dell'associazione e il significato del nome, «una parola inglese per creare un gioco di parole, sardissimo, che significa una cosa importante: quelli che fanno cinema in Sardegna pensano in grande, guardano verso il mondo, immaginano un'isola dove il cinema possa diventare una industria sostenibile»⁸. Nel comunicato, compare per la prima volta il logo di *Movimentu*, disegnato da Marco Antonio Pani, accompagnato dal nome dell'associazione, il cui progetto grafico è stato realizzato da Alessandro Congiu. «*Movimentu* è un'associazione spontanea che raccoglie tutte le professionalità del cinema presenti in Sardegna. [...] La sua caratteristica è quella di non essere un semplice movimento di protesta ma anche e soprattutto un movimento di proposta». L'incipit della "Relazione per i candidati"⁹, redatta a fine 2013, fa luce sulle questioni cruciali della rete e sulla necessità di dialogare con tutte le parti, la popolazione, le attività produttive, i media e le istituzioni, chiamate in

7. Statuto dell'Associazione culturale *Movimentu* approvato il 6 agosto 2013 (dall'archivio privato di Luca Melis).

8. Comunicato stampa del 13 agosto 2013 (dall'archivio privato di Luca Melis).

9. Dall'archivio privato di Luca Melis.

causa non solo come interlocutori privilegiati di *Movimentu*, ma anche come attori fondamentali di un processo di sviluppo che coinvolge tutta l'isola. Nella stessa relazione, la rete menziona i fondi previsti dall'Unione Europea a favore del settore audiovisivo per il sessennio 2014-2020. Nella sostanza, *Movimentu* auspica che la futura giunta regionale colga questa importante opportunità, pena una grave disfatta culturale, economica e politica che potrebbe tradursi, inoltre, nella fine del settore cinema in Sardegna. L'8 gennaio 2014, una delegazione di *Movimentu* farà visita all'assessore Sergio Milia per chiedere aggiornamenti in merito alle politiche dell'assessorato relative al settore cinematografico e audiovisivo. Nella lettera inviata all'assessore in data 1° gennaio 2014, la rete si scusa per la visita improvvisata ma «nessuno dei 160 soci di *Movimentu*»¹⁰ desidera emigrare all'estero a causa delle negligenze degli uffici regionali.

Leggendo questi documenti a distanza di oltre dieci anni, ritroviamo tutta l'urgenza, l'impegno e anche la preoccupazione che hanno animato i soci e le socie di *Movimentu* nei momenti di massimo fervore. Quello con Milia non è il primo incontro richiesto dai soci e dalle socie di *Movimentu*; già il 16 dicembre 2013 viene inviata una lettera al governatore Ugo Cappellacci in cui si chiede la rettifica della previsione di spesa per il settore cinematografico della Sardegna per il triennio 2014-2016, ossia «almeno 3.500.000 euro all'anno con programmazione triennale»¹¹. Nella lettera, si espongono nuovamente le ragioni che spingono l'associazione ad avere un dialogo con la giunta regionale: «Ci sentiamo [...] in diritto di essere ascoltati. Non chiediamo favori ma solamente che venga rispettato il diritto al lavoro e al sostegno che merita una filiera produttiva moderna, pulita, virtuosa e che richiede interventi mirati e di entità non certo ingente per svilupparsi al pieno delle sue potenzialità». Nel 2014, grazie all'azione di *Movimentu*, la politica regionale subisce un cambio di rotta significativo: vengono stanziati 1 milione e 900 mila euro per finanziare i bandi previsti dalla legge sul cinema. Inoltre, la Film Commission si dota finalmente di una sede operativa, inaugurata il 27 maggio 2014 in via Malta a Cagliari¹², e le viene assegnato un budget di un milione di euro destinato alle sue attività. In una nota comunicata sul sito istituzionale, la direzione e la presidenza comunicano che, per il 2014, saranno disponibili 4.500.000 euro per tutto il comparto: un passo certamente importante, ma si auspica che nel giro di poco tempo vengano finalmente attuate le misure promesse: maggiore trasparenza, bandi chiari, sostegno concreto, servizi efficienti, risposte tempestive e il rispetto degli impegni presi nei confronti di tutto il comparto cinematografico. È quanto apprendiamo da un'e-mail del 18 giugno 2014 inviata da Marco Antonio Pani ai soci di *Movimentu*, a pochi giorni dall'assemblea generale al *Sardinia Film Festival* di Sassari. Il tono fiducioso dell'e-mail di Pani lascia ben sperare che presto si vedranno i frutti di un anno di impegno e mobilitazione sul fronte istituzionale, ossia corsi di formazione, un sito web operativo, database consultabili, un elenco location adeguato e accordi con fornitori di servizi, con l'obiettivo di favorire lo sviluppo del settore cinematografico e dei suoi operatori.

A gennaio 2015, a causa del mancato stanziamento delle risorse inserite nella legge di bilancio, un'altra lettera di *Movimentu* indirizzata al presidente della RAS Francesco Pigliaru si fa veicolo dell'amarezza e delle perplessità della rete nei confronti delle politiche attuate dalla giunta regionale e chiede risposte chiare e concrete in merito alla disponibilità delle risorse per il 2015. In cambio,

10. Lettera all'Assessore Sergio Milia, 1° gennaio 2014 (dall'archivio privato di Luca Melis).

11. Lettera al presidente Ugo Cappellacci, 16 dicembre 2013 (dall'archivio privato di Luca Melis).

12. Costantino Cossu, «Il cinema sardo è una risorsa per l'isola intera», «La Nuova Sardegna», 27 maggio 2014.

Movimentu metterà a disposizione le competenze dei soci e delle socie, apportando contributi specifici di analisi e proposte concrete per l'attuazione «di un serio e solido progetto che riguarda il nostro futuro, il nostro lavoro e lo sviluppo della nostra isola per il bene comune»¹³. «È l'anno zero per registi, attori, produttori, sceneggiatori», scrive Roberto Cossu a sostegno della mobilitazione di *Movimentu*¹⁴. Per il 2015, la Regione stanziava un finanziamento pari a 3.410.000 euro a favore del cinema in Sardegna, di cui 2.387.000 destinati ai capi II e III in base a quanto previsto dall'art. 26 della legge cinema¹⁵.

Vincoli di solidarietà

Due sono le condizioni che permettono il perseguimento degli obiettivi comuni: l'impegno e la solidarietà. Una rete solida e solidale è capace non solo di portare avanti le istanze di tutto il movimento ma di farsi riconoscere nei diversi contesti d'azione, negli incontri istituzionali e nella comunicazione, un aspetto fondamentale della vita associativa. Le iniziative di *Movimentu* trovano spesso il sostegno e la solidarietà di operatori non iscritti all'associazione (registi, produttori, direttori di festival, ecc.), e di soggetti aventi la stessa struttura organizzativa e gli stessi obiettivi: è il caso di Rete Cinema Basilicata, il network che riunisce i professionisti e le imprese del cinema e dell'audiovisivo in Basilicata, nato nell'aprile 2012 con «lo scopo primario di censire tutti gli operatori e costituire un database delle maestranze e di fungere da associazione di categoria di riferimento per tutti gli operatori del settore che operano sul posto o di quanti scelgono la Basilicata quale set cinematografico»¹⁶. L'occasione del primo incontro tra *Movimentu* e Rete Cinema Basilicata è offerta dall'assemblea generale di Bauladu dell'8 marzo 2014, che dà modo alle due associazioni di conoscersi e di avviare un proficuo dialogo sulla necessità di una cooperazione tra imprese cinematografiche nell'area euromediterranea. A settembre 2017, Marco Antonio Pani partecipa, in qualità di vicepresidente di *Movimentu*, alla prima edizione del *cinecamp* euromediterraneo "Terramare", ideato e prodotto da Rete Cinema Basilicata con il supporto e il patrocinio della Regione Basilicata e della Lucana Film Commission.

La solidarietà alle attività di *Movimentu* arriva anche dai festival, *in primis* Skepto, che garantisce sostegno e visibilità al lavoro dell'associazione e ai lavori dei soci e delle socie; per l'occasione, è presentato il teaser *Terzo tempo*, nato da un'idea di Emanuela Bertocchi e Gianluca Nieddu e realizzato da diversi soci e socie di *Movimentu*, tra cui Maurizio Abis, Stefania Grilli e Alberta Raccis, per sensibilizzare il pubblico sulle ricadute economiche, occupazionali e sociali del cinema sul territorio isolano. I vincoli di solidarietà che *Movimentu* intesse su tutto il territorio sardo si traducono in un'intensa attività di intercettazione e rilancio di eventi e iniziative – festival, rassegne, tavole rotonde sulla legge cinema – che permettono all'associazione di acquisire una voce sempre più autorevole e riconoscibile, e talvolta anche scomoda, una vera e propria «spina nel fianco»¹⁷. Negli anni di maggiore attivismo, *Movimentu* ha inoltre stipulato un accordo con gli esercenti cinematografici dell'associazione ANEC Sardegna che ha

13. Lettera al Presidente Pigliaru del 7 gennaio 2015 a firma di Antonia Iaccarino (dall'archivio privato di Luca Melis).

14. Roberto Cossu, «Così distruggete il cinema sardo», «L'Unione Sarda», 8 gennaio 2015.

15. Si veda la deliberazione n. 40/33 del 7 agosto 2015: <https://delibere.regione.sardegna.it/protected/8786/0/def/ref/DBR8787/> (ultima consultazione: 25 febbraio 2025).

16. Descrizione della Rete Cinema Basilicata ripresa dal sito della Regione Basilicata: <https://www.regione.basilicata.it/e-nata-la-rete-per-il-cinema-della-basilicata/> (ultima consultazione: 11 febbraio 2025).

17. Franco Mulas, *Anno col sorriso per i film sardi*, «L'Unione Sarda», 28 dicembre 2013, p. 43.

portato all'affissione di poster in tutte le sale sarde e alla proiezione, in testa ai film in programma al cinema, di due spot di sensibilizzazione realizzati dai soci di *Movimentu*.

Industria sostenibile

Il concetto di industria è centrale per comprendere le ragioni che hanno spinto tanti professionisti del settore a rispondere, rilanciare e sostenere l'appello di Marco Antonio Pani. Nell'ambito dei *Media Industry Studies*, il concetto di industria descrive «l'ampio insieme di condizioni e pratiche che giocano un ruolo nella creazione dei media»¹⁸; il termine industria si configura come una struttura composita e stratificata – l'unione di «testo, industria e pubblico» –, laddove il film è «sia un prodotto artistico-culturale che un prodotto economico»¹⁹ con ricadute significative sull'economia locale e sul ciclo della distribuzione e della ricezione del prodotto. «Senza un'industria non ci sarebbero film; senza un'industria i progetti di film rimarrebbero tali: idee che non hanno trovato forma»²⁰; senza una dimensione industriale, il cinema sardo non potrebbe inserirsi nel mercato nazionale e internazionale e contribuire alla crescita culturale, produttiva e sociale della Sardegna. Per questo motivo, «il cinema è un'industria sostenibile» è stato il motto di *Movimentu* fin dalla sua costituzione: una frase di Paolo Zucca che negli anni si è dotata di una forte valenza politica e che si fonda sul principio della sostenibilità economica e lavorativa. Il motivo della sfida che sta alla base della logica costitutiva di *Movimentu* è da leggere in un'ottica propositiva e di impegno sorretto da una solida preparazione tecnica e dalla conoscenza dell'apparato legislativo che dovrebbe regolamentare e sostenere l'industria cinematografica. «Il cinema è sostenibile in quanto attività a basso impatto, ma anche sostenibile in quanto sostenerlo è per la società un investimento dal ritorno sicuro con un coefficiente moltiplicatore molto elevato, in termini culturali ed economici», scrive Marco Antonio Pani nell'intervento presentato in occasione del convegno *Estetica, identità e industria culturale del cinema locale*, che si è tenuto all'Università di Cagliari a dicembre 2015. Il cinema può essere definito un'industria sostenibile per vari motivi, soprattutto considerando l'evoluzione delle pratiche e delle politiche volte a ridurre l'impatto ambientale, migliorare le condizioni lavorative e promuovere la sostenibilità culturale.

L'aver dialogato con i soci e le socie di *Movimentu* mi ha dato modo di accedere a diversi documenti, come la relazione sul cinema industriale scritta da Simone Contu e pubblicata sul blog di Marco Antonio Pani²¹. Nella sua relazione Contu fa un *excursus* dei film finanziati dalla legge cinema in Sardegna dall'anno della sua approvazione. Dettagliata e tecnica, la relazione restituisce in maniera chiara il percorso evolutivo e l'iter finanziario della legge, dalle prime produzioni cinematografiche industriali nel 2007/2008 al 2012. Contu ricorre a un esempio illuminante di "industria cinematografica" in Sardegna, citando il caso della produzione di una serie tv per l'emittente *Disney Channel*, che si sarebbe dovuta girare in Ogliastra nell'autunno del 2010 ma che di fatto non è mai stata realizzata. Questa esperienza ci dice quanto sia importante per la Regione Sardegna «creare le occasioni per attrarre in Sardegna produzioni cinematografiche, audiovisive

18. Amanda D. Lotz, *Industria*, in Laurie Ouellette, Jonathan Gray (a cura di), *Parole chiave per i media studies*, Roma, minimum fax, 2018 (ediz. Kindle).

19. Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Roma, Carocci, 2020, p. 11.

20. *Ibid.*

21. <https://marcoantoniopani.blogspot.com/2013/07/la-sardegna-e-il-cinema-industriale-di.html> (ultimo accesso: 20 febbraio 2025).

e televisive» (art. 2, comma 1), come recita la legge cinema, e quanto invece, nel momento opportuno, non si sia riusciti a sostenere un progetto di tale portata e gittata.

Le cose hanno iniziato a migliorare a partire dal 2008-2009, quando la legge ha finanziato 4 lungometraggi prodotti in Sardegna (*L'arbitro* di Paolo Zucca; *Bellas mariposas* di Salvatore Mereu; *La leggenda di Kaspar Hauser* di Davide Manuli; *Su Re* di Giovanni Columbu), e in tutti e quattro i casi il co-finanziamento regionale non ha superato il 50% dell'intero budget produttivo. Le truppe dei film di Mereu e Columbu erano formate per la maggior parte da maestranze sarde, circa la metà nel caso del film di Zucca. Il discorso sulle maestranze tecniche locali è esteso anche a un altro caso esemplare, quello di *Una piccola impresa meridionale* diretto da Rocco Papaleo e girato interamente in Sardegna nell'estate del 2012 e sostenuto dal fondo ospitalità della Fondazione Sardegna Film Commission²². Nella sua relazione, Contu mette in luce le ottime ricadute economiche del film di Papaleo per tutto il periodo di preparazione del film e di produzione; passa quindi a fare un'analisi dell'operato dell'Apulia Film Commission nel 2012, evidenziando gli investimenti nel settore audiovisivo (circa 30 milioni di euro) a fronte di un finanziamento di 1 milione e 900 mila euro. «In Puglia lavorano circa 500 addetti alle truppe cinematografiche e audiovisive; l'intero indotto esterno e accessorio (fornitori in genere, operatori culturali, esercenti, festival e rassegne) non è calcolato. Si presume essere ampio»²³: così si conclude la relazione di Contu, che se da un lato può sembrare pessimista, dall'altro lato lascia ben sperare che anche la Sardegna possa avere un florido sviluppo nel settore cinematografico e audiovisivo, avendo le risorse necessarie e soprattutto le istituzioni disposte a investire nelle produzioni.

Entusiasmo ed ergocrazia

La storia di *Movimentu* non è fatta solo di assemblee, incontri pubblici e battaglie su vari fronti, ma anche di momenti conviviali per tenere vivo l'entusiasmo dei soci e delle socie e contribuire a rafforzare i legami personali e professionali all'interno della rete. La prima festa di *Movimentu* si tiene in un locale di Cagliari il 29 dicembre 2014 a conclusione di un anno faticoso e prevede la proiezione di video e di lavori realizzati dai soci, una formula che sarà ripresa e sviluppata nelle feste successive, l'esibizione live della *Movimentu music band*, una lotteria e la vendita del merchandising per finanziare le attività dell'associazione. L'anno dopo, il 30 dicembre 2015, si tiene un altro incontro conviviale, un'occasione per aggiornarsi, scambiarsi "novità e propositi, brindare al vecchio e al nuovo, fare il punto della situazione e passare qualche ora di divertimento e di allegria insieme", come da invito dell'e-mail del 26 dicembre 2015. L'e-mail è corredata da una delle tante vignette a tema realizzate da Marco Antonio Pani, uno dei marchi distintivi della comunicazione pungente di *Movimentu* a sostegno delle varie iniziative. L'11 marzo 2016 arriva la festa di autofinanziamento presso il Teatro Intrepidi Monelli a Cagliari: ad annunciare l'evento, che necessita di una solida macchina organizzativa, un'e-mail inviata alla mailing list ma aperta a tutta la cittadinanza e a chiunque voglia sostenere l'associazione. La selezione dei lavori per la rassegna cinematografica spetta al socio Andrea Mura; per il cibo e le bevande è gradita la partecipazione dei soci e delle socie armati di idee degne delle migliori prove di *MasterChef* – non a caso, il neologismo coniato dal socio Chicco Angius è *movie chef*. La seconda

22. Sergio Naitza, *Film Commission, i grandi pasticci*, «L'Unione Sarda», 8 maggio 2014.

23. Simone Contu, *Relazione sugli ultimi casi di cinema industriale in Sardegna* (dall'archivio privato di Marco Antonio Pani).

festa di *Movimentu* del dicembre 2016 riscuote un grande successo in termini di presenze, partecipazione e proiezione dei lavori: cortometraggi, videoclip, teaser, documentari presentati da autori e autrici delle più svariate provenienze artistiche e formative. Il 13 gennaio 2018 si celebra la *Festa del cinema di Movimentu*, annunciata via e-mail da una “chiamata alle armi cucina” di Chicco Angius, cui è affidato il coordinamento della parte ristorativa della festa. L'evento su Facebook fa da cassa di risonanza a questo nuovo appuntamento festaiolo, che, se da una parte rappresenta un'importante occasione di incontro e autofinanziamento per l'associazione, dall'altra contribuisce a dare forza e risalto alle battaglie di *Movimentu*.

Un altro termine che descrive la parabola di *Movimentu* è *ergocrazia*, dal greco antico ἐργάζομαι; si tratta di un neologismo coniato da Paolo Zucca per indicare le persone che hanno lavorato di più all'interno dell'associazione e che si sono spese maggiormente in termini di energie, tempo e risorse dedicate alle tante attività di *Movimentu*; un'etichetta che ben si addice alla figura di Marco Antonio Pani, secondo Zucca «ispiratore e tiratore di carretta» di *Movimentu*, fondatore e più volte presidente dell'associazione. Marco Antonio Pani è anche l'autore delle tante vignette satiriche ispirate a fotogrammi e locandine di film famosi e rivisitate in chiave sarda: vignette politiche, le più mordaci; vignette per le feste, ironiche e scanzonate; vignette realizzate in occasione di assemblee e altre manifestazioni, altrettanto argute e sempre sul pezzo.

Memoria

Parlare della storia di *Movimentu* mi costringe a tirare in ballo il concetto di *memoria*: memoria personale, riattivata a partire dai racconti e dalle testimonianze; memoria materiale, quella degli archivi, dei documenti condivisi, delle foto e delle vignette; memoria dei media, quella degli organi di stampa, dei canali di comunicazione, della televisione e del cinema. Da una parte, la memoria come *ars*, che Aleida Assmann definisce «archiviazione», ossia «una funzione peculiare della memoria umana che viene messa in gioco ogniqualevolta si tratti di mandare a memoria un dato»²⁴. Questo tipo di memoria “archivistica” ha bisogno di un supporto materiale per potersi mantenere inalterata nel tempo e continuare a conservare i dati che le sono stati affidati. Dall'altra, la memoria come *vis*, ossia ricordo soggettivo che si sviluppa nel tempo e che col tempo interagisce attivamente, generando sempre nuovi possibili incastri tra ricordo e oblio²⁵.

L'e-mail è stata uno dei principali strumenti di comunicazione di *Movimentu* fin dalle primissime fasi delle sue attività; come socia iscritta a *Movimentu* dal 2014 ho ricevuto per anni le newsletter, i verbali delle assemblee, le segnalazioni di bandi e i comunicati stampa. Scorrendo la casella di posta elettronica, sono centinaia le e-mail spedite e inoltrate dal direttivo di *Movimentu*: promemoria di appuntamenti; e-mail di protesta, soprattutto riguardanti i tagli ai finanziamenti della legge cinema; e-mail di invito alle feste di *Movimentu*; segnalazioni di articoli e riviste (“Diari di Cineclub”); e-mail promozionali; resoconti di riunioni; e-mail di presentazione, come quella di Antonia Iaccarino, neoletta presidente di *Movimentu* durante l'assemblea del 21 settembre 2014, ed e-mail di commiato, come quella che inviò Marco Antonio Pani a conclusione del suo mandato a settembre 2014.

All'e-mail si sono aggiunti altri due canali di comunicazione: il sito, www.movimentu.it (non più attivo), e la pagina Facebook *Movimentu – Rete Cinema*

24. Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 29.

25. Ivi, p. 30.

Sardegna, che attualmente rappresenta l'unica risorsa accessibile per poter recuperare informazioni sulla struttura di *Movimentu*, sui suoi obiettivi e sulle attività organizzate a partire dal luglio 2013, quando la pagina è stata creata. Per anni, la pagina Facebook è stata un luogo di aggregazione e un *repository* per la condivisione di avvisi, idee, proposte, segnalazioni di bandi (Premio Centottanta, Premio Solinas), per la promozione di festival (*Cagliari Film Festival*, *Babel Film Festival*, *Skepto*) e mostre fotografiche, per far circolare le richieste di maestranze, promuovere casting e pubblicizzare l'uscita di film in sala. Tutti i post avevano l'obiettivo di coinvolgere i soci e le socie di *Movimentu*, più o meno direttamente coinvolti nelle iniziative che venivano promosse, e la rete di *follower* sulla piattaforma social. In questo modo, si creava una forte connessione tra le persone impegnate attivamente all'interno di *Movimentu* e quelle interessate a supportare le attività sul territorio, che si trattasse di feste, incontri pubblici o proiezioni di film. Nella sezione "Informazioni" della pagina Facebook, è presente la seconda Piattaforma per il cinema di *Movimentu* approvata all'unanimità dall'assemblea dei soci del 13 febbraio 2016.

Eredità

Sono tante le eredità di *Movimentu*: in primo luogo, l'aver reso possibile l'incontro di tante persone animate dallo stesso impegno e dagli stessi interessi volti al raggiungimento di obiettivi comuni; l'aver rafforzato, in tutte queste persone, la consapevolezza di far parte di un comparto che produce bellezza, cultura, lavoro e ricchezza sul territorio; l'aver "sbloccato" gli ingranaggi della legge cinema e averne messo in moto la macchina burocratica; l'aver reso possibile lo sviluppo del settore cinematografico in Sardegna che all'inizio del XXI secolo era un settore per pochi addetti ai lavori (l'uso del maschile non è casuale); l'aver dato vita a una rete che ha realizzato un percorso di crescita condiviso da giovani, giovanissimi e meno giovani (parlo di "anzianità" in termini di esperienza nel campo cinematografico), attraverso l'organizzazione di momenti di incontro, confronto e formazione (i *Mercoledì di Movimentu*, ideati da Daniele Maggioni come attività formativa rivolta ai soci e alle socie; il Premio Centottanta, concorso cinematografico nato nel 2017 per sostenere le opere dei e delle filmmaker esordienti); la costituzione dell'Ufficio Giovani di *Movimentu*, gruppo di lavoro nato alla fine del 2016 e formato dai membri più giovani dell'associazione, il cui intento era l'organizzazione di iniziative che favorissero lo scambio di idee e di saperi tra i professionisti e coloro che volevano intraprendere un percorso professionale in ambito cinematografico. L'azione di *Movimentu* si è tradotta in una rete di rapporti di lavoro e di amicizia che si sono rafforzati nel corso degli anni; non sono mancati i dissapori, anche a livello personale, e i momenti di conflitto e di tensione con le istituzioni che in più di un'occasione hanno rappresentato l'autorità da affrontare. Per riprendere le parole di un socio di *Movimentu*, l'aver militato all'interno dell'associazione «è stata la chiave per potersi inserire nell'ambiente e conoscere persone stimate a livello umano e professionale».

Notizie

Tra i documenti e i materiali raccolti²⁶, ci sono anche svariati articoli dei principali quotidiani sardi, *La Nuova Sardegna* e *L'Unione Sarda*. L'articolo più datato risale all'11 luglio 2013, all'indomani della manifestazione di fronte all'Assessorato di viale Trieste a Cagliari alla quale parteciparono registi, sceneggiatori, macchinisti, attrezzisti, produttori, in una parola, *Movimentu*, «quasi un sindacato della

26. Ringrazio Marco Antonio Pani per la gentile condivisione degli articoli cartacei.

gente del cinema sardo»²⁷. Nella stessa pagina, prosegue la riflessione di Michela Murgia dalla prima pagina del quotidiano. Murgia parla di una «economia dell'immaginario che nel mondo muove ogni anno decine di milioni di euro, ma la politica sarda sembra esserne all'oscuro»²⁸, ed espone i motivi che hanno portato la provincia irlandese di Galway a concorrere per il titolo di Città del cinema da parte dell'Unesco. L'economia dell'immaginario, spiega Murgia, trae linfa vitale dalle scelte oculate e dalla lungimiranza della classe dirigente che investe nel cinema, e non parla solo di investimenti economici ma anche culturali e sociali. Murgia lamenta il fatto che «al cinema e alla cultura, industrie sane che ogni anno fanno lavorare centinaia di persone e rendono il territorio ricco e vivo»²⁹, la politica non assegni le risorse finanziarie indispensabili per il loro sostegno. Nel suo articolo, Franco Mulas parla della nascita di *Movimentu*; 158 è il numero degli iscritti e l'obiettivo, scrive Mulas, è «suggerire e proporre alla Regione regole certe e chiare per (ri)lanciare il cinema isolano. Il quale può essere un volano economico importante [...] e, ovviamente, un fiore all'occhiello per la cultura»³⁰. L'autore dell'articolo fa ricorso a metafore belliche – «cinema in trincea», «armi ben affilate» – per descrivere la situazione del cinema in Sardegna e l'impegno di chi il cinema lo fa e lo rappresenta, tessendo relazioni solide sul territorio e con le istituzioni. Elenca, inoltre, i titoli dei film usciti in sala nel 2013: *Su Re* di Giovanni Columbu; *Treulababbu* di Simone Contu; *L'arbitro* di Paolo Zucca; *Il rosa nudo* di Giovanni Coda. Passa quindi a ricordare i premi vinti dai film sardi usciti tra il 2012 e il 2013: *Bellas mariposas* di Salvatore Mereu, *L'insolito ignoto*. *Vita acrobatica di Tiberio Murgia* di Sergio Naitza, *Capo e croce*. *Le ragioni dei pastori* di Marco Antonio Pani e Paolo Carboni, e tanti altri titoli.

Qualche settimana dopo, nella pagina degli spettacoli de *L'Unione Sarda*, esce un altro articolo a firma di Andrea Scano che si apre sulle immagini dei due spot realizzati da *Movimentu* per sensibilizzare il pubblico sul momento difficile che sta attraversando il cinema sardo. Nell'articolo, viene posto l'accento sulla crisi che ha investito il settore cinematografico – mancanza di risorse finanziarie, posti di lavoro a rischio – e sul silenzio dell'assessore regionale alla cultura, all'epoca Sergio Milia. Sono riprese le parole di Enrico Pau, che si fa portavoce dell'intera associazione: «È così difficile capire che la cultura è una risorsa che produce ricchezza?»³¹. Nel suo articolo dell'8 maggio 2014, Sergio Naitza si dimostra poco benevolo nei confronti della Film Commission, la cui gestione è definita «schizofrenica, incapace, poco trasparente»³². E ancora: i ritardi nell'uscita dei bandi; attribuzione delle (poche) risorse con criteri «a dir poco discutibili»; «assenza di un progetto chiaro». Naitza descrive uno scenario desolante, una *waste land* per chi opera nel settore cinematografico, nonostante le centinaia di persone che ci lavorano, «con un indotto di grandi potenzialità tra cultura e turismo». Dopo aver descritto la nascita della Fondazione Sardegna Film Commission e la composizione del CdA, passa in rassegna i vari problemi interni alla Fondazione: le dimissioni dei consiglieri; le varie sostituzioni; il decadimento di Nevina Satta, che tuttavia rimane in carica per altri 90 giorni, e l'uscita del bando per la nomina del nuovo direttore – la selezione sarà vinta da Nevina Satta. Terminata la *pars destruens* dell'articolo di Naitza, inizia la *pars construens*, dedicata alla costituzione di *Movimentu*, il cui scopo è «tutelare

27. Walter Porcedda, Milia promette ma i cineasti accusano, «La Nuova Sardegna», 11 luglio 2013, p. 6.

28. Michela Murgia, *Dalla Regione una politica solo offensiva*, «La Nuova Sardegna», 11 luglio 2013, p. 6.

29. *Ibid.*

30. Franco Mulas, *Anno col sorriso*, cit.

31. Andrea Scano, «Salviamo il Cinema sardo, un'industria sostenibile», «L'Unione Sarda», 5 gennaio 2014.

32. Naitza, *Film Commission, i grandi pasticci*, cit.

l'audiovisivo in Sardegna, avere regole chiare per tutti». Cita una dura nota di *Movimentu* del giorno prima – 7 maggio 2014 – rivolta alla FSFC. Le domande sono le stesse che hanno motivato la nascita di *Movimentu* e che dal giugno del 2013 ne guidano le azioni e gli intenti: domande sull'assegnazione dei fondi del 2012 (senza bando); sui soldi della Film Commission; sui bandi del 2013; sulle risorse finanziarie per il 2014. Naitza torna all'attacco della Film Commission il 14 maggio con una lunga inchiesta il cui titolo è una citazione tutt'altro che inopportuna del film di Antonello Grimaldi tratto dal romanzo di Sandro Veronesi. Le richieste che i lavoratori e le lavoratrici del cinema fanno alla Film Commission, al presidente e alla direttrice, sono sempre le stesse, da mesi: accesso agli atti; bandi; graduatorie; assegnazione dei contributi. Al presidente viene mossa l'accusa di aver avuto una «gestione personalistica» della Film Commission (parole dell'ex vicepresidente dimissionaria Rosanna Castangia); Marco Benoni lamenta l'irrigidimento della macchina burocratica³³. Sotto l'articolo di Naitza, vengono pubblicati gli interrogativi di *Movimentu* rivolti alla Film Commission: «Qual è la sua politica per il rilancio del cinema in Sardegna? Perché il database dei professionisti non è consultabile on line?»³⁴. Nel suo articolo, Pani si fa portavoce delle richieste e delle preoccupazioni dell'intero movimento, e pone l'accento sulle sfide che attendono il settore audiovisivo in Sardegna in relazione al contesto internazionale.

Dalle pagine de *L'Unione Sarda*, il regista Paolo Zucca si rivolge direttamente a Claudia Firino, all'epoca assessora della Pubblica istruzione, beni culturali, informazione, spettacolo e sport della giunta Pigliaru³⁵. Anche Salvatore Mereu si unisce al dibattito avviato dal quotidiano sui ritardi dei bandi della legge cinema e sul dirottamento delle risorse regionali verso la Film Commission, «che potrà utilizzarle per supportare anche film, come è accaduto nel recente passato, che hanno, nel sommo paradosso, la preoccupazione di non far sentire l'accento del luogo e magari taroccare il paesaggio sardo vendendolo per qualcos'altro»³⁶. Un'altra vicenda riportata dalla stampa³⁷ riguarda il ricorso al Tar presentato dalla casa di produzione Eia Film e sostenuto *ad adiuvandum* da 23 operatori del settore cinema, come si legge nel comunicato di *Movimentu* del 2 luglio 2015.

Testimonianze

La ricostruzione della storia di *Movimentu* è stata possibile anche grazie alle testimonianze³⁸ di chi ne ha fatto parte e ha voluto condividere il racconto della propria esperienza all'interno dell'associazione fin dalla sua nascita. Dal racconto di Pani sono emerse la soddisfazione e la consapevolezza di aver dato vita a un movimento che in poche settimane ha riunito le tante anime del cinema in Sardegna e che per anni ha fatto proprie le istanze di tutto il settore. Il sostantivo *anime* non è usato a caso: Pani l'ha impiegato per parlare delle cause che secondo lui hanno fatto traballare le fondamenta della rete. Stando alla testimonianza di Paolo Zucca, *Movimentu* sarebbe nato in risposta al Premio Rodolfo Valentino, una prova generale del *Filming Italy Sardegna Festival* che si tiene ogni anno

33. Sergio Naitza, *Film Commission, è un caos calmo*, «L'Unione Sarda», 14 maggio 2014, p. 6.

34. Marco Antonio Pani, *Le tante domande che sono in attesa di una risposta*, «L'Unione Sarda», 14 maggio 2014, p. 6.

35. Paolo Zucca, *Cinema, i fondi farlocchi*, «L'Unione Sarda», 13 giugno 2015.

36. Salvatore Mereu, *Cinema sardo, legge tradita*, «L'Unione Sarda», 17 giugno 2015.

37. Sergio Naitza, *Cinema sardo, c'è un ricorso. Adesso la parola spetta al Tar*, «L'Unione Sarda», 19 giugno 2015.

38. Ringrazio le persone che hanno dialogato con me durante la stesura dell'intervento: Emanuela Bertocchi, Stefano Cau, Antioco Floris, Daniele Maggioni, Davide e Luca Melis, Marco Antonio Pani, Maria Grazia Perria, Enrico Pitzianti, Alberta Raccis, Paolo Zucca.

al Forte Village. Il festival, riservato a pochi eletti in Costa Smeralda, avrebbe ricevuto un finanziamento di 200.000 euro dalla Regione Sardegna per una sola serata. Troviamo traccia di questo evento nel comunicato scritto a luglio 2013 in seguito alla prima riunione del nascento *Movimentu* al *Sardinia Film Festival* di Sassari.

Tra le persone intervistate, c'è anche Emanuela Bertocchi, sceneggiatrice e vincitrice della terza edizione del *Sardinia Film Festival*. Nel 2013, Emanuela ha partecipato insieme a tante altre persone all'ottava edizione del festival diretto da Carlo Dessì, e l'entusiasmo delle due giornate sassaresi traspare nel resoconto emozionale redatto da Bertocchi e Gianni Tetti e pubblicato sulla neonata pagina Facebook di *Movimentu* il 2 luglio 2013. «È un germoglio che può diventare solida quercia con l'apporto di tutti noi», si legge nel resoconto del primo di una lunga serie di incontri che hanno permesso a *Movimentu* di gettare le basi della futura rete. Bertocchi ha fatto parte dell'associazione dalla sua fondazione fino al 2020, “rischiando” di essere eletta nel primo direttivo guidato da Marco Antonio Pani. È stata invece nominata portavoce della provincia di Nuoro e incaricata di leggere il comunicato di *Movimentu* nelle sale cinematografiche. Per Maria Grazia Perria, *Movimentu* ha rappresentato soprattutto uno spazio di confronto, condivisione e auto-formazione», e l'attivismo della rete ha dato un segnale importante alla politica e alle istituzioni. Stefano Cau ha ricordato la sua militanza all'interno di *Movimentu*, di cui ha ricoperto la carica di presidente nel 2017, con un trasporto emotivo che lascia trasparire note di amarezza e dispiacere, soprattutto per gli sviluppi successivi. Piuttosto che usare il sostantivo *anime*, Cau lo ricorda come «un'associazione che aveva tanta socialità e che svolgeva un ruolo sindacale, [e che] pertanto aveva interessi diversi». Alberta Raccis ha ricordato sia il “ruolo sindacale” svolto da *Movimentu*, sia la sua funzione di “vedetta”, fondamentale per poter monitorare l'operato delle istituzioni e avere contezza di quello che succedeva. Secondo Raccis³⁹, oggi ci sarebbe ancora bisogno di un'associazione come *Movimentu*, magari in una forma diversa. Per Enrico Pitziati, fondatore e membro del direttivo dell'associazione nel 2016, «*Movimentu* era un movimento non di protesta ma di proposta e soprattutto di monitoraggio affinché la Regione facesse quel che doveva fare».

Ultime battute

Cosa rimane di *Movimentu*? Attualmente, l'associazione è inattiva, anche se l'ultimo direttivo eletto, presieduto da Simone Contu, è ancora formalmente in carica. Alcuni degli ex membri intervistati affermano che la forza della rete si sia indebolita una volta raggiunti gli obiettivi iniziali, tra cui l'attuazione della legge cinema, la continuità dei bandi e la creazione di condizioni favorevoli per l'operatività di tutti i soci della rete. La chiusura del sito mi ha precluso la possibilità di consultare il database che per anni ha raccolto i nomi dei lavoratori e delle lavoratrici che hanno fatto parte di *Movimentu* con le relative mansioni e competenze professionali. I documenti e gli articoli di giornale consultati si riferiscono soprattutto ai primi tre anni di vita dell'associazione, perché quello è stato il periodo di maggiore attività e fermento. Come documentato in questo saggio, *Movimentu* è riuscito a costruire uno spazio propositivo e solidale che ha dato voce alle istanze dei lavoratori e delle lavoratrici del cinema sardo, contribuendo al radicamento e al consolidamento del comparto nel territorio, anche attraverso la nascita e il rafforzamento di relazioni umane e professionali, e alla sua visibilità pubblica. In ciò può essere visto anche come

39. Alberta Raccis continua a seguire il Premio Centottanta insieme al CSC Cagliari della Società Umanitaria – Cineteca Sarda, da sempre partner del premio.

d'ispirazione per altre iniziative mosse da intenti di solidarietà e sensibilizzazione, come ad esempio quella realizzata dal gruppo *DeAS – Donne e Audiovisivo in Sardegna*, nato come luogo di incontro e confronto per le donne che lavorano nell'industria audiovisiva in Sardegna. C'è chi avrebbe auspicato che *Movimentu* si trasformasse in una realtà più stabile e duratura, proponendosi come sindacato a tutela delle professioni del cinema in Sardegna, ma forse i tempi non erano ancora maturi per una struttura di questo tipo.

Il ruolo del genere nei percorsi occupazionali del cinema in Sardegna

Clementina Casula

Abstract

Il saggio esplora il ruolo svolto dal genere nella realizzazione dei percorsi occupazionali di lavoratrici e lavoratori che hanno operato o operano stabilmente in Sardegna in differenti reparti del settore cinematografico. Nell'Isola il recente ampliamento della partecipazione femminile alla produzione cinematografica, ambito tradizionalmente maschile, è stato favorito dalle nuove opportunità formative e occupazionali schiuse dall'istituzione della Legge cinema regionale. A partire dall'analisi qualitativa di oltre cinquanta interviste, la discussione si sofferma su alcune dimensioni riconosciute come particolarmente rilevanti negli studi sul ruolo del genere nel lavoro: la segregazione occupazionale (orizzontale e verticale), le molestie sessuali, le strategie di conciliazione vita-lavoro.

This essay explores the role played by gender in shaping the career trajectories of workers who are or have been steadily active in Sardinia across different sectors of the film industry. In this context, the recent expansion of female participation in film production – a traditionally male-dominated field – has been supported by new educational and employment opportunities arising from the introduction of the regional cinema law. Drawing on a qualitative analysis of over fifty interviews, the discussion focuses on key dimensions widely recognized in gender and work research: occupational segregation (both horizontal and vertical), sexual harassment, and work-life balance strategies.

Introduzione. Il genere del lavoro cinematografico

Tra i settori artistici e creativi, il cinema è probabilmente quello in cui la questione delle disuguaglianze di genere si è imposta con maggiore visibilità nel dibattito contemporaneo. Il clamore mediatico suscitato a livello globale dal movimento #MeToo¹ ha infatti innescato una riflessione più ampia sulla presenza e persistenza di divari di genere nel settore, favorendo la sistematizzazione di ricerche già esistenti, lo sviluppo di strumenti più adeguati per rilevare e monitorare il fenomeno, nonché la definizione di misure volte a contrastarlo, prevenirlo e, in prospettiva, superarlo².

1. Il movimento parte nel 2017 dalle denunce delle vittime degli abusi perpetrati dall'influente produttore dell'industria cinematografica hollywoodiana Harvey Weinstein. L'espressione era stata utilizzata una decina di anni prima dall'attivista Tarana Burke a sostegno delle donne di colore vittime di stupro o molestie, senza ottenere la stessa fortuna dell'hashtag proposto dalle "silence breakers" del cinema, favorito dalla popolarità delle personalità coinvolte e dalla diffusione capillare dei social media. Il termine si è poi esteso oltre i confini del campo cinematografico, fino a denotare in senso lato la questione delle molestie sessuali in ambito lavorativo (#MeToo, voce, *Enciclopedia on line Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/metoo/>, ultima consultazione: 5 maggio 2025).
2. Per una rassegna delle misure a favore dell'eguaglianza di genere nel settore cinematografico a livello internazionale, nazionale e regionale si veda il saggio di Roberta D'Aprile in questo volume.

In questo saggio il ruolo svolto dal genere nella costruzione dei percorsi occupazionali delle lavoratrici e dei lavoratori del settore cinematografico e audiovisivo sarà esplorato a partire da una ricerca empirica realizzata in Sardegna, di cui discuto a livello generale in un altro contributo di questo volume³. La prospettiva qui adottata guarda al genere come costruito relazionale prodotto e riprodotto all'interno di organizzazioni (familiari, formative, lavorative) diverse eppure complementari, che assegnano specifici ruoli e significati all'identità maschile e a quella femminile⁴. Da tale prospettiva indagherò in che modo e in che misura il genere ha influito nella definizione dei percorsi delle professioniste e dei professionisti intervistati nell'accesso e nella permanenza nel settore cinematografico, come anche nello sviluppo della loro carriera e nella sua conciliazione con progetti di vita personale e familiare.

L'analisi di genere nella ricerca sul lavoro nel cinema in Sardegna

Le interviste realizzate per studiare i percorsi professionali e le condizioni occupazionali dei lavoratori e delle lavoratrici del cinema in Sardegna hanno coinvolto ventisei donne e ventisei uomini che operano o hanno operato stabilmente nell'Isola, ricoprendo diversi ruoli in differenti reparti. Il relativamente recente ampliamento della partecipazione femminile nel settore ha portato a comporre un campione che presenta una diversa distribuzione delle generazioni per genere: tra gli uomini è maggioritaria la generazione X (con un'età compresa tra i 45 e i 60 anni), mentre tra le donne quella Y (tra i 29 e i 44 anni)⁵. L'anonimizzazione delle interviste, utile a ridurre l'effetto distorsivo di meccanismi di *self-branding* diffusi nelle professioni artistico-creative, ha consentito di tutelare la privacy di intervistate e intervistati, in particolare in riferimento alla condivisione di esperienze a carattere più intimo e personale, spesso fondamentali per far emergere il ruolo del genere nei contesti lavorativi.

La segregazione occupazionale orizzontale: stereotipi di genere e accesso alla professione

La segregazione orizzontale di genere, che vede l'occupazione femminile concentrarsi in attività di minor prestigio e peggio retribuite e quella maschile in settori più riconosciuti, remunerativi o con maggiori opportunità di avanzamento di carriera, risulta particolarmente marcata nel cinema, dove la partecipazione delle donne è complessivamente ridotta rispetto a quella degli uomini, seppure in aumento negli ultimi decenni. Nei reparti "*above the line*" la segregazione orizzontale privilegia l'associazione degli uomini alle carriere creative, più prestigiose e riconosciute, e le donne ai ruoli di assistenza e organizzazione

3. Desidero ringraziare, oltre alle intervistate e agli intervistati per la disponibilità e la fiducia, Diego Cavallotti, Paolo Dal Molin e Roberta D'Aprile per i commenti ad una precedente versione del saggio. Per ulteriori indicazioni su obiettivi, metodologia e campionamento rimando alla presentazione della ricerca nel mio altro contributo in questo volume.
4. Joan Acker, *Hierarchies, Jobs and Bodies. A Theory of Gendered Organizations*, «Gender and Society», vol. 4, n. 2, 1990, pp. 139-158; Simonetta Piccone Stella, Chiara Saraceno, *Introduzione. La storia di un concetto e di un dibattito*, Simonetta Piccone Stella, Chiara Saraceno (a cura di), *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Bologna, Il Mulino, 1996; Silvia Gherardi, Barbara Poggio, *Donna per fortuna, uomo per destino. Il lavoro raccontato da lei e da lui*, Milano, Etas, 2003.
5. Degli intervistati appartiene alla generazione dei baby boomers (nati tra il 1946 e il 1964) circa il 15% degli uomini e l'11% delle donne; alla generazione X (1965-1980) circa il 50% degli uomini e il 19% delle donne; alla generazione Y o *Millennials* (1981-1996) il 27% degli uomini e il 58% delle donne, alla generazione Z detta anche dei *Digitarians* (1997-2012) l'8% degli uomini e l'11% delle donne.

della produzione⁶, meno visibili e valorizzati, mentre nei reparti “*below the line*” gli uomini sono prevalentemente collegati ai reparti legati alla dimensione tecnologica (fotografi, fonici, elettricisti e macchinisti) e le donne a quelli legati alla dimensione estetica (costumi e sartoria, acconciature e make-up)⁷.

Gli stereotipi di genere alla base di questo tipo di segregazione occupazionale consentono di normalizzare le disuguaglianze esistenti nel comparto come legate alla diversa natura dei due sessi, influenzando le scelte dei futuri professionisti sin dalla fase della formazione, sebbene in misura minore rispetto al passato, anche a fronte di un ampliamento e una maggiore legittimazione culturale della formazione nel settore. Nella prima delle citazioni seguenti un regista ricorda come nella scuola di cinema frequentata le colleghe si indirizzassero “naturalmente” (« per inclinazione ») verso percorsi occupazionali ritenuti più adatti al proprio genere, ovvero ruoli di minore visibilità e riconoscimento sociale (segretaria di edizione, aiuto regista, montatrice), in tal modo assecondando e rafforzando le aspettative del mercato del lavoro rispetto all’associazione maschile ai ruoli di maggior prestigio nel campo di riferimento (la regia). Nella seconda citazione una produttrice riferisce di come la pretesa “naturalità” attribuita dai colleghi alle sue competenze lavorative si sia talvolta tradotta in comportamenti e dichiarazioni che (per quanto inconsapevolmente) contribuivano a svalutarne le capacità professionali. L’implicita svalutazione del lavoro femminile può avere effetti concreti anche nella retribuzione, quando a parità di compiti corrispondono diversi trattamenti economici a seconda del genere di chi li svolge.

[Alla Scuola di Cinema X] le ragazze che facevano il corso di regia [...] erano poche. Però, apparentemente – almeno, ti posso dire la mia percezione – apparentemente era proprio per l’inclinazione. Nel senso che forse venivano già loro stesse auto-condizionate dall’idea che una donna è più adatta a fare la segretaria di edizione o l’aiuto regista, la montatrice, piuttosto che la regista. [regista, U, Gen. X]

Mi riferisco proprio a questo divario tra maschile e femminile: molto spesso, perché ci sei tu, donna [...] mi dicono [i colleghi uomini]: «Ricordami che devo fare questo»; e io dico: «Ma scusa, secondo te io che ho un milione di cose di cui mi devo ricordare [...] mi devo ricordare anche delle tue? Perché? Fatti un calendario!»; «Eh, ma io non sono bravo a gestire...» [...] Come se non richiedesse uno sforzo da parte mia [...] Il fatto che io sia brava a farlo non vuol dire che non ci sia un lavoro dietro, per essere organizzati... [produttrice, D, Gen. Y]

Una conseguenza della segregazione occupazionale delle donne in ruoli di minore prestigio e visibilità è quello di rendere “invisibile” o poco valorizzato il contributo sempre più consistente della componente femminile nella produzione

6. Si tratta di una suddivisione rilevata anche in altre ricerche, sia nel cinema che più in generale nei settori culturali e creativi (cfr., ad esempio, David Hesmondhalgh, Sarah Baker, *Sex, Gender and Work Segregation in the Cultural Industries*, «The Sociological Review», vol. 63, n. S1, 2015, pp. 23-36).
7. Una recente indagine sulla composizione di genere delle produzioni e coproduzioni italiane che hanno ottenuto il visto per la distribuzione fra il 2017 e il 2020 ha rilevato come i professionisti maschi prevalgano in tutti i ruoli, con la sola eccezione dei reparti dei costumi e del trucco, dove le donne rappresentano, rispettivamente, il 76% e il 70% del personale. La percentuale di donne nella regia si attesta al 16%, dato che scende al 9% nel caso della fotografia e al 7% nel caso della musica. Più rilevante, sebbene comunque minoritaria, la partecipazione femminile nei comparti di scenografia (34%), produzione (27%), montaggio (25%) e sceneggiatura (21%). Cfr. Mariagrazia Fanchi, con la collaborazione di Angela Tibaldi e Matteo Tarantino, *Equilibri ed equilibrisimi. Bilanci di genere nella produzione cinematografica e audiovisiva italiana. 2017-2020, 2021*, «8 e ½. Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano», p. 70.

cinematografica: si tratta di un tema evidenziato in letteratura⁸, che trova riscontro nell'esperienza delle intervistate anche in riferimento al caso sardo.

[D]evo dire che in produzione non la maggior parte, però molte sono donne. La cosa incredibile è che ci sono tantissimi registi uomini e tantissimi autori uomini [nel cinema in Sardegna], pochissime registe sarde e autrici sarde donne, ma dietro ci sono un sacco di donne nel cinema, ma non le vede mai nessuno. Però il cinema credo che sia uno dei mestieri dove veramente tu da solo non fai niente, cioè ti serve tutto. Se manca un anello, qualunque sia della catena, tu il lavoro non lo porti a casa, e la maggior parte dei ruoli di anello è svolto da donne. Nei ruoli, diciamo, dai costumi, alla produzione, agli assistenti, segretaria di edizione, anche nella fotografia un pochino di più, adesso – prima erano praticamente solo uomini. Magari nel comparto tecnico come operatori sono perlopiù uomini, però per il resto ci sono molte donne e non le vede mai nessuno. [produttrice, D, Gen. Y]

Negli ultimi decenni si assiste a un ingresso delle donne anche nei reparti maschili “*below the line*”, in cui sono inserite figure tecniche specializzate nell’installazione, manutenzione e gestione delle attrezzature (macchinisti, elettricisti, operatori di ripresa). Ancora negli anni Novanta l’assenza di lavoratrici in tali ruoli era motivata dall’associazione del maschile non solo alla competenza tecnologica, ma anche alla forza fisica, a fronte del peso significativo delle attrezzature («La cinepresa pesava undici chili, il videoregistratore anche dodici chili, il cavo pesava un chilo e mezzo: andavi in giro che sembravi Hulk!», ricorda ironico un operatore). Le innovazioni tecnologiche degli ultimi decenni hanno tuttavia reso decisamente più leggera e maneggevole la strumentazione e ciò ha incentivato l’ingresso di nuove generazioni di donne anche in questi reparti. Le reazioni dei lavoratori all’ingresso delle giovani colleghe possono essere ambivalenti: nella citazione seguente l’intervistato lamenta la loro poca esperienza o scarsa adeguatezza a compiti e contesti ritenuti prettamente maschili (per forza fisica richiesta o gergo adottato), ma al contempo riconosce che il passaggio a pratiche e linguaggi meno camerateschi, in seguito al loro ingresso nel reparto, può portare maggiore professionalità e dedizione sul lavoro.

[È un lavoro] per la maggior parte maschile, è un lavoro molto fisico, cioè lo rimane tutt’oggi, nonostante la digitalizzazione del cinema e le tecnologie abbiano sostituito i materiali [delle attrezzature], che non sono più in zinco, in piombo, in ferro, ma magari c’è l’alluminio, di per sé più leggero. Però comunque è un lavoro molto pesante e a volte l’ambiente può essere anche scurrile, per cui una donna [per lavorare nel reparto] deve avere a volte proprio il pelo sullo stomaco [...] Però [...] nella mia esperienza, le figure così, diciamo, nuove e fuori ruolo, storicamente fuori ruolo, come elettricisti o macchinisti, c’è sempre stata attenzione e solidarietà [...] Mi andava anche bene [il loro ingresso], perché il fatto che ci sia una donna sul set, nel mio reparto, portava un po’ a sgrezzare il modo di fare cricca, per cui si stava più attenti al film, era una cosa più dedicata, capito? [macchinista, U, Gen. X]

Dal canto loro le intervistate riferiscono di atteggiamenti dei colleghi maschi nei loro confronti – gesti protettivi o galanti o commenti riferiti alle loro caratteristiche fisiche o estetiche – che, per quanto vivano spesso con disagio o

8. Si veda, a questo proposito, il numero monografico di «Comunicazioni sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies» su *Gender and Labour in the Italian Audiovisual Industries. Critical Research Approaches and Methods*, curato da Rosa Barotsi, Gloria Dagnino e Carla Mereu Keating, vol. 45, n.1, 2023. Alla riscoperta di 30 profili di professioniste attive sin dalle origini del cinema in Italia è dedicata la mostra “inVisibili. Le pioniere del Cinema”, promossa dal Ministero della Cultura, realizzata da Archivio Luce Cinecittà (Istituto Centrale per la Grafica di Roma, 16 maggio-28 settembre 2025).

fastidio, accettano come una forma di legittimazione del loro ingresso nel reparto da parte di chi fino ad allora lo presidiava in maniera esclusiva.

Non mi è capitato niente di spiacevole [...] in cui venissi discriminata perché sono donna. Poi ci sono sempre quegli atteggiamenti, magari da parte di macchinisti, elettricisti che ti aiutano a portare il peso o magari ti fanno dei complimenti perché sei una bella ragazza e devi stare lì a sorridere per carineria: cosa ci puoi fare? Giusto queste cose qua, non è niente di così invadente: io magari mi sento lo stesso a disagio per una cosa del genere, però niente di più. [operatrice di camera, D, Gen. Y]

Vi sono tuttavia dei casi in cui le dinamiche di genere si traducono in comportamenti dal carattere decisamente più invadente e molesto, contribuendo a definire ambienti lavorativi ostili e degradanti per le lavoratrici.

Struttura gerarchica di genere e abusi di potere: le diverse forme di molestia

Diversamente dai colleghi uomini, molte delle intervistate hanno dovuto gestire nel corso della propria esperienza lavorativa episodi di molestie a carattere morale o sessuale⁹. Di solito queste avvengono nei set, i quali tendono a creare una sorta di “bolla spazio-temporale”, svincolata dalle regole della routine quotidiana, all’interno della quale si lavora a stretto contatto per realizzare attività comunque appassionanti, condividendo anche il tempo non lavorativo, specie se in trasferta. Le gerarchie del comando in cui si articola l’organizzazione dei set, che vedono più spesso uomini nei ruoli superiori, contribuiscono a normalizzare l’asimmetria di genere che, collocando le lavoratrici in un ruolo subordinato, le espone maggiormente alla molestia. I casi più noti di molestie – a partire dal #MeToo – riguardano le attrici, spesso reclutate anche in riferimento al loro possesso di caratteristiche corporee desiderabili, come nel caso di altri “lavori estetici”¹⁰.

Ero una controfigura, quindi a un certo punto dovevo togliermi l'accappatoio e rimanere in bikini. Avevo abbastanza freddo e la costumista chiede all'aiuto regia se potevo rimettermi l'accappatoio, e lui fa: «Ci dispiacerebbe molto a tutti, però va bene, falle mettere l'accappatoio». (attrice, D, Gen. Y)

L’oggettivazione sessuale e le molestie che ne derivano, tuttavia, non riguardano solo le lavoratrici del cast, ma si estendono agli altri reparti della crew: dalla regia alla fotografia, dalla sceneggiatura alla produzione, fino ai settori tecnici. Nella citazione che segue, l’intervistata racconta come, alla sua prima esperienza da assistente video in un set professionale, sia stata intrappolata dal suo superiore in una relazione che, dietro a un paternalismo di facciata motivato dal rapporto di apprendistato, nascondeva la coercizione ad una subordinazione a carattere sessuale, degradante dal punto di vista personale e lavorativo. È importante notare nel racconto come dal contesto organizzativo non si sia intervenuti per sanzionare, seppure informalmente, il comportamento molesto, legittimato invece come forma di presunta seduzione, perfino incentivata come rispondente all’aspettativa che gli uomini siano naturalmente predatori e le donne soggetti

9. L’articolo 26 del Codice delle Pari opportunità (d. lgs. 198/2006) considera come discriminazioni anche le molestie e le molestie sessuali, ovvero quei comportamenti indesiderati, posti in essere per ragioni connesse al sesso, o a connotazione sessuale (espressi in forma fisica, verbale o non verbale), aventi lo scopo o l’effetto di violare la dignità di una lavoratrice o di un lavoratore e di creare un clima intimidatorio, ostile, degradante, umiliante o offensivo.
10. Anne M. Witz, Chris Warhurst, Dennis P. Nickson, *The Labour of Aesthetics and the Aesthetics of Organization*, «Organization», vol. 10, n. 1, 2003, pp. 33-54.

passivi delle loro avances¹¹. In assenza del sanzionamento della molestia da parte del contesto organizzativo, la giovane tende paradossalmente ad auto-colpevolizzarsi per non essere riuscita a prevenirla, quasi si trattasse di una dinamica interpersonale estranea alle strutture di potere dell'organizzazione del lavoro, e accetta di sopportarla per evitare di «creare disagio».

[E]ra un uomo abbastanza grande, che tra l'altro al di fuori del set aveva compagna e figli – quindi, diciamo, ancora peggio. Nel tempo iniziava, oltre che a spiegarmi le cose, a starmi appresso, a starmi sempre vicino, sembrava che avesse una sorta di atteggiamento protettivo, che a me ha messo a disagio perché mi ha posto in una situazione non professionale nei confronti delle altre persone che non mi conoscevano [...] Penso di essere stata fraintesa perché non c'è mai stato da parte mia un: «No!», ma è sempre stato un silenzio, anche perché dovevamo stare molte settimane insieme, quindi non volevo sì creasse disagio. Poi alla fine il disagio si è creato lo stesso, perché a causa di questo ho notato che le altre persone invece di andare da lui e dirgli: «Sei un uomo grande, che stai a fare?!», magari ridevano, anzi sollecitavano [...] Mi voleva come assistente anche nelle altre produzioni: ovviamente non ci ho più lavorato, sono scappata! [assistente video, D, Gen. Z]

Anche la prossima citazione offre un chiaro esempio di come la molestia non consista in un libero gioco di seduzione tra due parti consenzienti, bensì in un abuso di potere da parte di chi, prevalentemente maschio, intende ostentare la propria posizione di dominio in un dato contesto, violando la dignità personale e professionale di chi gli è subordinato¹². Attraverso il racconto dell'intervistata seguiamo un operatore di camera adottare una serie di strategie per ribadire la propria supremazia sulla giovane assistente: prima il paternalismo, poi la molestia sessuale, infine la denigrazione professionale. Anche in questo caso è possibile notare come, al di là della silenziosa intesa mostrata da un collega in posizione subalterna alla lavoratrice, non emerga dal contesto lavorativo la volontà di sanzionare un comportamento fortemente discriminatorio, normalizzato all'interno della cultura organizzativa prevalente.

L'operatore [...] i primi giorni [...] mi mostrava le cose come se io non sapessi fare niente: sì, ero un po' timorosa, ero un po' in difficoltà, però dovevo prendere confidenza con tutto, invece lui, da subito, si aspettava più velocità [...] Poi, dopo due giorni che stavamo girando, ha cominciato a fare il piacione [...] per cui veniva dietro di me e mi accarezzava il collo e io ovviamente stavo lavorando, non potevo parlare, non potevo girarmi, perché dovevo guardare cosa stavo facendo e l'unica cosa che potevo fare era questa [*fa il gesto di spostare la testa, n.d.a.*] [...] Per quanto cercassi di evitare, di non stargli vicino, di non parlarci, di mantenere le distanze per fargli capire che non ero assolutamente interessata a questo tipo di attenzioni, lui ha continuato. A parte che mi chiamava "cucciola", aveva questo atteggiamento [molesto] e infatti spesso [...] il mio aiuto mi capiva, nel senso ci guardavamo e mi lanciava delle grandi occhiate di comprensione, che mi aiutavano tantissimo, perché dicevo: «Ok, non lo sto vedendo solo io, lo vede anche lui». Poi hanno cominciato a vederlo tutti, però nessuno ha mai detto niente e io non ho avuto il coraggio... [...] Quando si è reso conto che non gli davo corda, ha switchato, ha cambiato completamente ed è diventato non aggressivo, però mi trattava molto male, davanti a tutti sul set [...] Per esempio, un giorno [...] siccome sono molto attenta a quello che faccio, ho un metodo e sono precisa, mi ha definito "autistica". [assistente operatore ripresa, D, Gen. Y]

-
11. Carol Bacchi, *Women, Policy and Politics: The Construction of Policy Problems*, London, SAGE, 1999.
 12. Catharine MacKinnon, *Sexual Harassment of Working Women: A Case of Sex Discrimination*, New Haven & London, Yale University Press, 1979.

La molestia può essere subita anche da lavoratrici che occupano un ruolo di comando nella gerarchia organizzativa, come nel caso della direttrice di produzione della seguente citazione. Come rilevato in letteratura¹³ – e suggerito dalla stessa intervistata – in questi casi la molestia sessuale pare rispondere all'esigenza di contrastare la leadership delle donne, ancor più se giovani, ripristinando l'ordine di genere dominante.

[U]no dei funzionari [di un ufficio che collaborava con la produzione], a fine riprese, io ero stanchissima, senza che io avessi avuto modo di mostrargli mai un interesse – tra l'altro [...] sposato con figli – rimaniamo soli io e lui nell'ufficio e questo ci prova spudoratamente, ma in modo brutto, perché comunque sai che siamo in un posto isolatissimo [...] E lì mi sono sentita pesantemente a disagio [e] anche in pericolo [...] [P]oi mi sono anche chiesta il perché di questa cosa, e ho pensato – però ovviamente è una cosa che ho pensato io – che a loro [i molestatori, in riferimento ad un altro episodio simile già raccontato, n.d.a.] potesse dare un po' fastidio il fatto che io avessi un ruolo di potere essendo donna e giovane... [direttrice produzione, D, Gen. Y]

Nelle grandi produzioni internazionali la questione delle molestie, specie dopo la sensibilizzazione sul tema promossa dal #MeToo, è diventata parte integrante delle responsabilità affidate al settore Risorse umane delle produzioni, che cura le pratiche relative alla forza lavoro, dal reclutamento, alla retribuzione, fino alla garanzia di un ambiente di lavoro positivo e sicuro¹⁴. Al momento dell'ingaggio sia al cast che alla crew sono fornite una serie di informazioni preliminari sulle regole di buona condotta e indicati i contatti dei responsabili nel caso di segnalazione di comportamenti inappropriati, mentre agli attori impegnati in scene a carattere intimo sono offerte figure di supporto emotivo e psicologico. Invece nel caso italiano le molestie sessuali sul lavoro, sebbene la legge preveda da parte delle organizzazioni l'adozione di misure volte a contrastarle, sono ancora prevalentemente intese come pratiche di seduzione legittimate all'interno di una cultura sessista normalizzata nelle generazioni più anziane, specie in contesti di lavoro tradizionalmente maschili. In assenza di tutele da parte dell'organizzazione la scelta più frequente diventa quella della silenziosa sopportazione, che consente di evitare che l'episodio porti a ritorsioni da parte dei colleghi o dei superiori, creando ulteriori ripercussioni negative nella propria carriera. Come nelle citazioni seguenti, anche nel caso in cui le vittime si rivolgono informalmente ad un superiore (dal caporeparto al regista) per denunciare l'accaduto la soluzione più frequentemente adottata è quella di gestire individualmente il lavoro emotivo necessario per non dare troppo peso all'accaduto e voltare pagina¹⁵.

[Nelle grandi produzioni internazionali] c'è una forma di sensibilizzazione molto forte, io penso che sia una cosa molto culturale. In un certo senso

13. Kathleen M. Rospenda, Judith A. Richman, Stephanie J. Nawyn, *Doing Power. The Confluence of Gender, Race, and Class in Contrapower Sexual Harassment*, «Gender & Society», vol. 12, n. 1, 1998, pp. 40-60.
14. Cfr. per esempio, le Linee guida contro le molestie sessuali pubblicate dalla Producers Guild of America nel 2018, a seguito dello scandalo Weinstein, per offrire alle organizzazioni o ai lavoratori che operano nel settore cinematografico indicazioni e risorse informative utili alla definizione di misure per la prevenzione o la denuncia delle molestie nei luoghi di lavoro (<https://pospislaw.com/wp-content/uploads/2018/01/Producers-Guild-of-America-Anti-Sexual-Harassment-Guidelines-2018.01.19.pdf>, ultima consultazione: 7 luglio 2025).
15. Le lavoratrici, già sotto esame per il loro ingresso in un settore prevalentemente maschile, vogliono evitare di offrire pretesti che rafforzino gli stereotipi negativi nei confronti delle donne in ambito lavorativo (per cui la lamentela è ricondotta al piagnisteo e alle scarse capacità di resistenza) (Deborah Jones, Judith K. Pringle, *Unmanageable Inequalities: Sexism in the Film Industry*, «The Sociological Review», vol. 63, n. S1, 2015, p. 43).

quell'apertura che c'è da noi su certi aspetti può essere molto avvolgente, può essere molto d'aiuto in certe situazioni, ma sicuramente porta a degli atteggiamenti totalmente inappropriati in altre. [S]oprattutto il ruolo del HR [Human Resources] è una cosa che a me è sempre mancata in Italia. Le risorse umane che prendano in mano [la questione]... Io non avevo nessuno da cui andare: andavo dal mio capo, uomo, che mi guardava e diceva: «Vabbè, lo sai come è fatto...». [produttrice e reparto fotografia, D, Gen. Y]

Nel momento, nessuno mi ha consigliato di farlo [di segnalare la molestia]. Io non ci ho pensato, perché non sapevo come ci si comporta in una situazione del genere, poi volevo finire il film. Capito qual è il problema? Io mi sono morsa la lingua, perché ho detto: «Se io parlo a qualcuno, e poi quel qualcuno va a parlare con loro, o mi mandano via, o continuano sempre peggio» [...] Poi ho tirato fuori il mio carattere; cioè, ho sempre avuto questo carattere, però in quella circostanza all'inizio avevo paura a tirarlo fuori, perché volevo anche preservare la mia immagine come lavoratrice. [assistente operatore regia, D, Gen. Y]

[H]o assistito una molestia nei confronti di una scenografa, uno schifosissimo bacio, ma bamosissimo, del tutto fuori luogo, non richiesto, non corrisposto, non voluto. Tant'è che io l'ho chiamata da parte [...] Poi questa persona, che conosco bene, è una che come carattere avrebbe preso a schiaffi chiunque, non è una che non ha reagito per carattere suo di debolezza. Però ci ho parlato e mi ha detto: «Guarda, tanto questo era strafatto, non c'ho voglia di mettermi a litigare con loro, perché so che se adesso mi metto a litigare con loro, che erano tutto un gruppo compatto di reparto, tanto me la fanno pagare in altro modo. Preferisco lasciar perdere!». [regista, U, Gen. Y]

L'esperienza delle molestie può creare nelle lavoratrici sentimenti di insicurezza rispetto alle proprie competenze professionali («Mi chiama perché sono brava o con altre intenzioni?») e, a fronte dell'assenza di adeguate tutele da parte del contesto organizzativo, scarica su di loro la responsabilità di adottare una serie di comportamenti per prevenirle (come l'evitare la frequentazione di colleghi in contesti extra lavorativi), che tuttavia possono portare a forme di autoesclusione da reti informali fondamentali ai fini dell'inserimento occupazionale e dello sviluppo della carriera nei settori artistici e creativi.

A fronte dell'asimmetria di genere che struttura il contesto organizzativo le lavoratrici possono talvolta decidere di utilizzare il proprio "capitale erotico"¹⁶ per ottenere vantaggi che consentono loro di svolgere i propri compiti, come nella prima delle seguenti citazioni, o anche di ottenere occasioni di lavoro più favorevoli. Come ben rimarcato nella seconda citazione, si tratta di strategie adottate a fronte di condizioni di partenza di svantaggio strutturale, che si cerca di rinegoziare individualmente all'interno di vincoli non superabili posti dal contesto. L'effetto non voluto di tali strategie individuali a livello collettivo può tuttavia essere quello di contribuire a legittimare la struttura di dominio prevalente nel settore, rafforzando i pregiudizi sui vantaggi più facilmente ottenuti dalle donne non sulla base del merito professionale, bensì sullo scambio di favori sessuali.

[M]i è successo proprio in Sardegna, un assessore [...] io avevo bisogno di una sua firma e me l'ha fatta penare. Mi chiamava all'una del mattino, mandando messaggi semi-sconci, a cui io rispondevo con una battuta e poi tornavo sul punto [...] Quindi io ci ho giocato con lui, ma tornando sempre sul punto, sorvolando sulle sue avances, quindi è andata bene. [direttrice produzione, D, Gen. X]

16. Catherine Hakim, *Capitale erotico. Perché il fascino è il segreto del successo*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 3-4.

Sento che in Sardegna c'è un gruppo molto maschile, che fa cinema e che vuole continuare a farlo, e che vede l'entrata delle donne come minacciosa. È chiaro che certe donne sono anche favorite dal fatto di essere graziose: è un modo che hanno le donne a volte per introdursi in un mondo prettamente maschile, che è quello di utilizzare la seduzione [...] È l'unica arma che hanno, quindi non la condannerei, però questa cosa invece viene condannata dagli uomini, perché dicono: «Lei usa il fatto di essere graziosa per ottenere una cosa che io non riesco a ottenere». Però capisci che è poco generoso per chi è stato discriminato fino ad oggi pensare che le donne usino questo strumento per [affermarsi]... Cioè, io nei confronti di questa cosa ho una sorta di tenerezza... [regista, D, Gen. BB]

Alcune professioniste raccontano di aver rilevato un depotenziamento del proprio capitale erotico una volta che gli interlocutori sono venuti a conoscenza della loro omosessualità: l'orientamento sessuale verso altre donne non rendeva infatti più credibile un gioco della seduzione inteso dalla controparte maschile etero come pratica di asserzione della propria posizione di dominio. Ciò detto, nell'esperienza dei nostri intervistati – sia uomini che donne – l'omosessualità risulta relativamente accettata e normalizzata all'interno del cinema, come in molti altri campi artistici, mentre al suo esterno può ancora generare forme di disapprovazione sociale e richiede cautele preventive a seconda della committenza e del contesto in cui ci si trova ad operare.

L'ordine simbolico di genere e il difficile riconoscimento della segregazione verticale

La segregazione occupazionale di genere presenta anche una dimensione verticale, riferita alla concentrazione degli uomini nei livelli gerarchici più alti della professione, a fronte delle maggiori difficoltà esperite dalle professioniste rispetto ai colleghi per accreditarsi ed affermarsi, una volta superate le barriere di accesso. Seppure alcune di loro riescano ad assumere ruoli di rilievo, i loro casi tendono a essere letti come eccezioni che confermano la regola, più che invalidarla. Gli ostacoli che si frappongono alla realizzazione delle carriere femminili non sono dovuti a divieti formali o palesi discriminazioni, ma piuttosto a prassi informali, linguaggi e rituali fondati sull'asimmetria di genere alla base della cultura organizzativa di riferimento, che la ricerca qualitativa consente di far emergere.

L'analisi delle interviste evidenzia un significativo divario generazionale rispetto alle capacità di riconoscere tali dinamiche. Le nuove generazioni, socializzate a modelli di genere più egualitari, risultano decisamente più attente nell'identificazione e nella denuncia di pratiche implicitamente sessiste o discriminatorie, nelle generazioni più anziane non di rado accettate come inalterabili e talvolta neppure notate. Le citazioni che seguono esemplificano bene come l'ordine simbolico patriarcale trovi modo di affermarsi attraverso vari canali non verbali e verbali: la scarsa considerazione della professionista donna rimarcata attraverso lo sguardo rivolto solo all'interlocutore uomo; il ricorso in pubblico a battute svalutative della femminilità, che inibiscono eventuali reazioni grazie allo stratagemma del frame comunicativo scherzoso utilizzato; l'adozione di termini che svalutano le competenze professionali delle lavoratrici, riportandone le capacità lavorative a competenze convenzionalmente associate alla presunta natura femminile, poco valorizzate dal punto di vista occupazionale e sociale, come i compiti di cura e domestici¹⁷.

17. Silvia Gherardi, *Il genere e le organizzazioni: il simbolismo del femminile e del maschile nella vita organizzativa*, Milano, Raffaello Cortina, 1998.

[I]l problema è che abbiamo interiorizzato tutta una serie di meccanismi e neanche ce ne rendiamo conto. Infatti ho parlato con una mia collega [più anziana e affermata] e lei diceva: «Io non mi sono mai sentita discriminata» [...] Io ne ho grande stima, penso che sia una persona intelligentissima, ma una frase così detta da lei... È vero, non abbiamo subito violenze sessuali o cose veramente atroci, ma in realtà c'è sempre la discriminazione, sempre. Veramente il fatto che quando tu vai a parlare con un uomo e sei tu la prima persona che parla e il tuo interlocutore invece di guardare te guarda la persona che hai a fianco solo perché è di un altro sesso [maschile], è chiaro che è una discriminazione. Poi tu puoi essere tanto abituata da non farci più caso, però... [direttrice produzione, D, Gen. Y]

Una volta in una chat di produzione, il mio titolare mi ha invitato ad andare a fare un servizio sessuale a uno degli artisti che avevamo fatto lavorare di domenica. Io ho avuto una litigata furiosa con lui. C'era nella chat anche la mia collega, poco più di dieci anni più grande di me e coetanea di quest'uomo. In quella conversazione lei non ha preso minimamente posizione, [mentre] io e lui stavamo litigando furiosamente. Soprattutto io litigavo; lui mi diceva: «Eh, ma ogni volta, ma come ve la prendete [voi donne], non si può manco scherzare...». Le solite storie. Poi è venuta e si è scusata [...] mi ha detto: «Ma lo sai com'è la nostra generazione!». E io: «Sì, ma è una questione di *voice out*, cioè bisogna dirle le cose che non vanno bene». [produttrice, D, Gen. Y]

A volte sono successe delle cose, anche con delle persone a cui io voglio molto bene, che stimo moltissimo, ma in cui è insita la nostra cultura maschilista, come è insita anche in noi donne... [È capitato] che in pubblico [il regista dicesse]: «Ah, lei è la mia badante» [...] Avrebbe voluto dire: «Lei è la persona [...] che si prende cura di tutta la parte [produttiva] e senza la quale io non riuscirei a [fare i miei film]». Tradotto: badante! [produttrice, D, Gen. Y]

Tra le intervistate delle generazioni più mature, socializzate a modelli di genere più asimmetrici rispetto a quelle giovani, diverse raccontano di aver preso coscienza solo gradualmente del maschilismo dominante all'interno dei contesti lavorativi in cui cercavano di accreditarsi, guardando ai colleghi uomini come modello aspirazionale al quale conformarsi e smarcandosi rispetto a un'appartenenza di genere percepita come svalutativa¹⁸. Come riferito nelle seguenti citazioni, l'esperienza di una protratta condizione di invisibilità o di voce negata imposta loro dai colleghi le porta prima a covare silenziosamente rancore nei loro confronti, poi a cercare solidarietà all'interno di collaborazioni al femminile meno influenzate da logiche competitive.

Avevo sempre la sensazione di essere comunque invisibile [...] non lo so, avevo l'impressione che in Sardegna fosse tutto così, comunque, che bisognasse avere un po' di barba, un po' di testosterone: avevo veramente questa sensazione. Cioè, non ho niente contro il testosterone, ti giuro, niente: adoro filmare gli uomini, mi piacciono gli uomini, sono super-etero, non ho nessun problema, però... li odiavo un po' tutti! [videoartista e documentarista, D, Gen. X]

Allora, io ho sempre lavorato con uomini, in passato, sempre: mi trovo benissimo con gli uomini e volevo lavorare con gli uomini. Primo perché io non volevo essere una femminuccia [...] E allora io ero a mia volta [maschilista], perché comunque mi conformavo a quello [...] Col tempo mi sono stufata, perché io stavo zitta in attesa di avere la parola: facevo fare a loro come volevano, perché poi volevo fare a modo mio quando era mio turno [...] Ma questo turno non arrivava mai [...] Quindi piano piano ho coltivato l'amore per le donne, la passione per lavorare con loro, per condividere... [regista, D, Gen. X]

18. Ciò spiega perché spesso le donne che accedono a professioni tradizionalmente esercitate da uomini preferiscono identificarsi con il nome professionale al maschile, associato a maggior prestigio.

Tendenzialmente mi trovo meglio con le donne. C'è un rapporto, non voglio dire più intimo ma sicuramente filtrato rispetto ad altre cose, che so: «Ti faccio vedere come sono più bravo». Spesso con gli uomini è molto competitivo, mentre con le donne lo è meno; magari ci sono anche donne competitive, non voglio generalizzare perché sarebbe stupido. Io mi sento più a mio agio e penso che anche le donne si sentano più a loro agio se lavorano con me. [regista, D, Gen. BB]

Tra le forme di solidarietà al femminile emerse nel settore cinematografico sardo è da menzionare DeAS (*Donne e Audiovisivo in Sardegna*), rete prevalentemente attiva sui social media promossa dalla regista e sceneggiatrice Maria Grazia Perria, volta a condividere esperienze e informazioni utili tra professioniste attive nell'isola, sensibilizzare l'opinione pubblica locale sul tema delle disuguaglianze di genere nel settore e sollecitare le istituzioni regionali ad adottare nei bandi di finanziamento al settore meccanismi di incentivazione della partecipazione femminile, già previsti a livello nazionale. L'introduzione di azioni affermative a favore delle professioniste rappresenta un altro tema divisivo tra le intervistate: se le generazioni più anziane tendono a leggerla come misura temporanea volta a rimuovere ostacoli strutturali che impediscono il raggiungimento di una reale uguaglianza di opportunità, quelle più giovani più spesso la interpretano come controproducente, in quanto ritengono che ostacoli la promozione di logiche esclusivamente basate sul merito, svilendo le competenze professionali delle donne. Una dimensione che invece accomuna le diverse generazioni di intervistate riguarda l'interesse ad approfondire, specialmente nel caso di registe e sceneggiatrici, tematiche poco esplorate nella produzione cinematografica (come la corporeità, la maternità, i cicli di vita) e ad offrire rappresentazioni inedite o non stereotipiche della condizione femminile (ricercate, ad esempio, attraverso la ricostruzione di biografie poco note)¹⁹, spesso coinvolgendo altre professioniste all'interno di progetti e ambienti lavorativi più accoglienti e inclusivi²⁰.

Le strategie di conciliazione vita-lavoro

Tra le dimensioni più indagate nell'analisi di genere del mercato del lavoro vi è quella della conciliazione dei tempi e delle responsabilità familiari con quelli occupazionali. Le aspettative tradizionali legate al ruolo femminile di "angelo del focolare" rendono ancora oggi assai più complessa tale conciliazione per le donne, rispetto agli uomini, specie nei casi in cui – come in Italia – i servizi e gli incentivi pubblici di supporto alla genitorialità, nonché alle attività di cura più in generale, risultano scarsi o carenti.

La diffusa precarietà occupazionale e l'intensità variabile dei ritmi di lavoro che caratterizza da sempre i settori culturali e creativi e in maniera crescente anche gli altri ambiti occupazionali²¹, rendono ulteriormente complessa la contemporanea gestione delle esigenze e dei tempi della carriera con quelli della vita familiare e personale²². Nella nostra analisi emerge in particolare una tensione tra lavoro creativo e genitorialità, che mostra una forte relazione con la variabile generazionale, oltre che con quella di genere. Tale questione ricorre spesso nella ricostruzione offerta dalle professioniste intervistate delle scelte

19. Si veda, a tal proposito, il saggio di Luisa Cutzu in questo volume.

20. La ricerca già citata curata da Fanchi (*Equilibri ed equilibrismi*, cit., 2021, p. 71) ha rilevato a livello nazionale come la presenza di donne alla regia funga da acceleratore della partecipazione femminile alla produzione cinematografica.

21. Pierre Bataille, Sonia Bertolini, Clementina Casula, Marc Perrenoud, *From Atypical to Paradigmatic? The Relevance of the Study of Artistic Work for the Sociology of Work*, «Sociologia del lavoro», n. 15, 2020, pp. 59-83.

22. Jones e Pringle, *Unmanageable Inequalities*, cit., 2015, p. 44.

relative alla propria carriera, mentre dai professionisti è stata spesso percepita come non attinente alla discussione sul proprio lavoro. Dei cinquantadue intervistati solo diciassette sono genitori, di cui dodici uomini e cinque donne, tutti appartenenti alle due generazioni più anziane. Si tratta, come notato, di generazioni socializzate a modelli di genere più asimmetrici, in cui i compiti di cura sono “naturalmente” assegnati alle donne. Per i professionisti con figli la scelta di risiedere in Sardegna ha spesso risposto anche all’esigenza di condurre una vita familiare più piena o di poter fare affidamento sulla rete di sostegno offerta dalle famiglie di origine. Tuttavia, mentre nel caso dei professionisti padri la genitorialità non sembra influire in maniera significativa nella realizzazione della propria carriera, che prevede spesso trasferte lontano da casa; nel caso delle colleghe madri, invece, i compiti di accudimento risultano un vincolo che limita in maniera assai rilevante le possibilità di accettare ingaggi (specie se fuori dall’Isola) e sviluppare ulteriormente la propria carriera, mettendone a rischio la prosecuzione, come nelle testimonianze riportate di seguito.

[C]on mio fratello [non autosufficiente] non mi potevo spostare tanto spesso... anzi, forse una sola volta, quando abbiamo presentato [il film], io proprio vincendo ogni mio proposito di non allontanarmi mai da casa, sono andata e tornata da Roma in poche ore... [D, Gen. BB]

Era una cosa che io non immaginavo minimamente, non ero preparata a questo, io pensavo che sarebbe stata una sosta [diventare madre], ma poi sarei riuscita a proseguire [...] [Invece] ho cominciato ad annaspire e non riuscivo proprio a venirne fuori, perché non trovavo il tempo di propormi, di presentare qualsiasi altro progetto, dovevo dire di no a chi mi chiamava. [D, Gen. X]

Al momento dell’intervista nessuno dei ventidue professionisti della generazione Y – che nell’anno della ricerca avevano un’età compresa tra i ventotto e i quarantatré anni – aveva figli²³. La maggior parte di loro si trovava in una fase di consolidamento della propria carriera, che non li vedeva pienamente affermati dal punto di vista reputazionale e, soprattutto, economico. Il mercato del lavoro artistico e creativo, notoriamente assai competitivo e rischioso, richiede ai professionisti di diversificare i propri ingaggi per ridurre i rischi legati ai periodi di inattività, il che può comportare rinunce importanti in termini di tempo dedicato alle attività non lavorative. Rispetto alle generazioni passate, inoltre, vi sono diversi casi in cui la precarietà lavorativa è condivisa con i partner, talvolta anche loro attivi nel settore cinematografico. La precarietà lavorativa è una delle motivazioni più frequentemente avanzate dagli intervistati, in particolare dagli uomini, per spiegare l’assenza di un progetto di genitorialità per realizzare il quale ritengono preliminare raggiungere una stabilità lavorativa che garantisca ai figli una certa sicurezza economica. Non è tuttavia l’unica motivazione, né sempre quella prevalente. Non di rado emerge la volontà di non rinunciare ad una qualità della vita che ci si è costruiti, in termini di ruolo professionale, ma anche di tempo dedicato a sé stessi e alla coltivazione delle proprie passioni. Nel caso di coppie stabili, ad esempio, si riferisce di come l’adozione di un animale domestico abbia consentito di arricchire la vita familiare senza alterare l’equilibrio già raggiunto. Da parte femminile la maternità è talvolta contemplata, o perlomeno non esclusa, ma procrastinata ad un indefinito momento in cui si raggiungeranno risultati professionali significativi; la consapevolezza della diminuzione della fertilità

23. La Sardegna presenta il più basso tasso di fecondità tra le regioni dell’Italia, a sua volta tra i paesi coi tassi più bassi a livello europeo e mondiale: nel 2023 il numero medio di figli per donna nell’Isola era di 0,91, contro l’1,20 del dato nazionale (Istat, *Natalità e fecondità della popolazione residente. Anno 2023*, 21 ottobre 2024).

all'avanzare dell'età porta dunque a prevedere l'adozione come prospettiva, perlomeno ipotetica.

[I] figli certo, la famiglia, sì però non adesso, perché ancora devo arrivare a quel punto in cui dico: «Ok, ho vinto qualcosa di importante perché quello è il mio obiettivo ho fatto dei progetti bellissimi» [...] C'è purtroppo la biologia che ci corre dietro e così, se non dovesse essere, sono pronta eventualmente a un'adozione, se si potrà fare con tutte le problematiche che i nostri contratti hanno... [direzione fotografia, D, Gen. Y]

Ricorrono poi, nelle diverse generazioni, casi in cui le intervistate rivendicano con convinzione la propria condizione di donna senza figli (cui il progetto «*lunadigas*» ha offerto un'etichetta identitaria non stigmatizzante)²⁴, talvolta facendo riferimento alla maternità come condizione innaturale e angosciante²⁵.

Non amo i bambini, non mi piacciono particolarmente, anzi li trovo degli esseri leggermente disturbanti. E quindi sono arrivata pian piano a mettere insieme i pezzi del mio puzzle, perché la mia vita è fatta di puzzle, vuoi una poca inclinazione e simpatia nei confronti dell'essere bambino, vuoi l'aver inseguito un lavoro un po' difficile e strano e l'averlo raggiunto dopo un po' di anni, vuoi tutto, io adesso come adesso di rallentare la mia vita per seguire un qualcosa che mi dicono che devo fare per forza, assolutamente no, non è per me. [produttrice, D, Gen. Y]

Riflessioni conclusive

Le opportunità formative e occupazionali schiuse negli ultimi decenni nel cinema in Sardegna hanno favorito l'ampliamento della partecipazione femminile in un settore tradizionalmente maschile. Nuove generazioni di professioniste hanno così avuto accesso a percorsi occupazionali fino a qualche decennio fa difficilmente realizzabili per le donne, riuscendo talvolta a ritagliarsi ruoli di rilievo nei rispettivi reparti. Ciò non significa che le loro carriere non siano state influenzate dal genere. L'analisi delle interviste mostra come ancora oggi i percorsi delle lavoratrici siano maggiormente limitati, rispetto a quelli dei colleghi, dalla presenza di una serie di pregiudizi sociali che tendono a relegarle in reparti meno visibili e riconosciuti in termini di prestigio reputazionale e trattamento economico e a svalutarne le competenze, rendendone più complessa una piena affermazione professionale.

La forte rilevanza delle reti di relazioni informali nell'organizzazione del lavoro cinematografico espone in misura maggiore le lavoratrici del cinema, rispetto alle colleghe attive in settori maggiormente normati anche in riferimento a misure antidiscriminatorie, a subire molestie dalle quali si tutelano prevalentemente a livello individuale, sforzandosi di prevenirle o di limitarne le conseguenze. Come già in ambito internazionale e nazionale, anche nel caso sardo si osserva il graduale emergere di reti di sostegno al femminile, volte a dare nuovi spazi e visibilità alle lavoratrici, a sensibilizzare l'opinione pubblica sulla questione delle persistenti disuguaglianze di genere nel settore e a sollecitare le istituzioni e le produzioni isolate affinché si facciano carico del problema, sulla falsariga di quanto già avviene nelle produzioni internazionali e, in misura più limitata, in quelle nazionali.

24. Il progetto è stato ideato dalle autrici e registe Nicoletta Nesler e Marilisa Piga (<https://www.lunadigas.com/chi-siamo/>).

25. Una delle intervistate cita il movimento delle "madri pentite", attivato dall'attrice brasiliana Karla Tenório a partire dalla sua esperienza personale.

Particolarmente complessa risulta per le professioniste, specie nei reparti in cui si richiede una forte flessibilità in termini di disponibilità di tempo e di mobilità, la conciliazione con i tempi di vita relativi alle responsabilità genitoriali, di cura e domestiche tradizionalmente assegnate alle donne. La dedizione al lavoro inteso come strumento di autorealizzazione personale non subordinato a tali responsabilità è particolarmente evidente nelle nuove generazioni²⁶. La rinuncia alla genitorialità, spesso motivata dai giovani creativi in riferimento ad una precarietà occupazionale che non offre adeguate garanzie in termini di stabilità economica, appare anche legata alla loro difficoltà a rinunciare ad uno stile di vita che eventuali impegni genitoriali comprometterebbero, penalizzando in particolar modo la carriera delle professioniste, alcune delle quali rivendicano il diritto a non desiderare di diventare madri.

26. Laura Zanfrini, *Introduzione. Il ruolo delle donne come chiave di volta delle transizioni in atto*, Laura Zanfrini (a cura di), *La rivoluzione incompiuta: il lavoro delle donne tra retorica della femminilità e nuove disuguaglianze*, Roma, Edizioni Lavoro, 2005, pp. 11-83.

Focus 3

I prodotti

Maramai e piccoli grandi amori

La Sardegna nel cinema dei registi non autoctoni

Federico Giordano

Abstract

Nell'articolo si analizzano alcuni dei film girati in Sardegna fra la fine degli anni '80 e i primi anni 2000 da registi non sardi. Tali film di registi quali Vanzina, Veronesi, Cristina Comencini, Manni, Columbu contribuiscono a costruire un'immagine plurivoca della regione, non più esclusivamente legata alla rappresentazione di uno spazio monolitico, isolato, resistente e distante dai temi della modernità. Pur presentando talvolta visioni ingenue o attivando nuovi stereotipi, come quello di una Costa Smeralda meta turistica *glamour*, di una regione in cui si può esercitare un distacco dalle vicende politiche nazionali, o di uno spazio folklorico e incontaminato minacciato dall'esterno, tali film contribuiscono a un'espansione dell'immaginario collettivo sull'isola e a una maggiore complessità della sua rappresentazione.

The article analyzes some of the films shot in Sardinia between the late 1980s and the early 2000s by non-Sardinian directors. These films by, among the others, Vanzina, Veronesi, Cristina Comencini, Manni, Columbu help construct a multifaceted image of the region, no longer exclusively tied to the representation of a monolithic, isolated, resilient space, detached from the themes of modernity. Although they sometimes present naïve perspectives or activate new stereotypes—such as Costa Smeralda as a glamorous tourist destination, the idea of the region as a place where one can distance oneself from national political affairs, or that of a folkloric and unspoiled space threatened from the outside—these films nonetheless contribute to an expansion of the island's collective imaginary and to a more complex representation of it.

In questo saggio si vogliono ripercorrere alcune tappe fondamentali del cinema girato in Sardegna fra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Duemila da registi non sardi, in un periodo grosso modo corrispondente a quello definito negli studi di storia del cinema come “nuovo cinema italiano”¹, provando a individuare tratti comuni e peculiarità. La tesi generale è che questo cinema contribuisca, assieme a quello coevo di registi *insider* della regione, a costruire un'immagine della Sardegna plurivoca, non legata all'impostazione del cinema girato in Sardegna da registi extra-regionali nei decenni precedenti a quelli analizzati, spesso introiettata nell'immaginario collettivo autoctono: «benché [...] i film costituiscono degli sguardi esterni, la lettura “interna” (sarda) li ha istituiti entro una polarità di significati relativi all'identità»². Tale impianto voleva l'isola esclusivamente legata all'immagine deleddiana, o a quella di un'impenetrabilità refrattaria al confronto,

-
1. Leonardo Quaresima (a cura di), *Nuovo cinema italiano*, monografico di «Cinema & Cinema», n. 62, 1992; Mario Sesti, *Nuovo cinema italiano. Gli autori, i film, le idee*, Roma-Napoli, Theoria, 1994; Giulio Martini, Guglielmina Morelli (a cura di), *Patchwork due. Geografia del nuovo cinema italiano*, Milano, Il Castoro, 1997; Vito Zagarrò (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006.
 2. Marco Pitzalis, *Spunti per una lettura sociologica del cinema in Sardegna*, in «Studi Culturali», a. 9, n. 2, 2012, p. 231.

se non preda del codice barbaricino o incline a incursioni banditesche³: una Sardegna «arcaica e pura che si opponeva fieramente alla modernità trionfante»⁴.

Sarda, meridiana, mediterranea e altre – eventuali – comunità immaginate

Secondo Benedict Anderson⁵ affinché si perfezioni un'identità nazionale è necessario costruire un senso di "noità" che si manifesti attraverso pratiche discorsive ed elementi culturali condivisi, al di là del confronto diretto. L'identità culturale non è mai un'"essenza" sancita una volta per tutte, ma una costruzione alla quale la dimensione mediale dà un contributo decisivo, costituendo un repertorio di memorie comuni. Affinché ci possa essere questa costruzione è necessario sancire una linea temporale con un presente nel quale riconoscersi come comunità e un futuro verso cui indirizzarsi come destino condiviso della stessa. In certo modo ogni identità nazionale ha in sé una quota di costruzione su fondamenta fittizie. In questo senso la Sardegna ha conosciuto differenti edificazioni come "comunità immaginata". Essa è stata costruita come Mezzogiorno dal dopoguerra in poi, per renderla omogenea a situazioni assimilabili, individuate nella questione meridionale⁶. È stata costruita poi come terra dell'anomalia criminale dei banditi acefali, del codice barbaricino alternativo alla legge nazionale⁷. Come pure è stata costruita come terra della resistenza al moderno, o della refrattarietà a possibili assimilazioni di qualunque tipo, in base a una supposta eredità della civiltà nuragica o di altra lontana presenza. È stata costruita come paradiso mediterraneo, in una visione arcadica ed irenica, oppositiva alla precedente. In ultimo è stata costruita come spazio Mediterraneo resistente, alternativo a quello del turbo-capitalismo dell'Europa continentale e dell'Occidente. In ciascuno di questi impianti, sempre parzialmente fittizi, l'audiovisivo ha una sua quota-parte di responsabilità ideando un passato e un futuro possibile in cui riconoscersi.

In un saggio del 2015, dedicato alla narrativa sarda dagli anni Ottanta in poi, Gigliola Sulis parla di una sardità che non è più rappresentata come «monolitica, remota ed esclusivamente "resistente"»⁸, con una prevalenza delle visioni dedicate alle zone montuose e pastorali della Barbagia, ma che scorre direttamente dalla premodernità alla postmodernità, presentando una rete di immaginari più ampia e delle esperienze dei giovani autori più omogenee rispetto al panorama nazionale⁹. Tali considerazioni possono essere estese

-
3. Maria Bonaria Urban, *Lo stereotipo del Sud fra Otto e Novecento. Il caso Sardegna*, in «Incontri», a. 26, 2011, fasc. 2, pp. 50-63; Antioco Floris, *L'isola che non c'era. Il cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, in «Bianco & Nero», n. 578, gennaio-aprile 2014, pp. 47-50. Sui "tropi" del cinema sardo si veda inoltre Maria Bonaria Urban, *Sardinia on Screen*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2013, pp. 363-467.
 4. Marco Pitzalis, *Gli Argonauti del Mediterraneo Occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione in Sardegna*, in «Studi Culturali», a. IX, n. 2, agosto 2012, p. 244.
 5. Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso, 1983, tr. it. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Bari-Roma, Laterza, 2018.
 6. Federico Giordano, *La meridionalizzazione della Sardegna*, in Federico Giordano, *Il mattone sudato. Paesaggio, Mediterraneo, comunità locali dal cinema ai nuovi media*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2021, pp. 59-66.
 7. Marco Pitzalis, *Gli Argonauti del Mediterraneo Occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema in Sardegna*, cit., p. 236 e sgg.
 8. Gigliola Sulis, «Anche noi possiamo raccontare le nostre storie». *Narrativa in Sardegna, 1984-2015*, in Francesco Bachis, Valeria Deplano, Luciano Marrocu (a cura di), *La Sardegna contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*, Roma, Donzelli, 2015, p. 538.
 9. Ivi, p. 546.

all'ambito cinematografico. Nel corso degli anni Novanta si sono create alcune condizioni favorevoli sia dal punto vista istituzionale, che culturale, affinché nascesse un cinema percepito come "sardo", ossia proveniente dai territori e non più esclusiva prerogativa di sguardi esterni, principalmente riconducibili all'industria cinematografica romana¹⁰. Tale condizione si verifica in parallelo alle esigenze diffuse di riflessione sul Mezzogiorno in termini differenti rispetto a quelli della questione meridionale classica, emerse grazie al diffondersi del "pensiero meridiano"¹¹, e a una collocazione del Mezzogiorno in una più ampia congerie culturale mediterranea della quale si individuano tratti culturali comuni¹². Nasce un'esigenza di sguardi che provengano dall'interno dei territori; credibilità di volti, luoghi e linguaggi; valorizzazione della cultura locale (dialetti, lingue, musiche, tradizioni popolari e collegamenti con proposte di cultura alta autoctona); connessione con le comunità e rappresentazione delle differenti zone delle regioni; dignità di accesso al visibile sia per le realtà urbane che per i piccoli borghi e le realtà periferiche; visione geosimbolica dei paesaggi; allontanamento da rappresentazioni semplificate o fortemente stereotipe¹³, al punto da assumere talvolta lo stereotipo con proposte di autoesotismo¹⁴, pur di sottrarlo a visioni esterne che lo esasperino, attribuendo al meridione ogni elemento negativo ascrivibile al contesto nazionale¹⁵. La Sardegna col supporto del cinema, come altre zone del Mezzogiorno in questo periodo, compone la propria identità come pluriverso di territori e culture. La tesi di questo saggio è che alla costruzione di questa immagine plurivoca contribuiscono gli interventi di registi non sardi nel corso degli anni che vanno dal termine degli Ottanta ai primi Duemila. Sebbene spesso si tratti di visioni ingenue, para-colonialiste, talvolta poco coese con le identità locali, tuttavia esse contribuiscono a creare le condizioni per l'insediamento nell'immaginario collettivo della Sardegna come "comunità immaginata" non monolitica, facendo sistema con i film dei Mereu, dei Pau, dei Columbu, dei Cabiddu che della regione rappresentano prerogative più

10. Antioco Floris, *Introduzione*, in Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa edizioni/Cinemania, 2001, pp. 17-27. Per un'analisi dettagliata della bibliografia, anche internazionale, sul nuovo cinema sardo si rimanda ad Antioco Floris, *Per una storia "identitaria" del cinema in Sardegna dal secondo dopoguerra ad oggi*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, Il Maestrale, Nuoro, 2022, pp. 179-180. Si veda inoltre Antioco Floris, Ivan Girina, *The Sardinia Case: Issues of Identity in the Cinematic Representation of an Island*, in «Studi e ricerche», n. IX, 2016, pp. 143-150; Myriam Mereu, *Le voci sullo schermo*, Milano-Udine, Mimesis, 2024, pp. 76-82.
11. Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari-Roma 1996. Per il cinema cfr. Eusebio Ciccotti, *Strade, Muri, Terra, Città, Mare. Sud Italia e mediterraneità postmoderna nel cinema inizio secolo*, in «California Italian Studies», 1, 2010, pp. 1-18; Federico Giordano, *Paesaggi meridiani. Luoghi, spazi, territori del sud nel cinema italiano (1987-2004)*, Milano, Mimesis, 2018; Roberto De Gaetano, Daniele Dottorini, Nausica Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, Cosenza, Pellegrini, 2023. Sull'applicazione del meridianismo al cinema sardo cfr. Antioco Floris, *Identità locale vs identità nazionale. Il caso Sardegna*, in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrò (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma, RomaTrePress, 2019, pp. 571-579.
12. Norma Bouchard, Valerio Ferme, *Italy and the Mediterranean: Words, Sounds and Images of the Post-Cold War Era*, New York, Palgrave-Macmillan, 2013; Tiziana Ferrero-Regis, *Recent Italian Cinema: Spaces, Contexts, Experiences*, Leicester, Troubador, 2009, pp. 175-231.
13. Si è parlato di orientalismo, o meglio *southernism* per descrivere questo approccio. Cfr. Rosario G. Scalia, *Meridione e meridionalismo: realtà e proiezione nella commedia all'italiana*, in «Luci e ombre», n. 5, 2017, pp. 40-101; pp. 70-75; Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.
14. Maria Bonaria Urban, *Nel laboratorio dell'immaginario cinematografico: l'identità sarda fra spettacolo etnografico, autoesotismo e riscoperta delle radici*, in Paolo Dal Molin, *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, cit., p. 215.
15. Marcello Messina, *The Demonization of the South and the Southernification of Evil in Contemporary Italian Cinema: Belluscone and Qualunque*, in «Journal of Italian Cinema and Media Studies», vol. 6, n. 2, 2018, pp. 193-207.

antropologicamente e sociologicamente credibili, e più connesse alle comunità autoctone. Lo sguardo esterno è, in questi casi, un'espansione dell'immaginario sulla Sardegna, sia pure problematica in alcune circostanze e ancora stereotipa, non una chiusura in pochi tratti immutabili.

La smeraldizzazione dell'immaginario¹⁶.

La Sardegna coloniale dei film turistico-vanzinieri

Fra i film girati in Sardegna da registi non sardi in questi anni il sottogenere più corposo e più semplicemente identificabile è quello dei film "vanzinieri" di matrice vanziniana, in cui domina sempre uno sguardo esterno, romano o milanese anzitutto, che riduce la Sardegna a un gigantesco villaggio turistico di lusso al servizio dei continentali. I Vanzina fanno spesso delle fugaci incursioni sarde – sempre nel Nord della Sardegna – in film che spesso sono ambientati primariamente altrove, o sono una carrellata di luoghi vanzinieri *glamour* (*Vacanze di Natale*, 1983, *I miei primi 40 anni*, 1987, *Io no spik English*, 1995, *Paparazzi*, 1998). La Sardegna in questi casi è sempre località di mare in cui borghesi, alto-borghesi, aristocratici o vip televisivi che ne fanno le veci si recano per trascorrere la villeggiatura. La Sardegna vanziniana, compresa fra Porto Cervo e Porto Rotondo, si mostra in una teoria di alberghi di lusso, porticcioli, piscine, yacht, spiagge incontaminate attentamente filtrate dallo sguardo della cinepresa e acque cristalline «dagli azzurri sempre tanto vividi da far sospettare viraggi e interventi in postproduzione»¹⁷. Tutto è lussuoso, lucido, inciso con uno scalpello canoviano sotto il sole sperlucante. I sardi sono figure stinte sullo sfondo, e si mette in scena una costante dialettica fra chi è gerarchicamente "padrone" dello spazio – i vip – e chi prova a penetrarlo (i paparazzi, o i piccolo-borghesi), o a navigarci sopra per usarlo come trampolino per altre esperienze di vita altolocata (la Marina di Carol Alt nel film del 1987).

Il primo film turistico-vanziniero del periodo analizzato in cui la Sardegna avrà uno spazio ampio è *Giochi d'estate* (1984), regia di Bruno Cortini, collaboratore di Vanzina dotato di delicatezza e sensibilità. Prodotto epigonale del filone dei *Sapore di mare*, mostra una rappresentazione dei frequentatori dell'isola coerente con l'immagine che da Roma si ha della composizione sociale nazionale. Il film racconta molte delle mode degli anni Ottanta: la vacanza lussuosa, le videoriprese, la nuova ricchezza degli anni del centro-sinistra e la scoperta della stessa come un valore, il disimpegno e la disconnessione da tematiche politiche, la disco music e il ballo, gli amori giovanili e il sogno della storia interclassista. Esiste un territorio accessibile solo per i ricchi, di cui i proletari vorrebbero essere parte, senza riuscirci. I ricchi sono un insieme transnazionale di romani, milanesi, europei. I sardi sono sullo sfondo, intervengono episodicamente e in maniera non decisiva. Pur condividendo gli stessi spazi per convenienza economica, sono camerieri che considerano i costumi dei forestieri troppo spigliati. I sardi sono connotati dunque come più tradizionalisti e meno liberi nei costumi sessuali rispetto ai continentali. I proletari, anzitutto romani, sono distinti anche fisicamente dai ricchi. Sono sovrappeso, poco composti, vestiti in maniera accesa e scoordinata rispetto all'eleganza affettata di chi è agiato, poco controllati nelle espressioni linguistiche, che spesso si tingono di dialettismi. *Giochi d'estate* costituisce la Sardegna in funzione dell'immaginario

16. Silvia Aru, *Dal logo turistico al luogo di vacanza. Paesaggio immaginato e territorio costruito in Sardegna*, in Silvia Aru, Renato Parascandolo, Marcello Tanca, Luca Vargiu (a cura di), *Sguardi sul paesaggio, sguardi sul mondo. Mediterranei a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 113-119.

17. Maria Buratti, *La spiaggia*, in Gianni Canova, Luisella Farinotti, *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011 p. 17.

nazionale. Questo immaginario la colloca esclusivamente nel dominio del ludico, con una rappresentazione del territorio integralmente nel segno del “Paradiso Mediterraneo” marittimo. È una visione piuttosto colonialista, ma d'altronde quella parte del Nord della Sardegna ha subito una reale riconfigurazione per corrispondere a questo tipo di immaginario esterno. La Sardegna viene identificata con la Costa Smeralda, “organizzata” e fruita in base alle esigenze dei visitatori temporanei, che la considerano “propria”.

Dopo qualche anno, *Fratelli d'Italia* (Neri Parenti, 1989) presenta una vicenda collocata nuovamente in Costa Smeralda, in cui assistiamo a una dialettica fra classi sociali opposte. Il desiderio di accedere alle “alte sfere” dei proletari appare un'esasperazione erotica fine a se stessa, e la cattiveria dei ricchi sembra essere priva di limiti. Anch'essi, nonostante la condizione di benessere, cercano di elevarsi ancora di più attraverso relazioni che si basano sulla pura convenienza e sul “valore” del partner (commisurato in denaro o bellezza). La Sardegna è dunque il luogo sinottico di un conflitto sociale nazionale. Esso non si esprime più attraverso atti di contrapposizione violenta, ma attraverso la composizione di luoghi che sanno di fittizio, e in cui si declinano le relazioni distorte. I rapporti sociali e le possibilità di costruzione degli stessi negli spazi del benessere sono pure “tavole da gioco” adibite all'uso dai ricchi, a cui i proletari provano ad avere accesso fallendo fatalmente, ma avendo la sensazione di partecipare a un mondo che bramano e che si declina in luoghi quali la sfavillante Costa Smeralda. Il paesaggio resta quindi cartolinesco e smaltato: una sorta di luna park ad uso dei benestanti, perfetta realizzazione del concetto di “non-luogo” (uno spazio di transito in cui non si forma alcuna identità forte). I sardi, anche in questo caso, sono totalmente assenti. Non sono attori del conflitto e non hanno diritto di parola. Sono vittime silenti del colonialismo romano-milanese sia proletario che alto-borghese.

Del 1993 è *Piccolo grande amore* (Carlo Vanzina, 1993), variazione favolistica a sessi rovesciati del matrimonio interclassista di Cenerentola. La principessa Sofia/Barbara Snellenburg si innamora del bellissimo maestro di surf Marco/Raoul Bova, che conosce in Costa Smeralda, e sfugge a un matrimonio combinato facendo la barista e la tuttofare in un resort per turisti. La visione della Sardegna dei Vanzina è affettuosa. Siamo in una favola, e il paesaggio da favola in cui si può esprimere pienamente l'amore è l'Eden mediterraneo isolano. Tuttavia, questa volta la realtà sarda non è esclusivamente sfondo. Viene data parola a un personaggio immaginato come autoctono, quello della cameriera Rita, che, in solido con una visione sostanzialmente classista della provenienza geografica, ricopre un ruolo alla base della piramide sociale. Rita è interpretata da Francesca Ventura, già presente in *Giochi d'estate* con il ruolo di una romana doc. Dunque, non si tratta di un'attrice sarda e niente della sua interpretazione, linguisticamente, cinesicamente e prossemicamente, richiama alla Sardegna; tuttavia, Marco si rivolge a lei in quanto esperta di “costumi locali” quando Sofia viene rapita. Rita indirizza con naturalezza Marco verso i paesi montuosi dell'interno, dove sono collocati i “professionisti” di azioni del genere. Marco va alla ricerca dell'amata e incontra anziani uomini con la *berrita*, donne in nero velate – il contrario del dominio della gioventù nei resort a costa –, piazze assolate e desolate, casolari dispersi nel nulla. Chiaramente questa Sardegna interna in una possibile comparazione è posta sul versante opposto rispetto a quella costiera, ed è denotata con caratteri palesemente negativizzanti (in un'assilogia vecchio/giovane, antico/moderno, chiuso/aperto, cattivo/buono ricopre sempre la prima posizione).

I Vanzina nel 1995 per *Selvaggi* tornano per l'ennesima volta nell'isola, che dimostrano di amare molto, pur riducendola a un'immagine univoca. La vicenda del film, la permanenza di un gruppo di italiani su un'isola caraibica deserta dopo la caduta del loro aereo, è un pretesto per una blanda satira politico-sociale sull'italiano medio, ridotto ad alcuni modelli semplicistici per provenienza sociale e regionale. Anche in questo caso la Sardegna però è senza sardi, non contemplati nell'elenco di macchiette regionali. In realtà la Sardegna è anche senza Sardegna, perché in questo film è più esplicita l'identificazione fra Sardegna e paradiso marittimo vacanziero, qui non specificamente Mediterraneo, ma paradiso *tout court*. Tant'è che le ambientazioni caraibiche di Saint Vincent e Granadine e quelle della Costa Smeralda sembrano totalmente omogenee (salvo un unico caso in cui Ezio Greggio acquista dei pesci presso un gruppo di pescatori locali, con delle baracche sulla spiaggia chiaramente caraibiche). L'idea dei Vanzina è che la Sardegna sia il luogo dei ristori, della ludicità, della distanza dai tempi urbani e della modernità: dei Caraibi italiani, a misura anzitutto della borghesia romana e milanese.

L'ultimo film vanziniano analizzato, *E adesso sesso*, 2000, cerca di sintetizzare gli usi e le manie nei rapporti sentimentali e negli usi erotici degli italiani, con un tono farsesco, attingendo a stereotipi regionali di ogni tipo. La sensazione che si ha è quella di italiani che adottano pure usi e costumi apparentemente "moderni", ma che li vivano con modi ruspanti, e senza troppa convinzione. Li assumono solo come necessario adeguamento a mode e comportamenti che sembrano essere il necessario portato della modernità. In Sardegna è ambientato parte di un episodio in cui una ragazzina romana e un coetaneo bolognese, incontratisi all'aeroporto di Olbia, allacciano una relazione virtuale sul cellulare, che poi si interrompe sempre via sms. Sullo sfondo è la polemica degli adulti contro i giovani. I primi non riescono a comprendere gli strumenti con cui gli ultimi attivano le proprie relazioni. La Sardegna, come negli altri film "vanziniani" resta mero sfondo: un non-luogo osservato dal non-luogo per eccellenza, ovvero l'aeroporto. Non si vede alcun sardo: l'aerostazione è un crocevia in cui tutte le identità italiane si incrociano, ma in cui quella del territorio in cui è ambientato l'episodio è proprio la meno riconoscibile. La scelta della Sardegna avviene per riconfermare la regione come luogo tipico delle vacanze alto-borghesi di romani e milanesi, al quale si guarda come spazio vuoto da occupare, privo di specificità e identità forte degna di essere raccontata. Se al posto di quello olbiese ci fosse stato un qualunque altro aeroporto mediterraneo costiero sarebbe stata la stessa cosa. Niente sarebbe cambiato nella storia raccontata e nel suo significato.

Contrappesi turistici di sinistra, alto borghesi, radical chic

A fare da contraltare agli immaginari e ai desideri terragni, di destra, e piuttosto proletari, o al massimo della borghesia arricchita cafona, dei film vanziniani, ci sono, in un gruppo meno corposo di film, dei personaggi radical-chic, di sinistra, o alto-borghesi, che, tuttavia, nella apparente divergenza degli scopi, presentano uno sguardo non meno colonialista sui territori sardi, osservati ancora una volta come zone "vergini" su cui esercitare la propria ansia esotizzante, il proprio desiderio di possesso in quanto spazi "altri" rispetto alla normalità urbana italiana. Pur nell'avvertimento dei personaggi di questi film di una diversità di se stessi rispetto alla massa involgarita, il desiderio di ristoro in una fittizia Arcadia mediterranea autocostruita corre in parallelo all'orientalismo dei film vanziniani, con un colonialismo più gentile, ma non meno effettivo. Anche in questi film i sardi scompaiono, sia pure al netto delle delicatezze nelle rappresentazioni di certe figure, come i ragazzi di *Maramao* (1987) di Veronesi, e nella indubbia maggiore varietà formale.

Il primo film, nei secondi anni Ottanta, che può ascrivere a questa tendenza è *Notte d'estate con profilo greco, occhi a mandorla e odore di basilico* (Lina Wertmüller 1986), uno dei primi film realizzati grazie a un improvviso, precoce finanziamento regionale per il turismo¹⁸. Nel film tutto è funzionale alla satira socio-politica. I paesaggi sono del tutto artificiosi, come le figure rappresentate. Non c'è aspirazione ad alcun realismo. È un apologo sociale. In questo senso il film è più connesso a un immaginario fine anni Settanta (quello delle contrapposizioni politiche nette), tentando di riproporre l'immaginario di *Travolti da un insolito destino* (Sud patriarcale e maschilista, vicino allo stato di natura che si esemplifica nei paesaggi trasognati; Nord razzista e orientalista), su cui si cerca di innestare qualche elemento connesso alla contemporaneità (i sequestri di persona). Tuttavia, l'immagine che si restituisce sembra essere falsificata. Si mescola l'intero Mezzogiorno in un impasto generico dal quale non emerge nessuna specificità sarda, e anzi si rischia di confondere le prerogative locali con quelle di altri territori¹⁹. La Sardegna è resa come un guazzabuglio di realtà regionali e location sul lago di Garda, che assume così un tono di esotica vaghezza. Il protagonista, il pugliese Michele Placido, interpreta una sorta di siciliano che parla con un accento poco connotato localmente, ma che sembra una sorta di *koinè* regionale, imitando Giannini in *Travolti da un insolito destino*. Le vicende in cui è implicato il bandito protagonista mescolano elementi provenienti dalla cronaca regionale sarda o calabrese, dall'immaginario cinematografico siciliano, e qui e là dai film erotici e di spionaggio alla James Bond. È un film certamente "impronta" in ogni senso, sia nella riproposizione di una poetica autoriale, rimodulata nel tentativo di rispondere a un contesto socio-culturale mutato, che nelle raffigurazioni paesaggistiche, che non riescono a discostarsi da un immaginario in parte legato al precedente film della regista, in parte a un generico mediterraneismo estetizzante.

Il già citato *Maramao*, 1987, scritto da Giovanni Veronesi con il fratello Alessandro è una sorta di contraltare toscano, malinconico ed elitario, alla visione di mimesi dei desideri sociali maggioritari, molto romani, del film di Cortini di soli tre anni prima.

Una comunità di borghesi toscani si impadronisce dello spazio della Sardegna (la spiaggia di Villasimius) e cerca di comprendere come può mantenerlo come luogo consegnato alla loro fruizione esclusiva ed ecocompatibile, ma alla fine cede alle lusinghe del capitale. Le preoccupazioni e i modi non sono diversi da quelli osservati nella rappresentazione dei nuovi ricchi di *Fratelli d'Italia*. Si è sempre impensieriti da una minaccia esterna – in questo caso l'acquisto dell'isola da parte delle banche – ma la rappresentazione di una popolazione locale, o un'attenzione ai problemi del luogo, è totalmente assente. Le discussioni, i pettegolezzi, la routine quotidiana si indirizza, pur in termini meno rozzi, nello stesso senso del disimpegno dei film di Parenti e Cortini. La speranza qui viene dai giovani e dagli anziani, avulsi dalle preoccupazioni economiciste della parte "produttiva" della società. Pur essendo estranei ai luoghi riescono a riconoscerne una certa dimensione sacrale, e a connetterla alle proprie vite. Il personaggio del navigatore interpretato da Novello Novelli (non a caso l'unico adulto inquadrato per intero e non solo dal collo in giù) trova nel mare l'espressione della propria apertura verso il possibile, della propria libertà, della propria acquisizione di esperienza. I ragazzi invece, sono i soli che vivono davvero in fusione panica con il paesaggio dell'isola, i soli che ne sono realmente interessati, e quelli che ne interpretano il *genius loci*

18. Gianni Olla, *Dai Lumière a Sonetàula*, Cagliari, Cuccu, 2008, pp. 176-177.

19. La polverizzazione delle «differenze nella macina dell'indistinto» del Mezzogiorno è stato un problema costante della cinematografia sarda prima degli anni Novanta. Giulio Martini, *Patchwork. 100 anni di cinema in Italia*, Milano, Finzioni, 1997, p. 222.

pur non essendo nativi. L'isola accompagna la loro crescita, facendosene culla, e aiutando a superare i traumi, come quello della nascente sessualità e della perdita dovuta al lutto. I giovani Sandro e Patrizia per avere un primo approccio erotico, fra resti archeologici di un tempio, si fingono lucertole, mimando le mosse del rettile. Il fratellino di Sandro, Giannino, li osserva e, per affrontare la perdita di Sandro stesso, che dopo poco scomparirà in mare, crede in una sua reale metempsicosi, ed in un ritorno alla terra sarda cui ora appartiene sotto forma dell'animale imitato. Sia prima che dopo la morte di Sandro il territorio in cui i ragazzi si muovono ha una dimensione ieratica, che il tentativo di speculazione della banca, accolto dai genitori dei ragazzi, sembra dissacrare.

Nel novero delle produzioni che ricorrono a un'immagine della regione in funzione dei visitatori, si innesta un piccolo film di Carlo Lizzani, dedicato a Cagliari, e introdotto all'interno di un prodotto su commissione, *12 registi per 12 città* (1989). Il film è indirizzato alla valorizzazione turistica delle città in cui si svolgeranno i mondiali di calcio del 1990, attraverso un cortometraggio dedicato da un regista noto per ciascuna città in cui verranno ospitate delle partite. Il film di Lizzani è un documentario molto convenzionale, con voce narrante esterna. Prende avvio da un totale della città, sottolineando la centralità mediterranea della stessa. Proceede poi con un elenco di manufatti archeologici della provincia, a partire da Nora, dal Museo Archeologico, dalle rovine dell'anfiteatro, per poi passare all'illustrazione delle opere d'arte dei secoli successivi con musiche tradizionali sullo sfondo. La voce fuori campo esplicativa, con qualche originalità rispetto a un cinema sardo piuttosto talassofobico negli anni precedenti, sottolinea il ruolo del mare per la città. Si individua l'identità primaria di Cagliari proprio nella condizione di città marittima: dal mare arrivano sia invasori che possibilità di relazioni, si dice. Subito dopo si sottolinea la distanza fra Sardegna interna e Sardegna costiera. Si visualizza il nuraghe di Barumini, i dolci tradizionali e una cerimonia matrimoniale in costume ad Assemini, che si sottolinea essere non «rituale paesano di comunità tagliate fuori dalla modernità», ma opzione scelta da giovani che studiano e viaggiano, alla presenza di ricercatori locali ed esteri. In questa e nella successiva sequenza la lente d'ingrandimento è sulla modernità ricercata: sullo stadio e sui visitatori durante i mondiali di calcio prossimi, che sarebbero lo strumento per riflettere sui problemi atavici della Sardegna, al fine di superarli. Dal documentario emerge una prospettiva chiaramente "esterna", che osserva la città solo nei suoi luoghi notevoli turistici e la sollecita a procedere a una modernizzazione che la metta al passo con realtà più progredite. Interessante è il riferimento al mare come ricchezza e alla sua specificità, anche simbolica, nella vita cittadina e regionale, e una certa ricerca dei fattori di modernizzazione del cagliaritano: tuttavia, permane una visione piuttosto sospettosa di elementi della tradizione etnologica sarda, che possono essere recuperati solo da chi avrebbe strumenti di raffinato discernimento. In buona sostanza, con una certa adesione a posizioni politiche, in particolar modo dei partiti di sinistra, ben diffuse negli anni immediatamente precedenti, si propone una museificazione del passato, e una idea di futuro che sia una ripartenza da zero su nuove basi prossime a realtà intese come più evolute, in primo luogo per industria e commerci. Il film di Lizzani è, dunque, in tutto "pre-meridiano", totalmente immerso in una visione della questione meridionale in cui le zone del Mezzogiorno devono perseguire un'uscita da un sottosviluppo – che fa sì coincidere per economia e cultura – in base a modelli che provengono dall'esterno (qui gli investimenti nazionali per i mondiali di calcio).

L'ultimo film che si può inserire in questo gruppo, con qualche forzatura, è *Provocazione* (1988) di Piero Vivarelli, film giallo-erotico, con la presenza parlante di Moana Pozzi come protagonista femminile, che dice degli scopi della pellicola.

Le scene erotiche si svolgono in piena natura, e la villa in cui si racchiudono i personaggi somiglia a mille altre dimore alto-borghesi costiere usate per scopi vacanzieri, sebbene qui, nell'ambientazione a Carloforte, ci sia una variazione rispetto alla usuale rappresentazione cinematografica in Costa Smeralda di dimore simili. Tuttavia, l'intellettuale comunista Vivarelli rappresenta un intellettuale, un professore, alle prese con le provocazioni erotiche di due figlie adottive e una giovane vedova prive di paletti etici, che si produce in citazioni alte mentre subisce profferte erotiche piuttosto esplicite. L'esplicitazione del ruolo di intellettuale del protagonista, chiamato da un non meglio precisato luogo "altro" per svolgere il ruolo di tutore delle due ragazze, e l'assenza di qualunque connotazione di sardità evidente nella famiglia, che fa supporre sia di appartenenza alto-borghese e totalmente estranea al territorio, conduce a interpretare questo rinserrarsi nella villa e nei suoi dintorni come un rifugio elitario. L'erotismo e la connessa pulsione di morte hanno molto a che vedere con una condizione interiore dei protagonisti e una posizione teorica, e hanno poco a che vedere con i territori e le loro composizioni sociali. I paesaggi sardi e chi li abita sono, in questo caso, mero sfondo, e, anzi, sono in maniera sottintesa interpretati dai protagonisti come questioni di poco conto. Cosa rileva sono le torbide passioni dell'intellettuale libertino e del gruppo sadiano che lo irretisce, e i rapporti di potere che fra di loro si innestano.

La Sardegna terra del rifugio degli esuli politici

In un paio di film di non autoctoni la Sardegna è raccontata ancora come spazio del ristoro, ma con una specifica connotazione: è terra "distante" per antonomasia, in cui ci si può rifugiare dalle vicende della storia nazionale e internazionale che si svolgono tutte al di fuori dell'isola.

Il primo fra questi è *La fine è nota* (Cristina Comencini, 1993). Il film narra di una intricata vicenda "gialla" attorno a un suicidio che poi si rivelerà essere un omicidio, in cui si intrecciano residui del terrorismo rosso dei decenni precedenti e la nuova situazione di conflitto in Jugoslavia. Dalla Sardegna prima del personaggio interpretato da Bentivoglio, Manni, passano due giovani che avevano vissuto l'utopia comunista. Secondo Olla nella prima sequenza sarda si ha contezza del loro fallimento, di quello dell'ideologia cui facevano riferimento, e, nella rappresentazione della desolata Tratalis e della diga e del lago di Monte Pranu, si misura anche il fallimento dei progetti di rinascita della Sardegna²⁰. Anche se la rappresentazione sembra molto collocata nel contesto politico europeo dell'epoca, in realtà la comunità sarda non è dipinta in modo molto differente rispetto a quanto avrebbe potuto essere stato in un film dedicato al banditismo negli anni '70. I paesani sono diffidenti verso Manni, negano di conoscere la signora Delogu presso cui si deve recare, e addirittura che esista il bar che lei gestisce. Quando la signora Delogu racconta la vicenda del nipote Rosario, terrorista rosso a cui ha dato rifugio per due anni, dice di come i paesani sapessero della sua latitanza, ma che non avessero mai contribuito a rivelarlo. Nella sequenza in cui Manni incontra Fabio, amico di lunga data di Rosario, si avvia un flashback in cui Fabio si rivolge a Rosario, con sfondo un paese imbevuto di un sole giallo che lo rende irreali e respingente, dicendogli che pensava Rosario se ne sarebbe andato via definitivamente, ritenendolo «il migliore di loro». Il destino dei "migliori" è l'emigrazione dalla Sardegna, terra nella quale rinascita personale, realizzazione politica, sentimenti personali, sono impossibili da raggiungere. Nonostante le vicende e il tono "contemporaneo" la visione della Sardegna è certo

20. Gianni Olla, *Dai Lumièr a Sonetàula*, cit., pp. 180-181.

introdotta in una tradizione di pessimismo senza ristoro, e non sono presenti autorappresentazioni che mitighino questa impressione.

Ne' *Il fuggiasco* (Andrea Manni 2003) si racconta la vicenda di Massimo Carlotto, in cui la Sardegna è lo spazio da cui si riflette, rimettendo a sistema la complessa vicenda biografica. È il contesto rispetto al quale tutto assume un ordine che può essere osservato senza la frenesia dell'istante, ma può essere messo in serie. Cagliari – Calamosca in particolare – è anche lo spazio del riposo nei momenti di “stacco” dai processi e dalle fughe. Infine, la regione è uno spazio idillico che fa sistema con altre zone del bacino mediterraneo nella sua funzione di pausa rispetto alle frenesie del mondo. Infatti, un'ambientazione cagliaritano (San Sepolcro) nel film fa le veci della Barcellona in cui Carlotto passa parte della sua latitanza. Pur essendo Carlotto di origini venete, il tema della giustizia impossibile proveniente da uno Stato nazionale spesso vendicativo è ben presente nel film²¹. Rispetto al suolo nazionale, a Parigi o al Cile, la Sardegna sembra il luogo in cui la politica si ferma, in cui la modernità, fatta di una dimensione “fattiva”, con atti rivoluzionari e controrisposte del potere, non si esercita, per lasciare spazio alla dimensione riflessiva e al ristoro dalle fatiche.

Il Columbuverse. Un poliziotto sardamericano sull'isola

Franco Columbu è una curiosa figura di *insider/outsider*, di migrante in America rimasto legatissimo alle sue origini, che celebra con un tono *naïf*, ma con affetto sincero, attraverso il filtro della cultura statunitense che ha assorbito²². Columbu, culturista e amico di Schwarzenegger (che si presta per un cameo nel suo primo film) è spesso autore a tutto tondo dei suoi film, che mostrano quasi sempre un tocco artigianale, e una sensazione di improvvisazione, ma senza mai perdere spontaneità e vivacità.

Il mondo dei film di Columbu è tutto sommato compatto, coeso. Lui è sempre un maturo tutore dell'ordine che viene chiamato in Sardegna per risolvere un problema afferente loschi traffici internazionali, provenienti dall'esterno dell'isola. Nel primo fra essi, *Un poliziotto sull'isola* (Michael Preece, 1994), Columbu è scrittore, produttore, protagonista. Ollolai, il suo paese, è il centro del film. In questo caso è un traffico di droga a dover essere sgominato e Columbu è Franco Armando, un ex agente dell'Interpol. Columbu fin dall'inizio manifesta tratti di sardità: chiede grappa in un locale americano e fa vino in casa, oltre ad esprimersi in un inglese con accento sardo curiosamente efficace e a dichiararsi – appena arrivato all'aeroporto di Olbia – conoscitore di ogni anfratto dell'isola, poiché nato e cresciuto lì. Quando rientra in Sardegna incontra vecchi amici e si rende conto che l'antica serenità della zona – che nel mondo columbiano è spontaneamente monda da ogni problema – è stata intaccata. Nell'isola incontaminata i problemi sono droga, prostituzione, traffici illeciti e sono tutti stati condotti lì da fattori allogeni.

Columbu nei suoi film è piuttosto machista, conferendo a questo tratto implicitamente una correlazione con la sardità. Qui molesta esplicitamente la collega che lo accompagna e si lancia in tirate anti-parità femminile, alludendo al fatto che il rapimento di una donna possa essere colpa della rapita che si vuole occupare di cose poco femminili. Ma è anche coraggioso, di buon cuore, e ha disponibilità ed apertura verso l'altro. Inoltre, Columbu sollecita la collaborazione

21. Sul rilievo tema della giustizia nel cinema sardo si veda Antioco Floris, *Per una storia “identitaria” del cinema in Sardegna*, cit., p. 196.

22. Sulla figura di Columbu emigrante sardo si veda Aldo Aleda, *Sardi in fuga in Italia e dall'Italia*, Milano, Franco Angeli, ebook.

nella comunità sarda per rispondere alle minacce esterne, ed è sicuro che quello che dichiara essere «*my people*» risponderà alle sue sollecitazioni.

Le scene in cui elementi della realtà sarda sono ripresi sono numerosi, non solo nei tratti folklorici: un'anziana signora in vestito nero tradizionale subisce uno scippo da un giovane su un motorino e se ne lamenta in sardo; Columbu balla una danza tradizionale e canta in sardo – e questa scena è un vero e proprio inserto documentaristico –; si assiste a una Messa e a una processione, alla vendita del torrione nelle tipiche bancarelle durante una festività; la collega dell'ex agente Interpol e la figlia del suo miglior amico fanno shopping a Porto Cervo come fossero delle normali turiste. Infine, nel finale idillico, con baci amorosi annessi, lo sfondo è un palazzo con mattoni a vista, come quelli che Columbu costruiva negli anni della sua giovinezza sarda e da emigrante. Tutto sommato il film funziona come una sorta di agente normalizzatore rispetto all'immagine della Sardegna banditesca, con qualche ingenuità, ma anche con un sentimento di condivisione reale di elementi positivi che Columbu, col suo sguardo da *insider/outsider*, certamente mostra di conoscere.

I successivi film dello *strong man* di Ollolai sono *Taken Alive* (Philip Markus 1995) e *Doublecross on Costa's Island*, (Franco Columbu, 1997). Sono un esempio curioso di versione multipla in cui la quasi totalità delle scene dei due film sono identiche, salvo alcune lievi modifiche nella trama e alcuni inserti. Chiaramente non sempre l'insieme risulta coeso e leggibile. La storia è quella di Costa, uno scultore nel primo film, un agente in pensione nel secondo, che, ritiratosi in Sardegna, deve aiutare a salvare dal rapimento l'amante di un senatore americano, prossimo all'elezione a Presidente, che sta trascorrendo un periodo di relax in un lussuoso albergo sardo. Nel secondo film la sardità di Columbu è segnalata fin dall'inizio, con carte geografiche della regione che appaiono nel suo ufficio in America. Al di là della trama confusa, il carattere della sardità tutta d'un pezzo di Columbu, anche qui piuttosto machista, è segnalato a più riprese: dorme fra la vegetazione, beve il latte direttamente dalle mammelle delle capre e mangia un uovo con il guscio, facendolo passare per una tipica colazione sarda. Nel *redde rationem* finale si scopre che la rapita si è innamorata del suo rapitore (interpretato dal fratello di Sylvester Stallone) e che sono degli elementi esterni a volere la morte di Columbu/Costa, il quale sta intralciando i traffici loschi che li riguardano. L'ultima sequenza vede la lotta fra i criminali dentro un elicottero e Columbu dentro un nuraghe. Si risolve a favore dell'eroe sardo grazie alla mira strepitosa di un pastore che abbatte l'elicottero con un fucile. Questa volta c'è un accenno al tema del banditismo, ma i sequestratori di persona sono anzitutto americani, che chiamano a collaborare alcuni sardi per "competenza professionale". Peraltro, nel finale questi ultimi si muovono a sostegno di Columbu contro il "vero" gruppo di criminale – quello americano, naturalmente. Anche in questo caso le riprese di eventi folklorici abbondano: corse dei cavalli, Mamuthones, gruppi di anziani riuniti a giocare a carte, nuraghe e scogliere. È l'usuale mescolamento di elementi tradizionali con elementi moderni dei film di Columbu, che, malgrado tutto, restituisce un'immagine, seppure ingenua, non del tutto irrealistica dell'isola. Certamente essa viene osservata da una prospettiva "locale" e dal basso.

L'ultima produzione columbiana, che vede fra gli attori presenze bizzarre, fra cui Michelle Hunziker, Richard Lynch, e David Baldwin, fratello di Alec, è *Ancient Warriors* (Walter Von Huene, 2003). Il film inizia con immagini paesaggistiche di scogliere e coste per poi mostrare l'agente speciale Paccione (Columbu) provare a contrastare assieme al suo team di agenti speciali americani (di cui fa parte suo padre, che perderà la vita) un gruppo di malviventi internazionali. Questa Spectre oscura si adopera al contempo a sperimentare una nuova arma chimica e a

trovare una sorta di Graal che garantisca una guarigione miracolosa al sofferente capo dei “cattivi”. Il manufatto è tutelato dallo spirito di “antichi guerrieri sardi” reincarnatisi nel gruppo capeggiato da Paccione/Culumbu.

Il film, prodotto dal culturista sardo, rientra perfettamente nel Culumbuverse. Una Sardegna incontaminata viene minacciata da un gruppo di para-terroristi provenienti dall'esterno. Paccione interverrà salvando l'isola grazie all'incrocio della sua antica saggezza sarda mescolata alla forza, e alla sapienza tecnica degli americani. Qui la regia è più professionale e la storia più lineare, o quantomeno logica. Viene inserita un'appendice lacrimevole riguardante la figlia dell'agente malata e la moglie ferita gravemente da un proiettile. Columbu chiede aiuto al sindaco (palesamente italo-americano, in modi, gesti, linguaggio) per salvare la scuola della piccola, ma questi viene ucciso, durante una sfilata in costumi tradizionali, dal gruppo di terroristi. La questione fa inalberare ancora di più il superuomo sardo.

Come sempre nei film di Columbu la fantasia non manca e gli inserti folklorici e localistici sono copiosi, mescolati in una sorta di *bric-à-brac* postmoderno che non riesce a decontestualizzarli del tutto, ma li desacralizza. Così assistiamo a un inseguimento di un omicida travestito da mamuthone, ad un buffo intervento di un'anziana vestita in nero di tutto punto, che allontana Columbu da casa sua a colpi di scopa di saggina, all'inquadratura di un titolo dell'Unione Sarda in un italiano maccheronico, all'ostensione di un antico manufatto fenicio dai poteri mistici. Il film è tutto sommato divertente, a mezzo fra Bud Spencer e Terence Hill, Indiana Jones, e un B movie d'azione americano, e riesce a comunicare una certa connessione con il territorio e conoscenza interna della regione. È un film americanissimo, e nonostante questo l'aria sarda si respira. La stessa figura di Columbu e la sua saggezza antica sono garanti di un attaccamento affettuoso alla sardità, da vero emigrante nostalgico.

Dopo questa rapida carrellata su queste visioni “esterne” della Sardegna possiamo confermare l'ipotesi iniziale. Continuano a permanere negli anni '80 e '90 sguardi non autoctoni sulla realtà regionale sarda; tuttavia, essi contribuiscono a costruire un senso di identità regionale complessa e plurima, non essendo più gli unici in campo. Questi film procedono fra matrice e impronta, fra conferma di una tradizione e affermazione di un nuovo paradigma. Se spesso si affacciano idee stereotipe e “comunità immaginate” è pur vero che essi fanno sistema con le produzioni del cinema sardo più prossime alle idee “meridiane” e alle rappresentazioni interne delle comunità. Ne emerge una mappa regionale audiovisiva complessa e stratificata, che quasi si sovrappone ai diversi modi di osservare la Regione in generale – non solo cinematograficamente – da parte del pubblico nazionale.

In viaggio tra i generi del cinema sardo

David Bruni e Marco Steri¹

Abstract

Il presente contributo intende proporre una mappatura della consistente produzione di film realizzati in Sardegna dall'entrata in vigore della Legge Regionale n. 15/2006 fino ai nostri giorni, sulla base di tre criteri: il primo è relativo alla durata e permette di distinguere i cortometraggi dai lungometraggi; il secondo è legato alla possibilità di individuare alcuni generi più diffusi (i film drammatici e le commedie); il terzo riguarda l'adozione di particolari prospettive a partire dalle quali le vicende raccontate sono state osservate (lo sguardo documentaristico e la Sardegna come location per produzioni "continentali").

This essay aims to submit a mapping of the significant production of films made in Sardinia since the coming into effect of Regional Law n. 15/2006 up to the present day, according to three clearly defined criteria: the first is related to length and allows you to distinguish short films from feature films; the second is associated with the chance of identifying some more widespread genres (drama films and comedies); the third concerns the adoption of particular perspectives from which the events narrated have been observed (the documentary gaze and Sardinia considered as a location for "mainland" productions).

Considerazioni preliminari

Nell'ultimo ventennio circa, a partire dall'entrata in vigore della Legge regionale n. 15/2006, il numero dei film realizzati in Sardegna è aumentato significativamente al punto da dar luogo a un panorama assai ampio e frastagliato. Per restituirne un quadro organico, appare opportuno adottare alcuni criteri classificatori, al fine di individuare alcune tipologie di riferimento. Ne proponiamo tre: il primo criterio, l'unico oggettivo, è quello fondato su un dato immediato, ovvero sulla durata dei film e permette di differenziare i lungometraggi dai cortometraggi. Tuttavia, mentre per i primi è possibile affidarsi al nulla osta concesso in vista della loro proiezione in sala, per i secondi la situazione appare assai più complessa e nebulosa, anche perché la produzione dei cortometraggi è sovente frutto di un'iniziativa semiprofessionale e dilettantesca, se non amatoriale, come si avrà modo di argomentare nel paragrafo seguente.

Il secondo criterio conduce alla nozione di genere, inteso come un insieme di caratteristiche ricorrenti sul piano semantico – sintattico – pragmatico, le quali permettono di riferirci ad alcuni ambiti dotati al loro interno di una certa omogeneità. Tuttavia, è necessario non dimenticare il carattere instabile e provvisorio della nozione di genere, anche tenendo conto delle riflessioni proposte a tale riguardo almeno a partire dagli anni Novanta dello scorso secolo².

1. Il presente contributo è stato discusso e approvato in ogni sua parte da entrambi gli autori; tuttavia, David Bruni ha scritto i paragrafi 1, 4 e 5 e Marco Steri i paragrafi 2, 3 e 6.
2. In questa direzione un punto di riferimento imprescindibile resta quello costituito da: Rick Altman,

L'adozione di questo secondo criterio ci spinge a individuare i generi più diffusi nei film drammatici e nelle commedie, ai quali dedicheremo i due paragrafi successivi.

Infine, un ultimo criterio plausibile ci sembra quello che investe non più – come nel caso precedente – una serie di convenzioni ricorrenti sul versante narrativo e stilistico, ma che piuttosto riguarda una particolare prospettiva a partire dalla quale le vicende raccontate da alcuni film sono state osservate. Perciò è attorno allo sguardo documentaristico e alla visione della Sardegna in quanto *location* prescelta da autori e produttori “continentali” che ruoteranno i paragrafi cinque e sei.

A questo punto, ci paiono opportune alcune precisazioni relative alla nozione di genere comunemente diffusa. Innanzitutto, il campione del cinema sardo consente di segnalare ulteriori tendenze o filoni significativi relativamente circoscritti rispetto a quelli più diffusi: pensiamo ai film di animazione, ai biopic e alla produzione di opere sperimentali “fuori formato”. Anche grazie alla creazione del progetto NAS (New Animation in Sardinia) da parte della Fondazione Sardegna Film Commission, negli ultimi anni si è assistito alla crescita quantitativa e qualitativa di un settore che può avvalersi del talento di giovani autori e autrici, dei quali si parlerà più avanti, ma che può altresì sfoggiare un autentico gioiello qual è il lungometraggio recentemente diretto da Giovanni Columbu (*Balentes*, 2024), al centro di un approfondimento specifico in un altro contributo incluso in questo stesso volume. Inoltre, nello stesso periodo sono stati realizzati alcuni film che a diverso titolo riguardano la personalità e l'opera di illustri cittadini sardi quali Antonio Gramsci, Grazia Deledda ed Emilio Lussu, alimentando un filone biografico che trova eco anche nella produzione nazionale degli ultimi anni³. Infine, vi sono lavori fondati sull'ibridazione tra peculiarità riconducibili a differenti territori espressivi, come nel caso di *La sposa nel vento* (2022), diretto da Giovanni Coda, regista molto attivo sul versante della sperimentazione formale.

Tuttavia, vi è un'ultima riflessione che ci preme introdurre a mo' di ipotesi dotata di valenza generale.

Osservando il ricco panorama costituito dalla produzione di film in Sardegna, ci sembra di cogliere in filigrana i tratti di una sorta di macrogenere che, trasversale a singoli filoni e tendenze, si potrebbe definire identitario. Tale macrogenere propone una riflessione sul senso di appartenenza alla comunità isolana dal punto di vista culturale, sulla base di ingredienti ricorrenti al punto tale da rischiare di trasformarsi in altrettanti cliché.

Infatti, in quasi tutti i film girati anche parzialmente sull'Isola con finanziamenti RAS e Sardegna Film Commission, sentiamo parlare la lingua sarda, perlomeno in una delle sue varianti; riconosciamo il paesaggio che spesso riveste un ruolo centrale nelle vicende al pari delle tematiche affrontate, strettamente legate al territorio e alle sue specificità socio-economiche. Se da una parte è vero che già i film sardi realizzati prima della L.R. n. 15/2006 ruotavano attorno a questa sorta di “ossessione identitaria”⁴, è altrettanto vero che le modalità di sostegno

Film / Genere, Milano, Vita & Pensiero, 2004 (ed. orig.: *Film/Genre*, London, BFI, 1999).

3. Si pensi a *Nel mondo grande e terribile* (Laura Perini, Daniele Maggioni, Maria Grazia Perria, 2017), a *L'amore e la gloria – La giovane Deledda* (Maria Grazia Perria, 2024) e a *Emilio Lussu, il processo* (Gianluca Medas, 2024).
4. Il riferimento è a una celebre monografia dell'antropologo Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2017, e anche alle numerose riflessioni proposte in questo stesso ambito come quelle espresse da Gino Satta, *Ripensare l'identità: tra elaborazioni mitiche e politiche patrimoniali*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 63-

finanziario previste dalle Direttive di attuazione della Legge regionale paiono aver alimentato tale ossessione, trasformandola in un'esigenza da soddisfare per aspirare agli aiuti economici, al di là delle legittime e comprensibili logiche mimetiche da cui i film sono sostenuti.

A questo proposito, vengono in mente alcune considerazioni espresse da Giacomo Manzoli e da Andrea Minuz, i quali fanno notare come per chi sottopone il proprio progetto cinematografico al fine di ottenere contributi pubblici, «lo spettatore “da agganciare” nelle prime dieci pagine non è quello che paga il biglietto, ma la commissione ministeriale che approva il finanziamento»⁵. Gli stessi studiosi si chiedono se sia possibile parlare di un film d'interesse culturale alla stregua di una forma simbolica «dove i codici stilistici esprimono plasticamente, sul piano visivo, una serie di valori e ideologie»⁶. Considerato il fatto che uno degli elementi fondamentali, se non quello imprescindibile perché il film venga prodotto grazie alla L.R. 15 / 2006, è che esso presenti un contenuto di «interesse regionale», calibrato sulla «valorizzazione dell'identità regionale con riferimento al patrimonio storico-culturale, paesaggistico-ambientale, socio-economico, linguistico-letterario e antropologico della Sardegna»⁷, sembra lecito che attorno a questi elementi si sia andato progressivamente configurando – lo ribadiamo – una sorta di genere trasversale fondato sulla proposta di una solida identità regionale, al quale sarebbero ascrivibili anche opere dirette da registi non sardi ma comunque realizzate almeno in parte in Sardegna e sulla base di supporti e contributi erogati dalla RAS e dalla Film Commission regionale.

La produzione breve

Autentico “arcipelago” che sfugge a una rilevazione d'insieme, la produzione breve di solito oscilla tra l'iniziativa dei singoli, le sollecitazioni giunte in occasione di festival e premi vari, la possibilità di finanziamento pubblico⁸ e l'opportunità realizzative offerte da attività di tipo formativo. A proposito di queste ultime, pensiamo a *La finestra* (2016) e a *Margherita* (2020), diretti rispettivamente da Silvia Perra e da Alice Murgia, studentesse sarde del Centro sperimentale di cinematografia di Roma, che hanno realizzato in Sardegna il proprio saggio di diploma⁹. D'altra parte, vi sono registi affermati che sono stati coinvolti nella produzione di cortometraggi in un contesto formativo. A questo proposito vengono in mente Peter Marcias con *L'unica lezione* (2018), Enrico Pau con *L'ultimo miracolo* (2017), Salvatore Mereu con *La vita adesso* (2013) e *Futuro prossimo* (2017). Un'altra prassi degna di nota, riscontrabile da tempo nell'attività di alcuni autori autoctoni che sono riusciti a dirigere almeno un lungometraggio uscito in sala¹⁰, è la realizzazione di cortometraggi prima del film d'esordio, come è accaduto nei casi di *L'arbitro* (Paolo Zucca 2008), *Io sono qui* (Mario Piredda, 2010)

81.

5. Giacomo Manzoli, Andrea Minuz, *Le forme simboliche: sintomi, semantica e pragmatica dell'interesse culturale* in Marco Cucco e Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 216
6. Ivi, p. 209. È opportuno sottolineare il fatto che molti dei film realizzati in Sardegna grazie alla L.R. 15/2006 sono anche quelli ai quali è stato riconosciuto l'interesse culturale nazionale.
7. Vedi *Deliberazione G.R. n. 68/21 del 03-12-2008, L.R. 15/2006, art. 23. Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna. Direttive di attuazione. Allegato 1*.
8. Pensiamo per esempio sia alla L. R. 15/2006, nello specifico all'Art. 6 - *Produzione di cortometraggi*, sia a un progetto come *HEROES 20.20.20.*, promosso dalla Fondazione Sardegna Film Commission e dall'Assessorato all'Industria – Servizio Energia.
9. Non si tratta di una novità assoluta, infatti già Salvatore Mereu aveva realizzato in Sardegna *Prima della fucilazione* (1997).
10. Pensiamo a Giovanni Columbu, Salvatore Mereu ed Enrico Pau.

e *A casa mia* (ancora Mario Piredda, 2016). Se con *L'arbitro* Zucca delinea l'ossatura di quello che sarà il suo omonimo lungometraggio del 2013, con *Io sono qui* e con *A casa mia* Piredda manifesta la sua vena drammatica, e a tratti lirica, che affiorerà compiutamente con *L'agnello* (2019). Vi sono poi ulteriori corti coerenti con i lungometraggi realizzati dallo stesso regista poco dopo. A tale proposito, vengono in mente *Domenica* (2016) e *Destino* (2019), entrambi diretti da Bonifacio Angius. Già attivo con alcuni lavori brevi diretti precedentemente, Angius realizza *Domenica*, un corto nel quale emerge una linearità stilistico-tematica rispetto al resto dei drammi individuali proposti nel suo cinema, ponendosi al contempo alla stregua di una "prova generale" nei confronti del successivo lungometraggio *Ovunque proteggimi* (2018), anche in virtù del fatto che gli interpreti sono gli stessi e simili appaiono le dinamiche stabilite tra i personaggi dei due film. In modo analogo *Destino* sembra anticipare *I giganti* (2021), innanzitutto perché sono evidenti le affinità tra i protagonisti dei due film, entrambi interpretati dallo stesso Angius ed entrambi segnati da eventi negativi che ruotano attorno al personaggio di una bambina (la nipote per Mario nel cortometraggio e la figlia per Massimo nel lungo). Angius racconta sempre personalità al limite, perdenti disorientati dalla vita e nei suoi film le vicende non hanno mai un esito pienamente favorevole. Infatti, anche quando sembrano chiudersi con uno spiraglio di positività, il tono finale è sempre amaro o dolente.

Un altro regista che si è cimentato nelle due differenti tipologie di prodotti è Marco Antonio Pani¹¹. Dopo aver dedicato un corto agli spettri di madri morte di parto nell'onirico *Panas* (2006), Pani punta decisamente su un registro grottesco in *Maialetto della Nurra* (2016), un corto dai toni surreali e comici, che racconta la vicenda di un maialetto sardo, prodotto tipico dell'economia agricola isolana, allevato grazie alla visione di 8 1/2 (Federico Fellini, 1963) e a un pasto stupefacente (nel senso proprio del termine). Per Giovanni Columbu è invece il progetto HEROES 20.20.20., finalizzato a realizzare prodotti audiovisivi volti a sensibilizzare il pubblico sulle azioni di risparmio ed efficientamento energetico, l'occasione propizia per tornare a cimentarsi con il cortometraggio dopo le esperienze precedenti ad *Arcipelaghi* (2001). Il regista nuorese realizza così *L'autobus* (2016) in bianco e nero, caratterizzato da rimandi alla sostenibilità ambientale presenti all'interno di una vicenda dai toni romantici che narra un incontro casuale, molto probabilmente destinato a diventare amore, tra una ragazza e un ragazzo a bordo di un autobus urbano di Cagliari. Da tempo attivo nella realizzazione di corti, Peter Marcias alimenta la sua produzione breve mantenendosi coerente ai temi drammatico sociali a lui cari e sperimentando anche nuove forme espressive. Confrontandosi con l'animazione, dopo *Il mondo sopra la testa* (2012), distopia dai tratti pulp/noir sulla rivalsa di un gruppo LGBTQ in lotta contro un'autorità dispotica in un'inedita ambientazione cagliaritano, Marcias realizza (tra gli altri) *Il mio cane si chiama vento* (2015) e *Strollica* (2017), entrambi brevi racconti dove la dimensione dell'infanzia e dell'amicizia si lega con toni didattici ai temi specifici dei prodotti HEROES 20.20.20. Un esempio particolare di ibridazione tra animazione in 2D, riprese dal vero con presenza di attori reali in scena e integrazioni fotografiche, è poi *Le fiamme di Nule* (2010) di Carolina Melis; realizzato in un bianco e nero elegante e narrato in *voice over*, è il racconto di una competizione (il cui nome è lo stesso titolo del film) fra tre tessitrici di Nule, ciascuna delle quali è impegnata nel realizzare un tappeto che verrà scelto per onorare la loro località natale. Carolina Melis si è poi fatta notare di recente anche per il successivo *S'Ozzastru* (2023), altro corto d'animazione

11. Marco Antonio Pani realizza infatti il lungometraggio documentario *Capo e croce - Le ragioni dei pastori* (2013), diretto insieme a Paolo Carboni, regista del mediometraggio documentario *Casteddu Sicsti* (2019).

presentato nel 2023 nella sezione Alice nella Città della Festa del cinema di Roma. Lo stesso Paolo Zucca sperimenta l'animazione con *Bella di notte* (2013), incentrato sulla tradizionale e discussa figura dell'*accabadora* e ambientato in un piccolo villaggio della ruralità isolana dei primi anni del Ventesimo secolo (protagonista è lo scrittore D.H. Lawrence). Nel corto di Zucca sguardo identitario e consueta vena surreale del regista, a tratti naïf e grottesca, si tingono per l'occasione di atmosfere dal gusto gotico. E se *S'ammutadori* (Francesca Floris, 2021) è un'animazione in 2D dove il riferimento all'omonima figura folclorica del titolo si lega ai traumi elaborati in sogno dalle giovani protagoniste, altri esempi che presentano temi e atmosfere vicine ai due titoli appena citati sono i lavori animati in passo uno realizzati da Michela Anedda: *Cogas* (2013)¹², o il successivo *Blu* (2023) – apparentemente in linea con il precedente – con i quali la regista dimostra un'impronta riconoscibile e personale, che si affida a elementi regionali specifici.

Tuttavia, occorre ribadire che un contenuto regionale è rinvenibile nell'insieme della produzione breve, grazie a elementi quali la lingua, i riferimenti storici¹³, culturali e ambientali. Nell'impossibilità di occuparci dell'intera produzione relativa ai cortometraggi e a titolo puramente esemplificativo (tra riconducibilità alla L.R. 15/2006, 2006, Art. 6 – *Produzione di cortometraggi*, supporto ISRE e altre modalità produttive), pensiamo a *Deu ci sia* (Gianluigi Tarditi, 2010), sorta di dramma familiare dove nella Sardegna rurale del passato ritroviamo la figura dell'*accabadora*, e a *L'ultima habanera* (Carlo Licheri, 2021), vicenda sentimentale quasi interamente parlata in sardo, nella quale il tema del ricordo di un amore si lega all'esperienza di Radio Sardegna nel 1943; o ancora pensiamo al delicato *Sinuaria* (Roberto Carta, 2015), racconto incentrato su di un detenuto parrucchiere in regime di semilibertà nel periodo di attività del carcere dell'Asinara. Nel drammatico *Fradi miu* (Simone Contu, 2022) il regista di *Treulababbu – Le ragioni dei bambini* (2013) affronta di nuovo il tema della fanciullezza, già al centro dei diversi episodi del suo film precedente¹⁴, stavolta mettendola in relazione con una faida che dovrebbe spingere un pastore a vendicare la morte del fratello maggiore.

Inoltre, Matteo Incollu, dopo *Disco volante* (2016), commedia grottesca e nostalgica ambientata in una Cagliari contemporanea e notturna, in *Male Fadäu* (2020) trae ispirazione da fatti realmente accaduti nel 1942 a Baunei per raccontare una vicenda sospesa tra dramma e atmosfere cupe tendenti al fantastico, sia nell'idea di una comunicazione con l'aldilà per mezzo di una radio sia nel richiamo a una creatura come lo Scultone, cara alla fantasia popolare ogliastrina. Infine, citiamo ancora due corti d'ambientazione cittadina: uno sassarese, *La notte di Cesare* (Sergio Scavio, 2018), l'altro cagliaritano, *L'uomo del mercato* (Paola Cireddu, 2020). Il primo, perché a nostro avviso rappresenta un ulteriore esempio di una sorta di "scuola sassarese" ipotizzata in un altro contributo presente in questo stesso volume, e quindi costituisce l'ennesimo film nel quale è possibile cogliere la presenza di esistenze marginali in una società dai tratti opprimenti e caotici; il secondo, perché è capace di restituire echi di un titolo ormai "classico" della produzione breve sarda – *La volpe e l'ape* (Enrico Pau,

12. Il corto è il lavoro finale per il Master in Animazione all'*Edinburgh College of Art*.

13. Non mancano nemmeno esempi di elaborazione dell'età nuragica, peraltro apparentemente in grado di dialogare tra loro condividendo stilemi, come i combattimenti in arena in *Nuraghes - S'Arena* (*S'Arena. A Tale from Nuraghes*, Mauro Aragoni, 2016) e *Cast in Bronze* (Mario Giua Marassi, 2023).

14. *Treulababbu – Le ragioni dei bambini* è composto da due episodi, *Sa regula* e *Su molenti de Oramala*, connessi tra loro nel finale del film, e dei quali il primo, *Sa regula*, nasce come mediometraggio nel 2007.

1996) – dal quale mutua non pochi spunti, pur affidandosi a un registro differente (più disincantato e forse anche più cinico).

Sulle soglie del dramma

I film drammatici sono in assoluto i più numerosi tra i lungometraggi realizzati in Sardegna negli ultimi anni. Per esempio, *Sonetàula*, *Assandira*, *Perfidia*, *Ovunque proteggimi*, *I giganti*, *L'agnello*, *Tutti i cani muoiono soli*, *Jimmy della collina*, *L'accabadora* ma anche *Su Re*, realizzati tra il 2008 e il 2021 e tutti diretti da registi autoctoni, raccontano vicende dai toni drammatici che ruotano attorno a elementi consueti nel cinema d'ambientazione sarda: le realtà agropastorali, l'ambiente cittadino variamente ritratto, la tematica della giustizia¹⁵, l'uso della lingua. In essi si afferma, insomma, una prassi che fa leva su elementi regionali sempre più pervasivi, facendo emergere in filigrana quello che in precedenza abbiamo definito genere identitario, al quale sono riconducibili anche opere di registi non sardi ma realizzate in Sardegna, come accade in *Figlia mia* (Laura Bispuri, 2018), in *Anna* (Marco Amenta, 2023) e in *La terra delle donne* (Marisa Vallone, 2023), opere accomunate dalla presenza di protagoniste femminili, fortemente segnate dalle proprie esperienze di vita. Nel primo una bambina scopre di avere due madri, una naturale e una adottiva, che l'ha cresciuta; nel secondo una donna lotta per affermare i propri diritti nei confronti di una società intenzionata a costruire una struttura turistica sulla terra nella quale vive e lavora, così come aveva già fatto suo padre prima di lei; il terzo è incentrato invece sulla figura della *coga*, prendendo forse a modello *L'accabadora* di Enrico Pau e racconta una vicenda dove emerge la tematica della maternità. Se *Figlia mia* e *Anna* sono ambientate nel contesto rude e a tratti decadente di un piccolo paese isolano dei nostri giorni, contraddistinto da realtà socio-economiche autoctone come la produzione della bottarga di muggine, la pesca e l'allevamento di bestiame, *La terra delle donne* è un film di ascendenza deleddiana, immerso nella Sardegna rurale e popolare degli anni post-bellici. Un ulteriore aspetto fondamentale è quello linguistico: *Anna* è parlato prevalentemente in sardo, mentre *Figlia mia* e *La terra delle donne* lo sono solo in minima parte. Un altro esempio di film drammatico realizzato da un regista non sardo, ma profondamente imbevuto di elementi culturali che rinviano all'Isola, è *Il muto di Gallura* (Matteo Fresi, 2021). Parlati in sardo-gallurese, di fatto è un "film in costume" che si fonda su una faida, ma è difficile non rilevarvi un'atmosfera western (una suggestione, questa, non estranea a film anche in passato ambientati in Sardegna)¹⁶.

Tornando ai registi autoctoni, *Vangelo secondo Maria* (Paolo Zucca, 2023) appare esemplare di quel genere identitario a cui si è accennato. Il terzo lungometraggio di Zucca racconta di Maria di Nazareth servendosi dei paesaggi dell'Isola all'interno di un contesto che non è sardo, ma ricorre a più riprese a elementi compiutamente identitari. Ciò genera una sorta di cortocircuito, data la presenza di *nuraghes*, *domus de janas*, una tavola sulla quale si nota il tipico pane di pasta dura decorato e dolci tradizionali, venduti anche al mercato insieme a diversi tipi di pane caratteristico. Al mercato si pubblicizzano le merci esposte in sardo e, in un film principalmente parlato in italiano, la lingua sarda irrompe generando vere

15. Questi sono tutti elementi che per Antioco Floris «consentono e autorizzano un ragionamento d'insieme» in riferimento al cinema d'ambientazione sarda realizzato da autori autoctoni del cosiddetto "nuovo cinema sardo". Si veda: Antioco Floris, *Tra tradizione e modernità: il nuovo cinema di Sardegna*, in Id. (a cura di), *Nuovo Cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa edizioni/cinemania, 2001, pp. 33 e 34-58.

16. Come non pensare, infatti, a *Proibito* (Mario Monicelli, 1954) e a *Disamistade* (Gianfranco Cabiddu, 1988)? Si veda, a tale proposito: Gianni Olla, *Dai Lumièr a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, Cuec, 2008, pp. 51, 142-143 e 177-178.

e proprie situazioni che rinviano al contesto isolano. Ci limitiamo a citare a titolo meramente esemplificativo: una sorta di *attittu* (pianto tradizionale) al funerale della nonna di Maria, la benedizione impartita nella sequenza del matrimonio con Giuseppe, le pettegole che parlano di Maria mentre lavano i panni. Nonostante alcuni aspetti che fanno pensare alla commedia (per esempio, il contrappunto musicale in alcuni momenti iniziali o il siparietto comico che si verifica quando un pastore insegue il gregge di pecore), il lungometraggio di Zucca è un film drammatico e narra la vicenda di una ragazza che vorrebbe affermare la propria libertà e la propria indipendenza in un contesto maschile, per varie ragioni opprimente, ma è anche fortemente connotato in direzione identitaria nella misura in cui si affida a una serie di elementi tipici della cultura sarda, presentati grazie a un'operazione fondata su una contaminazione di gusto citazionista e postmoderno. Se da un lato, infatti, in *Vangelo secondo Maria* gli ingredienti sardi sono decisamente poco funzionali alla vicenda, dall'altro appaiono come rimandi inaspettati alla stessa sardità, rivolti soprattutto a una fetta specifica di pubblico, quello isolano.

Nei dintorni della commedia

Al genere commedia sono riconducibili alcuni film diretti da registi sardi che sperimentano con differenti gradazioni un registro predominante per giungere talora fino alla vera e propria comicità, come accade soprattutto nel caso dei primi due lungometraggi diretti da Paolo Zucca, *L'arbitro* (2013) e *L'uomo che comprò la luna* (2018). In realtà, *L'arbitro* è una sorta di remake in versione ben più estesa e col medesimo titolo del cortometraggio diretto dallo stesso autore quattro anni prima e già citato in precedenza. Il film è sostenuto da due linee narrative assai differenti che convergono solo nel finale pirotecnico, quando la comicità *slapstick* trova il suo momento di massima esaltazione durante il match calcistico decisivo disputato da due squadre sarde di dilettanti. *L'arbitro*, che opta per un'ambientazione agropastorale con riferimento a una delle vicende portanti, appare anche un caso esemplare di ibridazione di gusto postmoderno, intessuto com'è di citazioni e reminiscenze riconducibili a fonti cinematografiche e culturali assai diversificate. Al contempo, il film ha evidentemente puntato sull'*allure* da divo posseduta da Stefano Accorsi, protagonista di alcune sequenze assai dinamiche, oltre ad affidarsi a un insistito ricorso al rallenti e a un gradevole registro che oscilla tra commedia e comicità.

Gli elementi legati all'affermazione dell'identità sarda, già presenti in *L'arbitro*, tornano ancora più numerosi a popolare il plot di *L'uomo che comprò la luna*, che ha riscosso un clamoroso successo al botteghino nei cinema isolani, forse anche perché Zucca ha realizzato un film che finisce «tanto per decostruire quanto per celebrare il vocabolario della tradizione rendendo ambiguo il proprio messaggio»¹⁷. Infatti, nel film due funzionari di una fantomatica agenzia intergovernativa, dopo aver scoperto che la luna è quasi interamente di proprietà di un cittadino sardo non meglio identificato, decidono di formare un giovane agente prima di trasferirsi sull'Isola dove questi dovrà condurre le indagini del caso. Il prescelto è Kevin Pirelli, che in realtà cela la vera identità, di cui si vergogna: il suo nome è Gavino Zoncheddu ed è originario del Montiferru, dove viveva suo nonno, un anarchico dinamitardo impegnato nella difesa del territorio contro la servitù militare. Così Kevin / Gavino deve imparare da un formatore culturale molto sui generis, «come si comporta, come cammina,

17. Ivan Girina, *Dalla Sardegna alla luna: la lingua del cinema in Sardegna*, in Fabio Rossi e Paolo Minuto (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel / del cinema italiano contemporaneo*, «Quaderni del CSCl», n. 16, 2020, p. 80.

come pensa un vero sardo». In tal modo, Zucca mette in scena alcuni ingredienti basilari della sardità ironizzando in modo assai efficace su un'immagine fortemente stereotipata dell'identità isolana. Tuttavia, dietro le apparenze, *L'uomo che comprò la luna* si chiude con un richiamo saldo e potente al senso di appartenenza rivolto al popolo sardo e ai valori virtuosi che ne sostanziano da sempre la storia, certificati da un autorevole pantheon di sardi illustri, i quali – ciascuno a modo proprio – «hanno tutti scelto di stare dalla parte della giustizia». Dunque, il film assume le vesti di un racconto di formazione condotto nel rispetto delle parole d'ordine di cui la sardità si ammanta, ovvero la lealtà, il rispetto e la riconoscenza ma anche l'onore, l'orgoglio e l'obbedienza.

Paolo Zucca non è naturalmente l'unico regista che si è cimentato nella realizzazione di commedie. Per esempio, Tomaso Mannoni esordisce nel lungometraggio con *Il sogno dei pastori* (2023), nel quale non rinuncia ad affrontare problemi assai dolorosi e gravi per quel comparto significativo dell'economia sarda connesso alle attività agropastorali, avvalendosi della pratica e dell'esperienza accumulate come documentarista, ma poi sceglie di far ruotare il plot prevalentemente attorno alla storia d'amore tra un seducente *media manager* partenopeo ricercato dalle forze dell'ordine per alcune truffe compiute via internet e una giovane docente sarda.

Un'operazione assai originale è quella compiuta da Gianfranco Cabiddu, muovendosi all'interno dei confini della commedia con *La stoffa dei sogni* (2015), liberamente ispirato a *L'arte della commedia* di Eduardo De Filippo e alla sua traduzione di *La tempesta* di William Shakespeare, compiuta in napoletano. La vicenda, ambientata nello scenario naturale dell'Asinara, mescola con notevole fluidità diversi livelli di finzione poiché l'approdo fortuito sull'isola di una nave postale con alcuni detenuti, membri di una potente famiglia di camorristi napoletani, e una compagnia di giro di attori teatrali dà il via a un gioco di specchi fra teatro e vita, avviato dal direttore del carcere (Ennio Fantastichini), il quale intende scoprire la reale identità dei naufraghi. Perciò, siccome sospetta che tra loro si nascondano alcuni galeotti in fuga, chiede di dar prova del loro talento attoriale, mettendo in scena l'opera shakespeariana, riscritta in napoletano. A dispetto della filiazione nei confronti dei due testi cui *La stoffa dei sogni* è ispirato, appare evidente l'intento da parte del regista e dei suoi collaboratori alla sceneggiatura, desiderosi di creare «un mondo che prende da entrambi ma li supera»¹⁸.

In un contesto ambientale del tutto diverso si svolgono le vicende narrate da Salvatore Mereu in *Bellas Mariposas* (2012) che traggono spunto dal racconto omonimo scritto da Sergio Atzeni e pubblicato postumo subito dopo la morte prematura dello scrittore cagliaritano. Proprio in un quartiere periferico e malfamato del capoluogo di regione sardo vivono le due giovanissime ragazzine protagoniste, Cate e Luna. Mereu, reduce da *Tajabone* (2010) – realizzato durante la sua attività di docente in una scuola del quartiere di S. Elia, poi set del film successivo – valorizza il paesaggio urbano svelando un volto di Cagliari pressoché inedito sullo schermo. Inoltre, decide di tradurre in immagini il punto di vista soggettivo di Cate, già decisivo nel racconto letterario, attraverso numerosi sguardi in macchina rivolti dalla ragazza chiamando direttamente in causa gli spettatori, ma anche tramite la voce della ragazzina che presenta situazioni e personaggi perfino quando non è presente nelle inquadrature, a testimonianza del

18. Si vedano le dichiarazioni di Salvatore De Mola, rilasciate nel corso di un'intervista rilasciata ad Antioco Floris e riportata in Antioco Floris, Marco Gargiulo e Fabio Rossi (a cura di), *Pagine schermate: sui rapporti tra letteratura e cinema nella produzione italiana del nuovo millennio*, in «Quaderni del CSCI», n. 19, 2023, p. 239.

suo punto di vista dominante nel condurre le redini del racconto cinematografico. Sono proprio i frequenti sguardi in macchina di Cate, le soluzioni dinamiche adottate in termini di *mise-en-scène*, l'impiego ripetuto della macchina a mano, il ricorso a particolari angolazioni della cinepresa a conferire una freschezza al film, che ricorda certe opere della Nouvelle Vague e dimostra la capacità di aderire a un registro da commedia, certo non consueto nell'opera di Mereu.

Lo sguardo documentario

L'attenzione per le specificità del territorio, il rilievo che assume soprattutto l'ambiente naturale in numerose vicende, il peso rivestito dalle attività lavorative svolte da personaggi (in non poche circostanze ancora legate a un'economia agropastorale), i loro volti talora osservati come se fossero altrettanti paesaggi ricchi di increspature, ma soprattutto un'attitudine contemplativa, volta più a mostrare che a raccontare secondo un disegno predefinito e articolato. Queste caratteristiche che abbiamo appena elencato sono tutte tracce di un particolare modo di osservare la realtà rappresentata con uno sguardo che si potrebbe definire documentario e che emerge in alcuni film realizzati in Sardegna nel periodo considerato. Tale sguardo risulta predominante nelle traiettorie tracciate da alcuni registi come nel caso dei tre lungometraggi realizzati da Peter Marcias (*Un attimo sospesi*, 2008; *Dimmi che destino avrò*, 2012 e *La nostra quarantena*, 2015), e di *Tutto torna* (2016), di Enrico Pitzianti, ovvero in opere di autori che hanno realizzato per lo più documentari¹⁹.

Nel primo film, girato a Roma, Marcias coglie momenti di sospensione nell'esistenza di alcuni personaggi che pedina ricorrendo spesso alla macchina a mano e alla presa diretta del suono, ovvero a marche stilistiche tipiche del cosiddetto cinema del reale. La struttura che sorregge il film è fragilissima, a tratti si direbbe quasi inconsistente, e permette a diversi personaggi di darsi il cambio assecondando l'andamento frammentario della vicenda. A sostegno di questa esile struttura narrativa vi sono individui la cui parabola esistenziale sembra destinata a non trovare un compimento adeguato. Il finale sospeso, in linea con la costruzione del racconto, appare coerente con i tratti peculiari dell'umanità che popola l'universo naïf delineato da Marcias.

Lo sguardo documentario affiora anche nel successivo *Dimmi che destino avrò*, nel quale l'attenzione per gli ambienti marginali, i volti irregolari dei bambini, i ritmi esistenziali tipici del campo rom dove la vicenda in gran parte si svolge sembrano rivestire un rilievo pari almeno a quello assunto dal rapporto tra i due protagonisti, il commissario Gennaro Esposito e Alina, la sorella del rom accusato di aver rapito una donna (la sua promessa sposa). Ma in realtà poi il racconto del film sembra distendersi e preludere a un *happy ending* con la partecipazione da parte del commissario alla festa di matrimonio celebrativo secondo l'usanza rom, all'insegna di una vicinanza tra opposti anche in nome dell'amore nascente tra i due personaggi principali.

Il modello della *docufiction* è ancora più evidente in *La nostra quarantena*, che si apre con una serie di inquadrature frutto di riprese realizzate sulla folla in attesa della visita compiuta da Papa Francesco a Cagliari. In realtà al centro del racconto vi sono soprattutto le testimonianze dei marittimi tunisini abbandonati a loro stessi dall'armatore della nave Kenza nel porto di Cagliari. A raccogliere il racconto delle loro esistenze e a testimoniare lo sciopero intentato contro il

19. Questo tipo di documentario è l'ambito di cui ci si è occupati in un recente volume pubblicato a conclusione di un progetto di ricerca finanziato dalla RAS e al quale si rimanda per approfondimenti ulteriori. David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, Cagliari, UNICAPress, 2024.

proprietario che ha smesso di pagare loro lo stipendio mettendo a repentaglio la loro mera sussistenza, vi è Salvatore, un giovane studente universitario il quale, su suggerimento della docente – impersonata da Francesca Neri – compie una ricerca sulla vicenda (realmente accaduta), ma al contempo tenta di assaporare il portato dell'esperienza umana che questa implica.

Al pari di Marcias, anche Enrico Pitzianti ha una formazione da documentarista, che emerge prepotentemente in *Tutto torna* (2008), racconto di formazione di un giovane studente che dalla campagna si trasferisce a Cagliari presso lo zio andando a vivere nel vivacissimo quartiere della Marina, a stretto contatto con un'umanità varia e multietnica. Il protagonista, Massimo, è un aspirante scrittore in erba, che incontra un consistente numero di individui assai bizzarri. Il finale, sospeso, con la dedica rivolta «a chi parte, a chi arriva, a chi ritorna», sembra costituire la degna chiosa di un racconto in cui la volontà di mostrare alcuni aspetti della vita cittadina indulgiando sovente sui volti, gli edifici, gli scorci colorati del quartiere multietnico prevale su un disegno narrativo articolato.

La Sardegna come *location*

In chiusura sembra opportuno accennare a titolo esemplificativo ad alcuni film nei quali la Sardegna è variamente coinvolta in quanto *location*. Pensiamo a *La leggenda di Kaspar Hauser* (2012) di Davide Manuli, secondo lungometraggio realizzato sull'Isola dal regista dopo *Beket* (2008), con il quale condivide estetica, tono visionario, cifra grottesca e componente anti-narrativa, formando una sorta di dittico. Il *Kaspar Hauser* di Manuli è un film compiutamente autoriale dove la Sardegna è presente esclusivamente a livello paesaggistico. «Isola, anno zero, luogo x, mare y»», si legge in caratteri maiuscoli (bianchi su fondo nero) in apertura del film: quattro scritte in successione forniscono le coordinate di un altrove, uno spazio geografico astratto, come accadeva già in *Beket*²⁰, dove nell'Isola si ricreavano i tratti di una sorta di limbo. Se con *Bianco di babbudoio* (Igor Biddau, 2016), Michele e Stefano Manca e Roberto Fara estendono alla Sardegna il fenomeno dei “film realizzati dai comici televisivi”, anche *Fiore gemello* (Laura Luchetti, 2018) sembra ambientato interamente sull'Isola, benché sia privo di tratti regionali marcati o esasperati. Così come nella *location* sarda di *Ariaferma* (Leonardo Di Costanzo, 2021) è ricreata l'ambientazione inesistente del carcere di Mortara, in *5 è il numero perfetto* (Igor Tuveri – Igort, 2019) la Sardegna compare esclusivamente nella sequenza finale ed è travestita da contesto latinoamericano di fantasia, mentre in *Una piccola impresa meridionale* (Rocco Papaleo, 2013) la Sardegna, nella quale il film è stato in buona parte girato, è una *location body-double* per una vicenda ambientata in Puglia. Ci sono poi i casi in cui l'Isola è presente per necessità di verosimiglianza, come accade nel dittico *Loro 1* e *Loro 2* (Paolo Sorrentino, 2018), ma anche in *Mollo tutto e apro un chiringuito* (Pietro Belfiore, Davide Bonacina, Andrea Fadenti, Andrea Mazzarella, Davide Rossi, 2021). Simile è ciò che accade a proposito di *La coda del diavolo* (Domenico De Feudis, 2024), trasposizione cinematografica dell'omonimo thriller scritto da Maurizio Maggi. Un film originale, considerando il modello d'ispirazione ravvisabile in certo cinema statunitense (l'uomo in fuga che per scagionarsi deve risolvere l'intrigo) e che, al di là del paesaggio d'ambientazione, presenta almeno un elemento significativo di quel genere identitario da noi ipotizzato in precedenza: la lingua.

20. È da notare, però, che in *Beket* in certo modo Manuli richiama, o meglio omaggia, la Sardegna. In apertura del film il pugile Simone Maludrottu boxa infatti da solo e sul suo accappatoio sveltano da una parte i Quattro Mori e dall'altra la parola *surra* (colpo).

Finora si è parlato di produzioni italiane, ma è necessario considerare anche quelle internazionali. Tra queste vi è, per esempio, *Domino* (*Domino*, Brian De Palma, 2019), dove la Sardegna è nuovamente un contesto altro rispetto all'Isola, ma vi sono altresì altri due casi assai particolari: *La vita che volevamo* (*Was wir wollten*, Ulrike Kofler, 2020) e *Silent Land* (*Cicha ziemia*, Aga Woszczyńska, 2021). In entrambi questi film, la Sardegna costituisce l'occasione per un periodo di villeggiatura in cui serpeggia la crisi interna a una coppia borghese e tuttavia, al netto di differenze anche sensibili per intreccio, motivazioni, atmosfere predominanti ed esiti finali, è interessante constatare il comune sguardo esterno convergente e singolare su una Sardegna che è considerata terra di vacanza per antonomasia.

(No) Women's Land

La presenza delle donne nel cinema sardo contemporaneo

Luisa Cutzu

Abstract

Muovendo dall'analisi dello scenario cinematografico sardo, in cui le voci femminili faticano ad emergere, il saggio prende in esame tre film recenti ambientati e girati in Sardegna: *Figlia mia* di Laura Bispuri, *Fiore gemello* di Laura Luchetti e *La vita che volevamo* Ulrike Kofler. In queste pellicole, il paesaggio isolano non è solo uno sfondo, ma diventa un elemento simbolico che riflette le relazioni e le emozioni dei personaggi. Si tratta di un cinema al femminile che rinnova l'immaginario sardo offrendo una prospettiva innovativa e complessa.

Starting from an analysis of the Sardinian film scene, in which female voices struggle to emerge, the essay examines three recent films set and shot in Sardinia: *Figlia mia* by Laura Bispuri, *Fiore gemello* by Laura Luchetti and *La vita che volevamo* Ulrike Kofler. In these features, the island landscape is not merely a setting, but becomes a symbolic element that reflects the relationships and emotions of the characters. This is a female-driven cinema that renews the Sardinian imaginary by offering an innovative and complex perspective.

In anni recenti, il numero di registe che si sono affermate nel panorama cinematografico italiano è senz'altro aumentato ma, in generale, la percentuale di film diretti da donne continua ad assestarsi su numeri molto bassi. Secondo uno studio condotto dal Ministero della Cultura in collaborazione con l'Università Cattolica di Milano, nel 2022 i film diretti da donne rappresentavano solo il 18% del totale. In questo contesto tutt'altro che incoraggiante, anche la produzione cinematografica legata alla regione Sardegna è in linea con la tendenza nazionale, confermando un forte squilibrio di genere. Il presente saggio si propone pertanto di indagare l'evoluzione del cinema sardo da una prospettiva di genere, con l'obiettivo di mettere in evidenza il *gender gap* nelle produzioni dal 2006 a oggi. Attraverso l'analisi di alcune opere realizzate negli ultimi anni, intende inoltre mettere in luce come lo sguardo di alcune registe stia contribuendo a ridefinire la rappresentazione del territorio isolano.

Nel suo volume dedicato al cinema sulla (e della) Sardegna, Gianni Olla evidenzia come l'Isola abbia occupato un posto nell'industria cinematografica fin dalle sue origini. Con un percorso che si estende «dai Lumière a Sonetàula», l'autore traccia un'articolata panoramica passando attraverso film a soggetto, documentari, fiction televisive e documentari di inchiesta, ripercorrendo le varie fasi che hanno caratterizzato la rappresentazione del territorio sardo da parte degli autori sardi ma anche, e soprattutto, dallo sguardo esterno. Per lunghi anni, infatti, la Sardegna è stata mostrata sullo schermo come una terra selvaggia e ferma nel tempo, non in linea con la modernità che il resto del mondo, di contro, stava attraversando. Un immaginario, dunque, fondato sulla ripetizione di stereotipi consolidati, in principio promossi da registi provenienti da altre parti del mondo

e che hanno quindi osservato la Sardegna dall'esterno. Una caratteristica, quest'ultima, che ha attraversato «i primi ottant'anni di storia del cinema di finzione legato alla Sardegna» definendo quello che viene descritto come uno «spettacolo etnografico» nel quale «l'Altro», ovvero colui che abita il territorio sardo, viene «oggettivato», rappresentato come un elemento esotico raro, in relazione alla realtà che lo circonda.

Un vero e proprio cambio di rotta si evidenzia nel corso degli anni Novanta quando, accanto a uno sguardo esterno, comincia a consolidarsi una nuova ondata di autori sardi che raccontano la loro terra da un punto di vista interno. Si tratta di quella che Goffredo Fofi definisce «Nouvelle Vague sarda», elogiando la rinata spinta artistica che interessa diversi ambiti, da quello letterario a quello cinematografico. Si tratta perciò, per richiamare la Nouvelle Vague di matrice francese, di «una ventata d'aria fresca», un momento di rottura con un cinema del passato e l'avvento di un nuovo modo di rappresentare la Sardegna e la realtà che la caratterizza. Si consolida una nuova generazione di registi i cui nomi risuonano ancora oggi: basti pensare a Gianfranco Cabiddu, Salvatore Mereu, Paolo Zucca e Giovanni Columbu che, dalla fine degli anni Novanta, hanno raccontato la Sardegna da vari punti di vista e sfruttando gli stilemi di generi differenti; ma anche ai più recenti Bonifacio Angius, Paolo Pisanu e Mario Piredda che, più di altri, raccontano una realtà sarda più complessa e disillusa.

Sono autori che si sono formati fuori dalla Sardegna, che hanno frequentato scuole di cinema in Italia e all'estero e che hanno deciso di riportare la loro esperienza sul territorio che ha dato loro i natali. Questo processo ha permesso quindi di delineare un duplice approccio alla rappresentazione del territorio sardo: «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)». Lo spostamento di questo sguardo ha fatto sì che nascesse un cinema che rivendica la sua identità *sarda* ben distinto da un cinema *sulla Sardegna*.

Lo spostamento del punto di vista ha permesso a questi autori di osservare con un certo distacco sia il cinema che li ha preceduti ma, soprattutto, di guardare alla Sardegna e alle sue caratteristiche con un approccio fresco. In questo nuovo contesto artistico, la rappresentazione di quegli elementi tipici della "sardità" ha subito un cambiamento: pastori e banditismo, nel cinema contemporaneo, non sono più elementi centrali negli sviluppi narrativi. Un aspetto che, invece, risulta ancora ai margini è la rappresentazione delle figure femminili: le donne, nella cinematografia sarda, sono sempre state personaggi utili per contribuire a rafforzare la visione arcaica della Sardegna. Donne impegnate in mansioni domestiche quali la cura della casa o dedite alla vita contadina; oppure figure legate al folklore locale e a una dimensione magica; insomma, donne che sono madri, sorelle, figlie, ma mai figure centrali.

La progressiva affermazione di registi all'interno del menzionato panorama cinematografico a tratti rinnovato ha introdotto uno sguardo inedito non solo relativo alla rappresentazione del territorio sardo ma anche alla costruzione delle figure femminili e delle dinamiche relazionali.

Il paragrafo che segue intende esaminare tale mutamento attraverso l'analisi di alcune recenti produzioni cinematografiche.

Dove sono le donne?

L'evoluzione vissuta dal cinema sardo – e prodotto in Sardegna –, sotto il segno dello sguardo nuovo e dirompente di autori locali che raccontano da un punto di vista “interno”, è stata una prerogativa tutta maschile.

Il binomio donne e cinema, in Sardegna, è difficile da far funzionare sia da un punto di vista della rappresentazione sia dal punto di vista della regia. Sebbene appaia complesso, è opportuno provare a indagare una relazione tra questi due elementi che, se anche con grande difficoltà, negli anni recenti hanno cominciato a comunicare con maggiore fluidità.

Oltre al già citato studio sul *gender gap*, nel volume *We want cinema* (Buffoni 2018), Piera Detassis ha sottolineato la grave disparità di genere che, fino a quel momento, stava caratterizzando l'industria cinematografica italiana: su una media di 110 film che escono ogni anno, quelli diretti da donne si attestano su circa 15 unità. Se paragoniamo quanto riportato da Detassis allo studio condotto dal Ministero della Cultura, la percentuale di film diretti da donne si attesta continuamente su numeri molto bassi.

In uno scenario evidentemente desolante, si cerca di seguito di esaminare la cinematografia sarda che, come per il resto della penisola, lascia poco spazio allo sguardo femminile. Per portare avanti questa indagine, sono stati inizialmente previsti alcuni criteri per restringere il campo della ricerca: si è scelto di fare un affondo esclusivamente su lungometraggi di finzione, girati e ambientati in Sardegna, dal 2006 a oggi, così da rendere la ricerca più specifica ed esaustiva. Da tale scelta sono pertanto rimasti fuori i documentari (che stando all'indagine condotta dal Ministero della Cultura è uno dei campi in cui le donne si muovono con più agio), i cortometraggi, i film di animazione e tutte quelle pellicole girate nel territorio sardo ma ambientate altrove.

Su un totale di trentaquattro titoli che rispondono a questi criteri, solo otto sono stati diretti da donne. Nel 2007 esce il mockumentary *Le ragioni dell'aragosta* diretto e interpretato da Sabina Guzzanti. Realizzato insieme ai suoi celebri colleghi di *Avanzi*, il film indaga la crisi vissuta dai pescatori dell'oristanese, nella zona di Su Pallosu. Nel 2015, per la regia di Fiorella Infascelli, esce *Era d'estate*. La pellicola, ambientata e girata sull'Isola della Asinara, racconta il trasferimento dei magistrati Falcone e Borsellino e, nello specifico, il loro lavoro preparatorio per il maxiprocesso di Palermo contro Cosa Nostra. Tre anni dopo, arriva in sala *Figlia mia*, diretto da Laura Bispuri, che racconta le dinamiche tra tre donne che vivono in una zona costiera desolata. Nello stesso anno esce il film *Fiore gemello*, diretto da Laura Luchetti. In questo caso, in una Sardegna quasi disabitata, viene ambientata la storia tra una ragazza e un giovane migrante appena approdato sull'Isola. *La vita che volevamo*, di Ulrike Kofler, esce nel 2020 mentre l'anno successivo esce *Silent Land*, di Aga Woszcynska. Due film prodotti rispettivamente in Austria e in Polonia e che usano uno sguardo esterno per raccontare la Sardegna. Nel 2023, Marisa Vallone dirige *La terra delle donne*, pellicola che intreccia il difficile destino di quattro donne nella Sardegna degli anni Trenta. Chiude questo elenco *L'amore e la gloria – La giovane Deledda* di Maria Grazia Perria. Si tratta, a ben vedere, dell'unico film diretto da una donna di origini sarde.

Già a una prima lettura di questa breve panoramica, emerge con chiarezza come le pellicole che mettono al centro personaggi femminili – o che quantomeno ne sovvertono il ruolo solitamente messo in scena – siano ancora una minoranza e per tale ragione si rende necessario restringere ulteriormente il campo di indagine. La seguente analisi, pertanto, prende in esame tre titoli che, più di altri, restituiscono un punto di vista alternativo sul rapporto tra lo sviluppo dei

personaggi e il contesto geografico nel quale si inseriscono nonché sulle scelte di messa in scena: *Figlia mia* (2018) di Laura Bispuri, *Fiore gemello* (2018) di Laura Luchetti e *La vita che volevamo* (*Was wir wollten*, 2020) di Ulrike Kofler. La scelta è ricaduta su questi titoli giacché presentano caratteristiche comuni in linea con gli obiettivi del saggio.

Figlia mia



Figura 1. Vittoria e Angelica trascorrono tempo insieme. Fonte: RaiPlay

Nel 2018, a distanza di due anni da *Vergine giurata*, Laura Bispuri torna al cinema con il suo secondo lungometraggio, *Figlia mia*. La pellicola racconta la vita e le dinamiche che si sviluppano tra le tre donne protagoniste del film: la piccola Vittoria (Sara Casu), una bambina di 10 anni che vive con la madre Tina (Valeria Golino) in un piccolo paese sardo, vicino al mare; un giorno, Vittoria incontra per caso Angelica (Alba Rohrwacher), una donna dall'aria svampita, che vive alla giornata in una fattoria costruita su una collina sabbiosa e continuamente battuta dal vento. La bambina rimane immediatamente affascinata da questa figura fuori dagli schemi, giocosa, che nulla prende sul serio, e dalla vita sregolata che conduce; le due si affezionano e cominciano a trascorrere sempre più tempo insieme come se a legarle ci fosse un filo via via più evidente (Fig. 1). Tina non manifesta grande entusiasmo per questa strana frequentazione della figlia e nel corso della storia ne viene svelata la ragione: Angelica è infatti la madre naturale di Vittoria. Il segreto viene ben presto alla luce e le due figure materne cominciano, da quel momento, a contendersi l'affetto della bambina.

Il film è girato e ambientato nella provincia di Oristano, tra Cabras, San Vero Milis e Riola Sardo. Si tratta di una zona costiera, prevalentemente pianeggiante, in cui il vento soffia continuamente. È una Sardegna spoglia, perennemente soleggiata, ma di un sole che secca la vegetazione e inaridisce il terreno. Per tale ragione, la fotografia è completamente virata sui toni del giallo – diversamente dal precedente film di Bispuri che, al contrario, era caratterizzato dalla freddezza di una fotografia desaturata e virata sui toni del verde e del blu – così da dare enfasi ai tratti quasi desertici che, durante la stagione estiva, contraddistinguono quel territorio.

Tina incarna la figura della madre premurosa, dedita alla famiglia; lavora, insieme al marito, in una cooperativa di pescatori e si occupa di smistare il pesce appena pescato; si prende cura della casa e fa tutto il possibile affinché a Vittoria non

manchi nulla. Angelica, al contrario, vive le sue giornate senza un reale obiettivo; frequenta uomini dall'aria stanca e trasandata, vive in un disordine che rispecchia la sua personalità; è una madre che (forse) tardi vorrebbe recuperare un rapporto con una figlia che per nove anni non ha sentito come sua.

Le due donne riflettono, in un certo senso, l'ambiente naturale nel quale sono inserite: una Sardegna materna e accogliente da una parte, una terra selvaggia dall'altra. Due aspetti di un territorio che trova poco spazio sulla scena, se non per brevi ritagli di tempo o di quadro. Il luogo, infatti, non viene esplorato, come non vengono esplorati i personaggi che lo abitano; il territorio, e le figure che lo popolano, fa da sfondo e ne vengono sfruttate le caratteristiche legate a un immaginario arcaico. Si tratta, infatti, di uno spazio caratterizzato dall'assenza, dall'aridità, che riflette le difficoltà nelle relazioni umane. Natura intrisa di un'anima che è il riflesso dell'anima di coloro che la abitano. O meglio, di tre anime: quella della piccola Vittoria e quelle delle due madri che, nonostante siano apparentemente l'esatto opposto l'una dell'altra, coesistono e si incontrano durante il percorso speculare che compiono. Così come è apparente, in fin dei conti, l'aridità improduttiva del terreno campidanese; a riprova della fecondità dell'ambiente, verso la fine del film, interviene una sequenza di grande impatto: vediamo infatti Vittoria sgusciare fuori dal foro di una roccia, su una collina, come se la terra stesse mostrando la sua capacità di (ri)dare la vita. Ed è accanto a quella ossimorica roccia fertile che le tre donne si incontreranno per chiudersi in un abbraccio e riaprirsi poi alla nuova vita che le attende.

Nella pellicola diretta da Bispuri, le due protagoniste adulte, sebbene guidate nel loro agire dall'istinto materno, ribaltano quella tradizione in cui *«men dominate the action, women usually appear as second leads»*. Le figure maschili, che fino ad ora sono state solo in parte accennate, nel film occupano ruoli marginali, animano lo spazio ma rimangono sullo sfondo. Pensiamo, ad esempio, al marito di Tina: è un uomo buono, un lavoratore; ama la moglie e ama Vittoria, che sente sua; ma il suo ruolo, all'interno dell'intreccio narrativo, rientra nella cornice e mai nel quadro. «Perché non mi fai mai avvicinare? Mi tieni là, come un cane che scodinzola e invece voi vi abbracciate, vi parlate...» chiede alla moglie, riferendosi a quel rapporto esclusivo che intercorre tra una madre e la figlia e lasciando trasparire dispiacere (se non invidia) per l'esclusione alla quale è destinato. Stessa sorte tocca agli uomini frequentati da Angelica, con i quali intrattiene incontri sporadici, soprattutto presso il bar del paese, per consumare sesso occasionale e grandi quantità di alcool.

Figlia mia, in sintesi, è un film che mette al centro le donne e che fa del paesaggio circostante un luogo cangiante, sempre pronto ad accogliere le varie sfumature dei cambiamenti in una contaminazione costante che permette loro di crescere «anche grazie al rapporto con l'Isola».

Fiore gemello

Nello stesso anno, il 2018, esce un altro film che sfrutta l'immaginario della presunta desolazione naturalistica isolana per ambientare la sua storia. Si tratta di *Fiore gemello*, secondo lungometraggio della regista Laura Luchetti. La storia ruota intorno a due personaggi: Anna (Anastasya Bogach), una giovane in fuga da un trafficante di uomini che le ha ucciso il padre, e Basim (Kallil Kone), un migrante della Costa d'Avorio che vorrebbe arrivare nel Nord Europa. I due si incontrano per caso, in una assolata giornata sarda. Scambiano poche parole, ma fin da subito stabiliscono una comunicazione che passa da piccoli gesti, dagli sguardi, dai sorrisi che si scambiano. Iniziano insieme un viaggio senza meta, tra campi ingialliti da quel sole cocente e luoghi abbandonati nei quali potersi rifugiare



Figura 2. Anna e Basim camminano verso il futuro. Fonte: RaiPlay.

per trascorrere la notte; sono poche le presenze umane che intercettano nel loro cammino. In questo spalleggiarsi e proteggersi a vicenda, nasce un sentimento più profondo che si intensifica con lo sviluppo della storia. A sancire questo amore, sul finale, i due escono di scena lasciandosi alle spalle la strada asfaltata per farsi inghiottire dalla natura così da farci intuire che continueranno a camminare per il mondo insieme.

Come accade in *Figlia mia*, anche in *Fiore gemello* la Sardegna è rappresentata come uno spazio arido, inospitale e scarsamente popolato. In entrambi i casi, il paesaggio appare sospeso nel tempo e privo di coordinate spaziali definite: per tale ragione, i personaggi delle due pellicole potrebbero far parte dello stesso universo diegetico, come se le loro storie si stessero sviluppando contestualmente, avvolte dalla stessa atmosfera che l'isola emana.

Le figure che abitano il film di Luchetti sono profondamente solitarie, raramente entrano in contatto tra loro, e la loro esistenza si sviluppa in un territorio disperso ma limitato. In questo contesto, come già evidenziato nel film precedente e come vedremo anche con il successivo, l'ambiente non è mero sfondo, si tratta bensì di un dispositivo narrativo che interseca le traiettorie fisiche e caratteriali dei personaggi e influisce sulle loro relazioni.

Il mare della Sardegna, che tradizionalmente viene associato a un immaginario turistico e paradisiaco, in questo film assume una valenza diametralmente opposta: non più un luogo di apertura e possibilità, ma un confine, una barriera simbolica e – di fatto – materiale che limita e imprigiona e, in alcuni casi, diviene luogo di morte. Infatti, nella pellicola il mare si fa emblema di una tragedia privata e collettiva: l'omicidio del padre di Anna si consuma su una battigia e l'ultima immagine che ci viene concessa è quella del braccio senza vita poggiato sul pelo dell'acqua; ma si fa anche eco delle vicende migratorie contemporanee, evocando le numerose morti che accadono quotidianamente sotto i nostri sguardi. Scrive Luchetti nelle note di regia: «Kallil è sceso da un barcone proveniente dalla Libia pochi mesi prima dell'inizio delle riprese [...] Il suo sogno era fare l'attore [...] È un dono il suo. Un talento ruvido. Uno sguardo che si porta dietro orrori che noi non possiamo immaginare», sottolineando un aspetto, quello delle vite possibili, che un viaggio migratorio porta inevitabilmente con sé, giacché difficilmente è «lineare e predeterminato».

Alla luce di quanto detto, *Fiore gemello* si inserisce in quel filone cinematografico che affronta il tema della migrazione e lo fa utilizzando in maniera significativa tanto i confini geografici dell'Isola quanto quelli simbolici, culturali e identitari. Luchetti però, grazie al finale che «rappresenta finalmente l'inizio di un cammino verso il futuro» (Fig. 2), abbatte quei limiti che, se in prima battuta emergono come barriere percepibili, vengono gradualmente messi in discussione e attraversati grazie soprattutto alla relazione che si instaura tra due anime solitarie. È il legame tra i due protagonisti a permettere la messa in discussione della nozione di confine, restituendo così all'Isola una dimensione di apertura, di passaggio, di crescita.

La vita che volevamo



Figura 3. Alice in riva al mare. Fonte: Netflix.

L'ultimo film che si intende esaminare in questa breve panoramica ragiona sullo stesso concetto di confine, ma da un punto di vista differente. *La vita che volevamo* (*Was wir wollten*), di Ulrike Kofler, è stato prodotto e distribuito da Netflix nel 2020. Il film è tratto dal racconto breve *Der Lauf der Dinge* di Peter Stamm e la sceneggiatura porta la firma della stessa Kofler, Marie Kreutzer e Sandra Bohle.

Dopo i primi secondi di apertura, durante i quali vediamo una coppia che dorme abbracciata dentro una tenda da campeggio, ci viene mostrata la protagonista in piedi, con gli occhi chiusi, in riva al mare. È però nel momento in cui apre gli occhi (Fig. 3) che il suo sguardo «va oltre la narrazione»¹ e le parole che sentiamo in voice over ci guidano nella comprensione di quel momento:

C'è una tempesta. Il vento ci soffia sabbia e polvere negli occhi. Non la vedo chiaramente. Come se avessi dimenticato le lenti a contatto. Un corpo piccolo e compatto, una pelle dorata più scura della mia. I suoi piedi toccano brevemente il terreno, poi corre via. Mi guarda con aria interrogativa, il suo viso rimane sfocato. La riconosco dal suo linguaggio del corpo: è quello di lui. Provo a chiamarla, ma ho dimenticato il suo nome. I sogni sono così: le cose cambiano senza logica e nei sogni lo accettiamo. Siamo indifesi e facciamo ciò che ci viene detto.²

1. Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 67.

2. Il testo è tratto dal film.

Scopriremo ben presto che il sogno raccontato fa riferimento a un forte desiderio di maternità che la protagonista non riesce ad appagare. Difatti, la pellicola racconta la storia di una coppia che cerca in tutti i modi di avere un figlio e del dolore che questo provoca in loro: dopo aver scelto di interrompere una gravidanza in passato, Alice (Lavinia Wilson) ora non riesce più a portarne avanti una. All'ennesimo tentativo fallito, Alice e Niklas (Elyas M'Barek) decidono di tornare in Sardegna, nello stesso luogo in cui era stato concepito il primo figlio; hanno bisogno di trascorrere del tempo insieme, per cercare di ricostruire un rapporto che si sta lentamente sgretolando. Accanto alla loro stanza, nel resort scelto per la vacanza, alloggia una famiglia composta dal padre, la madre, una figlia piccola e un figlio adolescente, apparentemente felice e che incarna tutti i desideri ancora disattesi di Alice e Niklas. Il film avanza attraverso silenzi, dialoghi, discussioni; i personaggi si conoscono tra loro, si ascoltano, si mettono a nudo. Due nuclei familiari distanti che si confrontano per scoprire che ogni situazione è luce e ombra. E la conferma che nulla in realtà è come appare arriva verso la fine del film, quando il figlio adolescente dei vicini di Alice e Niklas tenta di togliersi la vita in mare.

La famiglia, e nello specifico la maternità, è tema centrale di questa pellicola³, problematizzata con delicatezza e precisione, senza mai cedere a falsi moralismi. La Sardegna, che riconosciamo da piccoli dettagli sparsi lungo la pellicola, fa da sfondo ai personaggi con le sue modalità accoglienti e respingenti. Il mare, in modo particolare, viene mostrato secondo due punti di vista differenti: da una parte emana un senso di nascita – pensiamo all'incipit sulla battigia, che scopriamo essere un flashback di quando Alice è in attesa del primo figlio – ma dall'altra, ancora una volta, il mare ricorda il suo essere anche luogo di morte. Il resto dell'Isola, diversamente dall'immaginario che ci hanno mostrato i film precedenti, viene rappresentato con uno sguardo più patinato, borghese, lontano da quella gialla desolazione di *Figlia mia* e *Fiore gemello*.

Nonostante questa macrodifferenza, tra le pellicole esaminate, come abbiamo visto, sussistono dei legami che si basano sulla natura stessa del luogo, sul senso di isolamento, sui confini geografici ma anche su quelle distanze simboliche che intercorrono tra gli esseri umani. «Nessun uomo è un'isola»⁴ e tutti i personaggi e le personaggi⁵ dei film presi in considerazione hanno ben interpretato questo concetto. Storie di donne e uomini che si sono incontrati su un territorio limitato, l'isola, e attraverso lo scambio reciproco ne hanno esteso i confini.

3. Valerie Heffernan, *Adapting (to) Non-Motherhood: Ulrike Kofler's Film What We Wanted (2020)*, in Jenny Björklund, Doveilė Kuzminskaitė, Julie Rodgers (a cura di), *Negotiating Non-Motherhood Representations, Perceptions, and Experiences*, Londra, Palgrave Macmillan, 2024, pp. 221-238, Open Access book.

4. John Donne, *Devozioni per occasioni d'emergenza*, Roma, Editori Riuniti, 1994.

5. Il termine "personagge" è stato introdotto dalla SIL – Società Italiana delle Letterate nel 2009, durante la preparazione del seminario *Libertà delle donne* tenutosi a Trieste nel dicembre dello stesso anno. Si legge sul loro sito: «Il tema di fondo del seminario è: "Come si costruisce oggi un personaggio femminile? Nel romanzo, nel cinema, nella fiction, nelle canzoni, nell'arte? A quali azioni danno vita le nuove personaggi, quali intrecci si costruiscono intorno al loro carattere, al loro destino?"». Si tratta di un'introduzione al seminario che getta le basi ad una più lunga e articolata riflessione proseguita negli anni successivi. Per una riflessione più dettagliata sul neologismo si vedano: Elena Porciani, *Dall'invenzione all'inventario delle personaggi. Riflessioni su un controverso termine critico-femminista del secolo XXI*, «Narrativa», n. 44, 2022, online dal 01 dicembre 2023, <http://journals.openedition.org/narrativa/1993> (ultima consultazione: 15 giugno 2025); Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (a cura di), *L'invenzione delle personaggi*, Iacobelli Editore, Roma, 2016.

Conclusioni

Il percorso tracciato da questo breve saggio mette in luce una piccola parte del panorama cinematografico che coinvolge la Sardegna e che dimostra una presenza solida, seppure marginale, di uno sguardo femminile dietro la macchina da presa. Mi pare che le opere citate, se non consideriamo la provenienza geografica delle registe, si possano considerare parte di questa *Nouvelle Vague* sarda per la loro forza espressiva e capacità di capovolgere un immaginario ben consolidato.

Il lavoro di Bispuri, Luchetti e Kofler rappresenta una presa di parola e una presenza importante in un contesto produttivo ancora dominato da uno sguardo prevalentemente maschile. Le loro opere, inoltre, danno voce e corpo a personaggi femminili che si collocano fuori da uno schema predefinito e si caricano di una complessità che fino ad ora era negata. Si tratta di figure in dialogo, anche con lo spazio geografico che non è solo un contenitore ma un luogo che riflette le emozioni, si fa terreno di transizione ed estende quei confini che smettono di essere limiti ma nuove opportunità. Un margine, geografico e di genere, dal quale guardare il centro con una nuova linfa, giacché «la marginalità è un luogo di radicale possibilità»⁶.

6. bell hooks, *Elogio del margine / Scrivere al buio*, Napoli, Tamu, 2020, p. 68.

Strumenti

La legge per il cinema della Regione Sardegna: genesi, sviluppo e prospettive

Rossana Rubiu

Abstract

La legge regionale n. 15 del 2006 ha definito un modello di intervento pubblico sul cinema, ponendo a fondamento la sua valenza culturale e interessando non solo la filiera della produzione ma l'intero ecosistema del settore. L'analisi si concentra sugli strumenti dedicati alla produzione cinematografica, sulle procedure di attuazione e sulle criticità amministrative emerse nel tempo, riconoscendo il ruolo svolto dalla Sardegna Film Commission nel sistema regionale di sostegno al cinema. Si esaminano infine le evoluzioni del quadro normativo e le prospettive di aggiornamento della disciplina in relazione ai cambiamenti del settore audiovisivo.

Regional Law No. 15 of 2006 defined a model of public intervention in the film sector, based on its cultural value and addressing not only the production chain but the entire audiovisual industry ecosystem. The analysis focuses on tools supporting film production, on the implementation procedures, and on the administrative challenges that have emerged over time, acknowledging the role played by the Sardegna Film Commission within the regional system of support for cinema. The paper also examines recent developments in the regulatory framework and discusses possible legislative updates in relation to the ongoing transformations of the audiovisual sector.

La norma: genesi e adempimenti preliminari alla sua attuazione¹

La legge regionale n. 15 del 2006, contenente le norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna, scaturì da un intenso confronto tra i protagonisti del settore cinematografico isolano – registi, autori, associazioni culturali, intellettuali e rappresentanti del mondo accademico – e la classe politica allora al governo della Regione. Questo approccio partecipativo, che riuscì a coordinare le diverse sensibilità e competenze specialistiche del settore e a sintetizzarle nel testo di legge, ha costituito verosimilmente un prerequisito fondamentale per l'efficacia applicativa della norma e per la sua capacità di incidere concretamente sullo sviluppo del cinema nell'Isola.

In quegli anni la Sardegna fu una delle prime regioni a legiferare in materia scegliendo di farlo in maniera organica, con una norma di settore dedicata esclusivamente al cinema e a tutto il suo ecosistema. Nello stesso periodo le altre regioni trattarono in genere l'argomento all'interno dell'ambito più ampio delle attività o dei beni culturali o all'interno di leggi sulle iniziative turistico-promozionali, oppure emanarono disposizioni anche solo regolamentari o programmatiche. La scelta di dotarsi di una norma così specifica e ampia deve

1. Ringrazio i curatori di questo volume, la prof.ssa Casula e il prof. Cavallotti, che insieme al prof. Floris hanno voluto coinvolgermi in questo progetto, invitandomi a condividere l'esperienza maturata come funzionaria del settore cinema della Regione autonoma della Sardegna dal 2008 al 2020.

perciò essere intesa anche in senso strategico, quale riconoscimento del valore elevato che l'Istituzione regionale attribuiva al cinema non solo come espressione culturale, ma anche come settore produttivo complesso, capace di generare sviluppo economico e occupazione.

La fase attuativa della legge pose immediatamente in evidenza la complessità del quadro delineato dal legislatore. Gli uffici regionali si trovarono infatti a dover tradurre in procedure operative una disciplina articolata e già molto dettagliata, costruendo ex novo strumenti e criteri di funzionamento: a partire dalla complessa predisposizione delle direttive di attuazione necessarie a disciplinare criteri e modalità dei bandi tenendo ferme le specificità produttive e creative del settore, che portarono a definire, alla fine del 2007, la procedura di notifica per il riconoscimento della compatibilità del regime di aiuti con il mercato interno; per arrivare alla delicata nomina della Commissione tecnico-artistica incaricata di valutare i progetti.

Di questi passaggi particolarmente impegnativo fu l'iter di notifica alla Commissione Europea, esplicitamente prevista all'articolo 25 della legge sarda sul cinema, che riconosceva la natura ibrida del settore e il suo presupporre un'organizzazione di tipo industriale funzionale alla creazione di un prodotto culturale che, in quanto tale e a certe condizioni, poteva beneficiare del sostegno pubblico².

L'interlocuzione avviata dagli uffici della Regione con la Commissione europea richiese diversi mesi, necessari per i funzionari regionali per rispondere alle osservazioni provenienti da Bruxelles. Fu allora che si originò quella che poi divenne una *vexata quaestio*, ovvero il punteggio da attribuirsi al criterio della valorizzazione dell'identità regionale. La Commissione europea ribadì che, poiché per essere compatibile con un sussidio pubblico un aiuto doveva riguardare un prodotto culturale, il punteggio massimo di 35 punti – inizialmente previsto per la valorizzazione dell'identità regionale – risultava inadeguato a determinare tale carattere. Queste osservazioni spinsero gli uffici regionali a incrementare il punteggio fino ad un massimo di 45 punti, così trovando una soluzione che, nell'aderire alla richiesta esplicita della Commissione, fu ritenuta anche più in linea con la *ratio* della norma, che della valorizzazione dell'identità e della cultura della Sardegna aveva fatto un incontestabile caposaldo. Le nuove direttive che recepivano le indicazioni della Commissione furono approvate nel dicembre 2008 e, con qualche variazione minima, sono rimaste in vigore fino agli ultimi bandi del 2024³.

Non meno gravosa per gli uffici fu la nomina della prima Commissione tecnico-artistica (articolo 11), chiamata a valutare i progetti di sviluppo della sceneggiatura, di cortometraggio, lungometraggio e distribuzione. La norma disciplina la sua composizione individuando *l'expertise* richiesto per ciascun componente in maniera puntuale, esigendo alti standard professionali. È evidente, con questa scelta, che l'intento del legislatore fu proprio quello di evitare che la valutazione dei progetti si riducesse a mero automatismo: delegare il giudizio a un organismo tecnico qualificato era funzionale ad assicurare un processo selettivo rigoroso, capace di identificare i progetti davvero meritevoli del sostegno regionale.

2. A tal proposito, serve precisare che la normativa sugli aiuti di stato alla cultura è alquanto articolata, anche per la sua suscettibilità a essere applicata con larghi margini di discrezionalità, e ancor più complessa appariva nel 2007, quando il dibattito era ancora agli albori e non si poteva disporre di buone pratiche di riferimento.

3. Deliberazione della giunta regionale n. 68/21 del 3 dicembre 2008 e relativo allegato.

Per scongiurare anche solo potenziali conflitti di interesse si rendeva necessario rivolgersi a professionisti estranei al contesto produttivo isolano, che fossero disposti a svolgere l'attività sostanzialmente a titolo gratuito, anticipando i costi di viaggio e soggiorno poi soggetti a procedura di rimborso spese. Così prospettato l'incarico, seppure prestigioso, non risultava effettivamente molto allettante e solo a gennaio del 2010, non senza difficoltà, si riuscì a comporre l'organismo, il che comportò, evidentemente, un notevole ritardo sull'esitazione dei primi bandi. Solo nel 2019⁴ si poterono introdurre modifiche e riconoscere ai Commissari, in aggiunta al rimborso spese, anche un compenso. Ciò nonostante, ancora oggi trovare Commissari disponibili ad accollarsi una significativa mole di lavoro in tempi assai stringenti continua a rappresentare un arduo compito per l'Assessorato.

Il sostegno alle opere di interesse regionale

Il Capo III della legge affronta in modo strutturato l'intero ciclo della produzione cinematografica, configurando un sostegno che abbraccia tutte le fasi del processo creativo e industriale: dallo sviluppo delle sceneggiature alla realizzazione di corti e lungometraggi, fino alla diffusione e distribuzione delle opere. L'articolo 4, che introduce la categoria delle *opere di interesse regionale*, definisce il primo indirizzo strategico: la scelta di vincolare il sostegno pubblico a opere girate prevalentemente in Sardegna oppure aventi un diretto legame con la cultura, la lingua e l'identità regionali e destinate prioritariamente alla circuitazione nelle sale.

L'articolo 5 disciplina il sostegno allo sviluppo delle sceneggiature per lungometraggi, un intervento concepito per incoraggiare la fase iniziale del processo creativo, affidandola esclusivamente a società di produzione e a ditte individuali. Tale scelta, che esclude le persone fisiche – diversamente da quanto previsto a livello ministeriale – riflette la volontà del legislatore regionale di attribuire sin dall'origine una solidità produttiva alle idee progettuali, assicurando maggiori possibilità di sviluppo e finanziamento successivo.

L'articolo 6 prevede invece contributi per la realizzazione di cortometraggi, destinati a persone fisiche e giuridiche con la precisa indicazione di privilegiare i progetti presentati da giovani. Il successivo andamento dei bandi ha tuttavia dimostrato che le direttive attuative non sono riuscite a tradurre pienamente la previsione normativa, avendo applicato alle persone fisiche gli stessi requisiti procedurali previsti per le imprese, rivelatisi per molti versi inadeguati rispetto alla loro natura.

Per i lungometraggi il legislatore aveva inizialmente immaginato – con l'obiettivo di offrire strumenti diversificati in relazione alle dimensioni e alle ambizioni dei progetti – un duplice regime: da un lato, la concessione di prestiti a tasso agevolato tramite un fondo di rotazione, dall'altro, l'intervento diretto di coproduzione da parte della Regione. Tuttavia, la modalità del prestito, per come definita dalle direttive e dagli accordi stipulati con l'Istituto di credito incaricato della gestione del fondo, non incontrò il favore delle società di produzione. Emblematico, in tal senso, è il dato relativo al triennio 2008-2010: delle nove imprese ammesse al beneficio, solo una accettò le condizioni previste, mentre le altre rinunciarono, evidenziando la scarsa attrattività di tale strumento.

Di conseguenza, a partire dal 2015, pur senza modificare il testo di legge, non furono più assegnate risorse al fondo di rotazione, rendendo di fatto la

4. La modifica fu introdotta all'art. 6, comma 12 della legge regionale del 6 dicembre 2019, n. 20.

coproduzione l'unica forma di sostegno ai lungometraggi⁵. Tale prassi è stata formalmente recepita con la modifica normativa del 2023⁶.

L'articolo 9 estende il sostegno regionale anche alla fase della diffusione e distribuzione delle opere, riconoscendone il ruolo essenziale nel completare il ciclo produttivo e garantire che i film di interesse regionale possano raggiungere il pubblico attraverso i circuiti cinematografici, i festival, le rassegne o il mercato internazionale. Il legislatore ha previsto contributi destinati alle società di produzione o di distribuzione per coprire spese di lancio pubblicitario, campagne promozionali e operazioni di marketing strategico. Tuttavia, la formulazione della norma, a cui le direttive non si sono potute sottrarre, ha presentato limiti in termini di attrattività per le imprese. In particolare, l'obbligo imposto di spendere in Sardegna il 120% del contributo concesso ha rappresentato un vincolo difficile da sostenere per produzioni che devono collocare la maggior parte delle spese promozionali fuori dai confini regionali o in contesti internazionali. Tale scelta, pur coerente con l'obiettivo di rafforzare l'indotto locale, ha finito per ostacolare l'utilizzo effettivo di questa misura, il cui potenziale è rimasto in gran parte inespresso.

Ma quali sono i criteri che devono guidare la selezione delle opere? La legge, fino a qualche anno fa, li definiva espressamente nell'articolo 12; successivamente sono stati recepiti e quantificati nelle direttive attuative e applicati fino ai bandi del 2024. Si tratta di criteri che coniugano aspetti qualitativi e quantitativi: il valore artistico e tecnico delle opere, la loro capacità di valorizzare l'identità regionale (già oggetto di contrattazione con la Commissione europea), la sostenibilità economico-finanziaria, il curriculum dei proponenti e le ricadute sul territorio. Quest'ultimo elemento, che impone una quota di spesa pari ad almeno il 120% del contributo concesso e molto utilizzato nelle procedure di concessione di contributi pubblici alla produzione cinematografica, ha un duplice obiettivo: da un lato garantire che gli effetti dell'investimento pubblico si traducano in una spesa effettivamente sostenuta in Sardegna; dall'altro di contribuire alla crescita del tessuto produttivo attraverso l'impiego di servizi, maestranze e professionalità del territorio.

I criteri trovano concreta applicazione nella fase di valutazione da parte della Commissione. Dopo l'approvazione dell'istruttoria di ammissibilità da parte degli uffici, i dossier di progetto passano alla Commissione tecnico-artistica che deve attribuire i punteggi, formulare un giudizio sintetico per ciascuno dei criteri di selezione e redigere la graduatoria. Fino ai bandi del 2024 alla Commissione era anche affidato il compito di determinare l'ammontare del contributo concedibile che, soprattutto per i lungometraggi, quasi mai è coinciso con quanto richiesto. Non c'è stata una linea precisa di condotta da parte delle Commissioni, le quali hanno talvolta applicato tagli percentuali graduati sui punteggi conseguiti oppure, in altri casi, hanno fatto considerazioni di massima sulla capacità del progetto di attrarre risorse o, ancora, ritenendo sovrastimati i budget presentati, hanno operato riduzioni. Pur nell'assenza di criteri uniformi, si trattava di valutazioni tecniche complessive, coerenti con le competenze specialistiche dei Commissari.

5. La legge regionale 22 novembre 2021, n. 17, all'art. 30, comma 1, lettere a) e b) ha sostituito la parola "coproduzione" con "cofinanziamento". L'impegno nella coproduzione era infatti oggettivamente difficile da attuare per un ente pubblico e, per di più, generava una serie di equivoci al momento dell'iscrizione dei film nei registri ministeriali. Per tali motivi, nella prassi, pur stipulando convenzioni *ad hoc* coi beneficiari e definendole contratti di coproduzione, le modalità di concessione erano analoghe a quelle dei contributi ordinari.

6. Articolo 22 della legge regionale del 23 ottobre 2023, n. 9.

Non di rado le decisioni della Commissione hanno suscitato malcontento tra i partecipanti ai bandi, sfociando in ricorsi gerarchici e azioni dinanzi al TAR. Gli esiti del contenzioso hanno però sempre confermato la legittimità delle valutazioni espresse, dato che il giudice amministrativo e una giurisprudenza ormai consolidata riconoscono la natura tecnico-discrezionale delle scelte compiute da una Commissione, che non sono pertanto sindacabili.

Oltre alla valutazione, un ulteriore ambito oggetto di critica da parte degli operatori è quello della rendicontazione finale. Si tratta di un passaggio che, per essere affrontato correttamente, richiederebbe che i vincoli previsti nei bandi venissero considerati sin dall'avvio dei progetti, e non solo al momento della loro conclusione. Tale fase risulta spesso sottovalutata dai beneficiari, soprattutto da quanti si confrontano per la prima volta con i contributi pubblici.

Gli operatori lamentano talvolta modalità percepite come eccessivamente inquisitorie, ma è evidente che gli uffici regionali, nel rispetto dei principi di trasparenza e corretta gestione delle risorse pubbliche, non possono esimersi dal verificare in modo puntuale la documentazione consuntiva. Questo controllo, per quanto rigoroso, è indispensabile per garantire la conformità delle spese sostenute alle prescrizioni del bando e la legittimità dell'utilizzo dei contributi concessi. Le difficoltà rappresentate riguardano soprattutto i cortometraggi, per i quali il vero nodo non risiede tanto nella compilazione del rendiconto, quanto nella complessità di far quadrare il piano finanziario e giustificare la quota di compartecipazione minima, fissata dalla legge al 40 per cento.

Merita un cenno la questione dei tempi di realizzazione dei progetti, disciplinata dall'articolo 10 della legge, che stabilisce un anno per lo sviluppo, i cortometraggi e la distribuzione, e tre anni per i lungometraggi. Nella pratica, pochissimi progetti sono riusciti a rispettare tali scadenze, rendendo necessarie frequenti proroghe⁷. I ritardi sono spesso originati dal fatto che i progetti presentati ai bandi sono ancora in fase di definizione, soprattutto per quanto riguarda l'assetto produttivo e il piano finanziario; il contributo regionale viene infatti considerato come il primo tassello nella costruzione del budget, necessario per presentare progetti più credibili e con più *chances* di riuscita ai bandi ministeriali o presso altri finanziatori. È evidente che, per progetti che si avvalgono in larga parte di risorse pubbliche, il percorso per la chiusura del piano finanziario sia lungo e articolato, e debba adattarsi alle tempistiche dei diversi bandi, non sempre tra loro sincronizzate. Più stenta a definirsi il piano finanziario, più inevitabilmente si allungano i tempi, con ricadute che possono compromettere la realizzazione stessa dei progetti e la loro sostenibilità complessiva.

Il dibattito, le modifiche alla legge e alle direttive

Sebbene da quando i bandi cominciarono a essere finanziati regolarmente la legge abbia ottenuto un riconoscimento sostanzialmente unanime sulla sua validità complessiva, nel corso degli anni – e in particolare dal 2015 – non sono mancate le voci che ne hanno criticato alcuni aspetti, sia in riferimento ai contenuti, che alle modalità di attuazione declinate nelle direttive.

Riguardo alle modifiche da effettuarsi non si giungeva però a posizioni condivise, forse anche a causa del progressivo diversificarsi, rispetto al 2006, della platea dei soggetti coinvolti, allargatasi a un nuovo gruppo di imprenditori e giovani

7. L'applicazione della disciplina del bilancio armonizzato, che ha rinnovato l'ordinamento contabile della Regione Sardegna, ha tuttavia comportato l'introduzione di vincoli temporali rigorosi per l'utilizzo delle risorse, secondo cronoprogrammi prestabiliti. Tali disposizioni si ripercuotono inevitabilmente su tempistiche più stringenti per la realizzazione dei progetti.

professionisti dell'audiovisivo. Ferma restando la finalità unanime condivisa di crescita e sviluppo del settore, andavano dunque differenziandosi tra i soggetti coinvolti gli obiettivi da perseguire e le azioni da porre in atto.

Le obiezioni più rilevanti hanno riguardato il privilegio accordato dalla legge alle opere di interesse regionale e il peso determinante dei 45 punti attribuiti alla valorizzazione dell'identità. Questo approccio è stato considerato come un limite alla creatività, che non consentiva di produrre altri contenuti che non fossero legati alla Sardegna e che, nel complesso, indeboliva la competitività dell'industria cinematografica regionale.

La questione ha sempre aleggiato nei dibattiti formali e informali sugli sviluppi del settore in Sardegna e fu ampiamente ripresa anche in occasione degli Stati Generali del cinema, convocati nel 2021 dall'Assessorato e organizzati a Cagliari dalla Sardegna Film Commission, per discutere su come adeguare la legge al mutato contesto nazionale e internazionale. A riconsiderare quegli incontri da maggiore distanza si ravvisa, in realtà, come le critiche mosse al criterio dei 45 punti si stessero sempre più spostando dall'oggetto – la valorizzazione dell'identità regionale – alla modalità di attribuzione del punteggio, che delegava ampi margini di discrezionalità alla sensibilità della Commissione tecnico-artistica. Un'altra questione affrontata durante gli Stati Generali ha riguardato il concentrarsi della norma unicamente sul cinema e su prodotti destinati a una prioritaria circuitazione nelle sale, senza alcuna apertura verso l'audiovisivo in generale. Secondo alcuni tale previsione normativa doveva essere 'svecchiata' per farvi rientrare i prodotti realizzati per la televisione o per le piattaforme VOD. Nonostante l'ampio dibattito generato da tali incontri, l'impianto della norma non venne intaccato e furono solo introdotte alcune modifiche tese per lo più a snellire e riorganizzare i procedimenti amministrativi.

Variazioni sostanziali sono state disposte invece con la LR 9/2023, una norma dai contenuti ampi e diversificati, che è intervenuta anche sulla legge cinema all'articolo 22. Innanzitutto ha aggiornato alle più recenti norme i requisiti richiesti per il reclutamento dei Commissari, ha cancellato i criteri di selezione contenuti all'articolo 12, rimandando per essi unicamente alle direttive, ha abolito la Consulta regionale per il cinema prevista all'articolo 22, sostituendola con gli Stati generali del cinema, da convocarsi con cadenza triennale. Infine, è intervenuta sull'articolo 26, stabilendo che agli articoli della produzione fosse prioritariamente destinato il 60 per cento delle risorse complessive stanziare per la legge, semplificando così e a vantaggio della produzione, il farraginoso metodo di calcolo fino a quel momento previsto.

Importanti modifiche alle direttive di attuazione sono state introdotte con la Deliberazione della giunta regionale n. 26/26 del 14 maggio 2025, a seguito di un percorso di recepimento delle osservazioni formulate dagli operatori del settore. I bandi del 2025 segnano l'entrata in vigore di nuove modalità operative, che portano a un'evoluzione significativa rispetto alle procedure adottate fino al 2024, in particolare per quanto riguarda l'attribuzione dei punteggi relativi alla valorizzazione dell'identità regionale, parte dei quali sarà oggetto di valutazione discrezionale da parte della Commissione e parte definita tramite parametri quantitativi, e la determinazione degli importi concedibili, che non sarà più rimessa alla Commissione, ma riparametrata rispetto al punteggio conseguito.

La Sardegna Film Commission

Il quadro normativo delineato dalla Legge cinema regionale attribuisce altresì un ruolo primario nell'implementazione delle strategie regionali di sviluppo del

cinema alla Sardegna Film Commission. L'organismo, a cui fu data forma giuridica di fondazione di partecipazione, venne costituito nel 2011 divenendo operativo, dopo la nomina del Consiglio di amministrazione e del direttore generale, nel 2012.

L'ampia gamma di attività sviluppate nel corso degli anni dalla Fondazione rappresenta un modello operativo la cui analisi richiederebbe uno spazio di approfondimento ben più ampio di quello consentito dai vincoli editoriali del volume. Giova tuttavia qui evidenziare che nella sua formulazione originaria la norma attribuiva alla Film Commission una duplice funzione: l'attrazione di produzioni cinematografiche, audiovisive e televisive nel territorio regionale e il supporto sistematico alle società di produzione, attraverso un'offerta integrata di servizi specialistici. Questa strategia di intervento si doveva concretizzare attraverso l'erogazione gratuita di assistenza tecnica, sia logistica che burocratica, e di collegamento tra le produzioni e le professionalità locali.

Al momento della sua costituzione, si ritenne opportuno attribuire alla Fondazione anche la facoltà di erogare benefici finanziari. Tale scelta era pensata non solo per consentirle di competere efficacemente con le altre realtà regionali, ma anche per offrire sostegno a quelle opere che, per natura o caratteristiche produttive, non rientravano nei parametri di ammissibilità dei bandi dell'Assessorato.

Grazie anche a quella modifica, la Fondazione ha saputo evolvere in un soggetto multifunzionale, accostando ai servizi tecnici un sistema di agevolazioni economiche complementare, sebbene non sostitutivo rispetto agli strumenti posti in capo all'Assessorato, per lo più legato alla promozione territoriale⁸.

Alcune proposte di intervento

A chiusura di questa trattazione appare opportuno delineare alcune linee d'azione ritenute utili a rafforzare il sistema e a superare le criticità emerse nel corso degli anni⁹.

La crescita del comparto e la maggiore attenzione a esso rivolta da diversi organismi pubblici, per lo più riconducibili al complesso "Sistema Regione", rendono oggi maturi i tempi per un bilancio complessivo delle politiche attuate. Tale analisi non dovrebbe limitarsi ai soli interventi realizzati in attuazione della legge regionale n. 15/2006, ma estendersi all'insieme delle iniziative e degli strumenti che, nel corso degli anni, hanno concorso allo sviluppo del settore audiovisivo in Sardegna.

Sebbene la legge preveda espressamente un'attività di monitoraggio, questa non è mai stata portata avanti in maniera sistematica e regolare. Eppure la sua attuazione, oltre a rispondere ai principi di buona amministrazione e trasparenza, costituirebbe un supporto fondamentale per tutti i portatori di interesse, consentendo di disporre di dati misurabili e confrontabili. In tale direzione, l'istituzione di un Osservatorio sul cinema e l'audiovisivo – o, comunque lo si voglia denominare, di un organismo incaricato di raccogliere, analizzare e restituire informazioni strutturate – rappresenterebbe uno strumento

8. Il magazine *Lollove. Speciale cinema*, n. 3, estate 2025, realizzato in collaborazione con la Fondazione Sardegna Film Commission, fa il punto sui suoi primi 13 intensi anni di attività raccontandone progetti, ambizioni e strategie.

9. Benché tali considerazioni si basino sull'esperienza da me acquisita all'interno dell'amministrazione regionale e poi nel Consiglio di amministrazione della Fondazione Sardegna Film Commission, le proposte che seguono nascono da mie riflessioni personali e non costituiscono dunque un impegno per la Regione.

imprescindibile per verificare l'efficacia dell'investimento pubblico, valutare la coerenza e l'efficienza degli interventi, supportare l'attività decisionale, agevolare la ricerca accademica e, in ultimo, orientare eventuali aggiornamenti della legge e delle relative direttive che non possono avere come unico input le crescenti e diversificate aspettative, ancorché legittime, degli operatori.

Un'altra azione di cui la Regione dovrebbe farsi promotrice riguarda la costruzione di una reale collaborazione tra tutte le istituzioni e i soggetti che, a vario titolo, si occupano di cinema e audiovisivo nel territorio isolano, per mettere a sistema competenze e risorse in una logica di vera sinergia istituzionale. Forme di dialogo tra uffici regionali, Fondazione Sardegna Film Commission, l'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE) per la sua competenza sull'antropologia visuale, l'Agenzia sarda per le politiche attive del lavoro per quanto riguarda la formazione professionale, i Centri Servizi Culturali, in particolare Cineteca di Cagliari e Cineporto di Carbonia, le Università di Cagliari e Sassari, e l'Accademia di Belle Arti sono state positivamente avviate, ma sarebbe opportuno ricondurle a una visione strategica condivisa, dove ciascun soggetto, fedelmente alla propria *mission*, abbia riconosciuto il suo specifico ruolo.

Da un punto di vista più strettamente gestionale, è prioritario garantire la continuità degli stanziamenti annuali e, non da meno, offrire certezze riguardo alle tempistiche di pubblicazione dei bandi per consentire a produttori e autori di pianificare adeguatamente la preparazione e presentazione delle loro proposte progettuali. Tali elementi di stabilità produrrebbero degli effetti positivi ulteriori perché progetti sviluppati con maggiore accuratezza, sia nella definizione del budget che nella costruzione dell'assetto produttivo, verosimilmente avranno più possibilità di essere realizzati entro i tempi previsti dalla legge e, dunque, di consentire agli uffici una loro gestione secondo iter più lineari.

Un altro intervento strategico che, pur richiedendo un impegno iniziale significativo, potrebbe essere in grado di generare benefici per tutto il sistema è dato dall'informatizzazione dei procedimenti, sia nella fase di presentazione delle domande che in quella di rendicontazione finale. L'adozione di piattaforme digitali integrate consentirebbe infatti di semplificare l'accesso ai bandi per i beneficiari e di standardizzare i processi di controllo e verifica; l'amministrazione, oltre che trarne significativi vantaggi in termini di riduzione dei tempi nella gestione del procedimento, potrebbe disporre più agevolmente di dati e informazioni utili in fase di monitoraggio.

Scendendo più nel dettaglio riguardo agli interventi, sarebbe opportuno studiare un procedimento apposito per dare piena attuazione all'articolo 6 nella parte in cui prevede il sostegno alle persone fisiche per la realizzazione di cortometraggi, individuando forme di sovvenzione più snelle che mantengano l'accesso diretto ai fondi da parte di questa categoria di destinatari.

Per quanto concerne il fondo di rotazione, bisognerebbe ripensarlo in altri termini. Sembra esserci uniformità di vedute da parte degli operatori per una sua trasformazione in Fondo di garanzia a supporto delle produzioni; un Fondo opportunamente pensato per il cinema che, analogamente a quanto avviene per altri settori produttivi, possa affiancare le imprese dalla stipula di onerosi contratti con gli istituti di credito.

È auspicabile che la Regione prenda in considerazione la creazione di una sezione specifica per il documentario, genere che per le sue peculiarità merita un trattamento distinto da corti e lunghi di finzione. Benché la legge attuale non lo contempli quale genere a sé stante, va riconosciuto che l'assenza di una sezione dedicata non ha comunque impedito, negli anni, il finanziamento di numerosi

documentari. Ciò nonostante, sarebbe preferibile allinearsi alle prassi del Ministero e riconoscere al documentario uno status autonomo.

Per rendere davvero compiuto il sostegno al comparto andrebbe completamente rivisitato il capo V relativo all'esercizio cinematografico. L'intervento regionale non dovrebbe più concentrarsi sulle autorizzazioni per le nuove aperture, ma orientarsi verso misure di aiuto concreto alle sale che rappresentano l'anello finale della filiera e svolgono un ruolo sociale fondamentale come presidi culturali e luoghi di aggregazione. Negli anni sono state introdotte misure di agevolazione dedicate, ma sarebbe opportuno renderle strutturali con un adeguato riconoscimento in legge.

Ancora, appare necessario colmare la lacuna riguardo alla serialità e ai prodotti che, non essendo destinati a una prioritaria circuitazione nelle sale, sono esclusi dai benefici della legge. Prevedere forme di sostegno specifiche, visto che i meccanismi pensati per il cinema risultano inadeguati, rappresenta un'evoluzione necessaria e in linea con le trasformazioni del mercato audiovisivo. Se non si volesse intervenire sulla legge per preservare la sua prioritaria attenzione al cinema e a un disegno più esteso di filiera che coinvolge anche l'esercizio cinematografico, si potrebbe pensare di costituire un apposito fondo da affidare alla gestione della Film Commission.

In chiusura, a questo proposito, si auspica una maggiore integrazione di competenze e attività tra Film Commission e uffici regionali. Una separazione così netta tra i due organismi rappresenta un *unicum* nel panorama nazionale e non sempre è recepita da produzioni e professionisti non sardi. Pur conservando l'autonomia dei rispettivi ambiti operativi, un coordinamento più efficace consentirebbe di mettere a sistema la competenza tecnico-settoriale della Fondazione e quella amministrativo-procedurale degli uffici regionali, contribuendo inoltre a promuovere un'immagine unitaria e più incisiva dell'azione regionale.

Conclusioni

Altri contributi in questo volume raccontano del ruolo propulsivo della legge nello sviluppo del cinema in Sardegna, anche quantificando i suoi esiti in termini di ricaduta economica e occupazionale e facendo riferimento ai circuiti virtuosi che ha innescato. L'attuazione della norma, seppur complessa e nei primi anni discontinua, ha contribuito in modo significativo alla creazione di condizioni propizie per il rafforzamento della filiera, il consolidamento del tessuto produttivo, la realizzazione di opere di pregio che hanno varcato i confini dell'isola e della penisola.

L'esigenza di focalizzare questa trattazione sulla produzione non ha consentito di considerare appieno le altre componenti della legge che, confermando l'intuizione del legislatore di allora, hanno svolto un ruolo altrettanto decisivo. Il sostegno alla promozione, attraverso numerosi festival, premi e rassegne, non solo ha contribuito a radicare il cinema nel tessuto culturale sardo, ma ha costruito un'immagine della Sardegna come territorio vocato al cinema. Analogamente, l'impulso fornito attraverso i bandi annuali alla didattica, alla formazione professionale con master e borse di studio e alla ricerca ha concorso in modo rilevante alla crescita di professionisti e operatori, alimentando un clima favorevole allo sviluppo di contatti e relazioni proficue per l'instaurarsi di successivi rapporti di lavoro.

A distanza di quasi vent'anni dalla sua approvazione, si può sostenere che la legge, pur nella sua complessità, abbia avuto il merito di introdurre un quadro

regolatorio chiaro e incisivo, contribuendo in modo significativo alla crescita di un comparto che, nel 2006, si trovava in una fase, seppure promettente, ancora embrionale. I risultati conseguiti nel corso degli anni ne confermano la solidità e la confermano uno strumento ancora valido e attuale. L'evoluzione del processo produttivo, l'emergere di nuove forme audiovisive e il progressivo ampliarsi della platea dei soggetti coinvolti richiedono, più che un intervento diretto sulla norma, una periodica revisione degli strumenti operativi delineati nelle direttive, al fine di mantenerne l'efficacia e garantire l'adeguatezza rispetto alle trasformazioni del settore.

Le disparità di genere nel cinema italiano e sardo

Analisi dei dati e delle strategie di intervento

Roberta D'Aprile

Abstract

Negli ultimi anni il dibattito sulle disparità di genere nel settore cinematografico ha evidenziato la persistenza di un significativo *gender gap* nell'industria internazionale e nazionale, delineando un quadro ancora segnato da profonde disuguaglianze. Attraverso l'analisi degli studi e dati più recenti sull'Italia l'articolo esamina la presenza femminile nei ruoli chiave della produzione audiovisiva, le difficoltà di accesso ai finanziamenti, le dinamiche di distribuzione nonché le disparità retributive. Infine, illustra le principali strategie adottate per ridurre tale divario e confronta tale realtà con il contesto sardo, evidenziandone le criticità e i ritardi strutturali.

In recent years the debate on gender disparities in the film industry has highlighted the persistence of a significant gender gap at both international and national levels, outlining an environment still marked by deep inequalities. Through the analysis of the most recent studies and data on Italy the article examines the presence of women in key roles of audiovisual production, the difficulties in accessing funding, distribution dynamics as well as pay inequalities. Finally, it outlines the main strategies adopted to reduce this gap and compares this reality with the Sardinian context, highlighting its critical issues and structural delays.

Il dibattito sulle disuguaglianze di genere nel settore cinematografico ha registrato una profonda accelerazione nell'ultimo decennio e ha incentivato la produzione di numerosi studi e ricerche nel territorio internazionale, nazionale e, più recentemente, regionale. L'eterogeneità delle fonti e delle metodologie impiegate nell'esecuzione di tali ricerche, tuttavia, rende complesso il processo di confronto e la loro sistematizzazione. Le differenze riguardano l'ampiezza del contesto analizzato, la durata del periodo di riferimento nonché le categorie professionali prese in esame. Il confronto tra prodotti audiovisivi risulta inoltre complesso a causa delle loro disomogeneità in termini di durata, budget, processi di produzione e strategie di distribuzione. A ciò si aggiunge la carenza di serie storiche coerenti e sufficientemente estese nel tempo, indispensabili per consentire un'analisi dinamica dell'evoluzione dei fenomeni e per valutare l'efficacia delle misure correttive intraprese. Nonostante la frammentarietà delle fonti, le ricerche pubblicate confermano la presenza e persistenza di un *gender gap* nel settore audiovisivo e contribuiscono alla definizione di un quadro ancora segnato da un profondo disequilibrio.

Alla luce di questo scenario disomogeneo, la presente analisi si propone di sistematizzare e presentare in forma unitaria i risultati di una selezione di studi sulla disparità di genere nella filiera produttiva italiana, con l'obiettivo di ricostruire il panorama nazionale dal 2006 ad oggi. Successivamente si

illustreranno le principali azioni intraprese a sostegno della parità di genere in Italia e si confronterà tale scenario con il contesto sardo¹.

Le professioniste dell'industria cinematografica italiana: i dati sulla rappresentanza femminile

Dai dati pubblicati dall'associazione *Women in film, television & media Italia* emerge che su 3.187 film prodotti nel decennio 2008-2018 e catalogati nella banca dati Filmitalia, soltanto 463 sono diretti da donne: la presenza femminile tra i registi si attesta dunque al 15%. Se il dato viene disaggregato per tipologia di prodotto, risulta che le registe rappresentano il 9% della categoria nei lungometraggi, il 21% nei documentari e il 17% nei cortometraggi². La relazione inversamente proporzionale tra partecipazione femminile e durata del prodotto è riconducibile al fatto che nel sistema cinematografico la maggiore durata è criterio di maggiore prestigio, il che porta a posizionare al vertice il lungometraggio di finzione per riconoscimento, potenziale distributivo e volume economico³. A fronte di tale tipo di classificazione, la presenza femminile è principalmente relegata negli ambiti produttivi considerati di minor prestigio, come il documentario o il cortometraggio⁴. Ciò conferma un *bias*, già rilevato su scala globale, secondo cui i progetti diretti da donne sarebbero percepiti come meno appetibili per il mercato in quanto poco redditizi⁵, e asserisce la presenza di una barriera sistemica che impedisce alle donne di accedere a progetti di maggior portata, in tal modo ostacolando il loro consolidamento professionale⁶.

1. Desidero ringraziare Clementina Casula per il prezioso supporto fornito nella ricerca.
2. *Women in film, television & media, Women directors and film production. Addressing the gender gap and the role of festivals*, Venezia, 2019, <https://wifmtalia.it/wp-content/uploads/2021/12/WIFTMI-VENEZIA-2019-Women-Directors-Research.pdf> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).
3. Si vedano a questo proposito i dati relativi a presenze, incassi e tipologia di film riportati in DGCA – Direzione generale cinema e audiovisivo, *I numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano. Anno 2023*, Roma, 2024, <https://cinema.cultura.gov.it/comunicazione/pubblicazioni-dgca/numeri-cinema-audiovisivo/i-numeri-del-cinema-e-dellaudiovisivo-italiano-anno-2023/> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).
4. Sulla tendenza alla relegazione delle registe al documentario e ad altri formati considerati marginali si vedano DGCA – Direzione Generale del Cinema e dell'Audiovisivo, *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo – anno 2022*, Roma, 2023, <https://cinema.cultura.gov.it/comunicazione/pubblicazioni-dgca/numeri-cinema-audiovisivo/tutti-i-numeri-del-cinema-e-dellaudiovisivo-italiano-anno-2022/> (ultima consultazione: 26 aprile 2026); Patrizia Simone, *Female directors in European cinema. Key figures*, Strasburgo, European Audiovisual Observatory, 2019, <https://rm.coe.int/female-directors-in-european-cinema-key-figures-2019/16809842b9> (ultima consultazione: 26 aprile 2026); Le lab femmes de cinéma, *Qualitative study. Measures to promote gender parity in European cinema*, Parigi, 2024.
5. Si vedano a tal proposito Marc Choueiti, Katherine Pieper, Stacy Smith, *Inclusion in the director's chair? Gender, race & age of film directors across 1,000 films from 2007-2016. Media, Diversity, & Social Change Initiative*, Los Angeles, Annenberg Foundation-USC, 2017, https://annenberg.usc.edu/sites/default/files/2017/04/06/MDSCI_Inclusion%20in_the_Directors_Chair.pdf (ultima consultazione: 26 aprile 2026); European Women's Audiovisual Network, *Where are the women directors? Report on gender equality for directors in the European film industry, 2006-2013*, Strasburgo, 2015, https://www.ewawomen.com/wp-content/uploads/2018/09/Complete-report_compressed.pdf (ultima consultazione: 26 aprile 2026).
6. Sulla persistente esclusione delle donne da progetti ad alto budget e maggiore visibilità si vedano Iole Maria Giannattasio, Federica D'Urso, *Women's place in today's italian film industry. First findings*, Torino, 2014, <https://rm.coe.int/euimages-women-s-place-in-today-s-italian-film-industry-first-finding/168073291c> (ultima consultazione: 26 aprile 2026); Martha Lauzen, *The celluloid ceiling: behind-the-scenes employment of women on the top 100, 250, and 500 films of 2015*, San Diego, San Diego State University, 2016, https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015_Celluloid_Ceiling_Report.pdf (ultima consultazione: 26 aprile 2026); European Audiovisual Observatory, *Female directors in European film productions. State of play and evolution between 2003 and 2012*, Strasburgo, 2014, <https://rm.coe.int/090000168078b70d> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Risultati significativi a riguardo emergono dall'indagine condotta da Mariagrazia Fanchi, con la collaborazione di Angela Tibaldi e Matteo Tarantino, che ha analizzato 1.085 produzioni e coproduzioni italiane realizzate tra il 2017 e il 2020. Lo studio, focalizzato sui dati relativi a 10 ruoli professionali, ha censito complessivamente 13.094 tra professioniste e professionisti⁷.

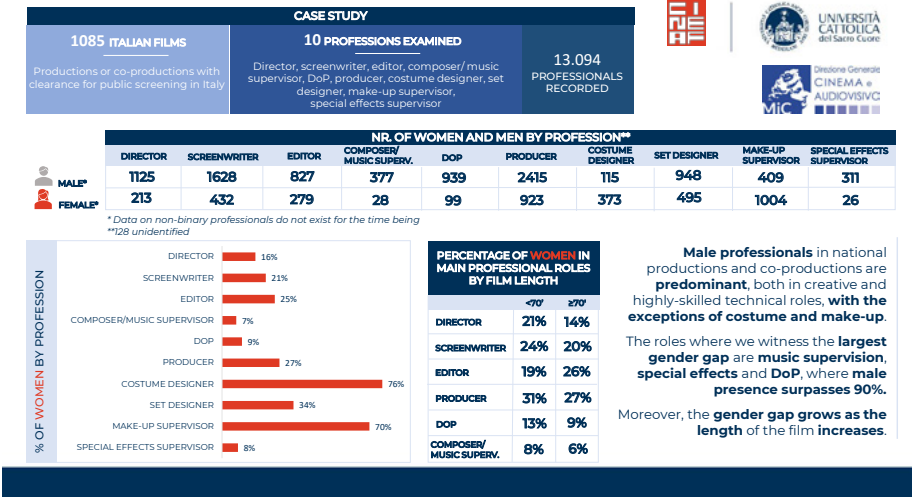


Fig. 1 – Bilanci di genere nella produzione cinematografica e audiovisiva italiana (2017 – 2020). Fonte: DGCA – Direzione generale cinema e audiovisivo, *Gender balance in italian film crews, data and research policies. Seminar on gender equality and inclusivity in the film industry, 2021, p. 2.*

I dati riportati nella prima immagine mostrano come la figura maschile risulti prevalente in quasi tutti i ruoli che guidano e influenzano la direzione creativa del prodotto, i cosiddetti ruoli *above-the-line* (regia, sceneggiatura, fotografia, produzione), mentre quella femminile venga relegata ai reparti *below-the-line*, ovvero trucco, parrucco e talvolta scenografia, che offrono minor prestigio, visibilità e remunerazione⁸. Anche in questo caso, inoltre, la disparità di genere si intensifica con l'incremento di durata e budget dei film, a conferma della tendenza già emersa nella ricerca precedente.

Negli anni successivi, dal 2019 al 2023, si rileva una crescita costante, seppur modesta, del numero di registe coinvolte nelle produzioni italiane, passando dal 13% nel 2019 al 17% nel 2023⁹. Tuttavia, anche in questo contesto il documentario si distingue per una rappresentanza femminile significativamente più elevata, con differenze anche di dieci punti percentuali rispetto alla finzione, come si nota dalla tabella 1.

7. Mariagrazia Fanchi, Matteo Tarantino, Angela Tibaldi, *Equilibri ed equilibrismi. Bilanci di genere nella produzione cinematografica e audiovisiva italiana. 2017 – 2020*, «8½ – Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano», n. 60, 2021, pp. 68-73.

8. *Ivi*, p. 70.

9. DGCA – Direzione generale cinema e audiovisivo, *I numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano*, cit., p. 13.

ANNO	REGISTI/E	DOCUMENTARI		FILM DI FINZIONE	
		Numero	Percentuale	Numero	Percentuale
2019	Uomini	95	78%	180	89%
	Donne	20	16%	21	10%
	Misti	7	6%	2	1%
2020	Uomini	65	73%	142	87%
	Donne	16	18%	18	11%
	Misti	8	9%	3	2%
2021	Uomini	94	74%	165	89%
	Donne	26	20%	19	10%
	Misti	7	6%	2	1%
2022	Uomini	104	71%	177	85%
	Donne	33	23%	27	13%
	Misti	9	6%	5	2%
2023	Uomini	122	76%	196	81%
	Donne	28	17%	41	17%
	Misti	11	7%	4	2%

Tab. 1 – Rapporto di genere tra documentari e film di finzione prodotti in Italia (2019 – 2023). Fonte: DGCA – Direzione generale cinema e audiovisivo, *I numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano, 2024*, pp. 15 – 16.

Accesso ai fondi, distribuzione e disparità retributiva

Analizzare le difficoltà delle donne nel settore audiovisivo richiede di andare oltre la loro presenza numerica e di considerare anche l'accesso alle risorse, i meccanismi di distribuzione e il trattamento economico. La ricerca di EWA – *European women's audiovisual network* evidenzia una marcata disparità di genere nell'accesso ai finanziamenti pubblici: tra il 2006 e il 2013 l'88% dei film a finanziamento pubblico italiano e il 79% di quelli prodotti dalla Rai risulta diretto da uomini¹⁰. Tale divario non sembra essere riconducibile alla qualità dei prodotti: il 33% delle produzioni a regia femminile ha infatti partecipato o vinto premi a festival nazionali e internazionali, contro il 17% di quelli diretti da uomini premiati a livello nazionale e il 23% a livello internazionale. Nonostante ciò, meno del 10% delle opere firmate da donne arriva nelle sale cinematografiche¹¹.

10. CNR, *Gap&Ciak. I divari di genere nel lavoro e nell'industria audiovisiva: lo stato dell'arte. Primo rapporto DEA – Donne e audiovisivo*, Roma, Consiglio nazionale delle ricerche, 2016, p. 29, <https://www.cnr.it/it/nota-stampa/n-7149/gap-ciak-i-divari-di-genere-nel-lavoro-e-nell-industria-audiovisiva-lo-stato-dell-arte-presentazione-del-primo-rapporto-dea> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

11. *Ibidem*.

Dati più recenti confermano che i prodotti realizzati da registe ricevono budget inferiori rispetto a quelli diretti da uomini¹², e ciò causa ripercussioni sull'intero ciclo produttivo e distributivo. Questa evidente asimmetria fra il riconoscimento qualitativo e la scarsa visibilità commerciale sottolinea la persistenza di ostacoli strutturali che limitano il consolidamento professionale delle donne, nonostante la qualità dei loro prodotti appaia comprovata.

Infine, è opportuno soffermarsi sulla differenza di trattamento economico tra professionisti e professioniste del settore audiovisivo. Il capitolo dedicato a cinema e audiovisivo nel primo rapporto dell'Osservatorio per la parità di genere del Ministero della Cultura evidenzia come tra il 2019 e il 2021 sia rilevabile una persistente disparità retributiva: le donne ricevono, in media, compensi inferiori rispetto ai colleghi uomini nei vari gruppi professionali, e ciò accade sia nelle professioni a prevalenza femminile, sia nelle professioni a prevalenza maschile¹³.

	2019			2020			2021		
	U	D	Diff. (D-U)	U	D	Diff. (D-U)	U	D	Diff. (D-U)
Gruppo registi e sceneggiatori	215 €	142 €	-73 €	215 €	140 €	-75 €	221 €	140 €	-81 €
Gruppo produzione cinematografica, di audiovisivi e di spettacolo	156 €	118 €	-38 €	160 €	118 €	-42 €	180 €	135 €	-45 €
Gruppo scenografi, arredatori e costumisti	174 €	157 €	-17 €	220 €	182 €	-38 €	158 €	158 €	0 €
Gruppo truccatori e parrucchieri	185 €	152 €	-33 €	143 €	134 €	-9 €	169 €	153 €	-16 €

Tab. 2 – Tabella retributiva dei gruppi professionali (2019 – 2021). Fonte: Ministero della Cultura, *La questione di genere tra immaginario e realtà. Primo rapporto annuale dell'Osservatorio per la parità di genere del Ministero della Cultura*, 2022, p. 50.

Azioni per la parità di genere nel cinema italiano: categorie di intervento

In risposta a tali criticità, negli ultimi anni sono state promosse numerose iniziative mirate a ridurre l'impatto del divario di genere rilevato e a favorire una maggiore equità. Questi interventi, di cui qui si propone una selezione, possono essere suddivisi in sei differenti categorie sulla base delle relative modalità di azione e finalità.

12. Si vedano DGCA – Direzione generale cinema e audiovisivo, *I numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano*, cit., pp. 15-16; Mariagrazia Fanchi, Matteo Tarantino, *Donne e reti creative nel cinema italiano (2004- 2016)*, «Economia della Cultura», n. 4, 2019, pp. 523-535.

13. Ministero della Cultura, *La questione di genere tra immaginario e realtà. Primo rapporto annuale dell'Osservatorio per la parità di genere del Ministero della Cultura*, 2022, p. 50, https://media.beniculturali.it/mibac/files/boards/be78e33bc8ca0c99bfff70aa174035096/PDF/2022/OssPariGenere/Primo%20rapporto%20annuale_22%20novembre%202022.pdf (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Attività di monitoraggio e ricerca

La raccolta sistematica di dati e il relativo monitoraggio costituiscono strumenti fondamentali per comprendere le criticità legate alla disparità di genere, contribuire all'individuazione di soluzioni per contrastarla, nonché monitorare l'efficacia degli interventi adottati. Ciò risulta ancora più rilevante alla luce della difficoltà di organizzazione e interpretazione dei dati, spesso disomogenei e frammentari¹⁴. Numerose istituzioni e associazioni sono impegnate in questo ambito e svolgono annualmente report e analisi per fornire studi aggiornati sull'industria audiovisiva: è il caso dell'Osservatorio per la parità di genere istituito nel 2021 dal Ministero della Cultura, dell'associazione DEA – Donne e audiovisivo, nonché della sezione italiana dell'associazione no profit Women in film, television & media. Nell'ambito di tale categoria è da inserire, inoltre, il contributo delle Università e dei gruppi di ricerca nazionali, impegnati nell'approfondire le dinamiche di accesso e permanenza delle donne nei ruoli creativi e produttivi del settore.

Promozione e sensibilizzazione

Le attività di promozione e sensibilizzazione verso la parità di genere svolgono un ruolo significativo nell'offerta di una piattaforma di visibilità alle donne professioniste. Tra le iniziative più rilevanti riportabili a questa categoria di intervento si trovano i festival e riconoscimenti dedicati interamente a opere realizzate da registe, come il Festival Cinema e donne fondato nel 1979, ALF (Al femminile) Premi cinema o WICA – Women in cinema award. A queste iniziative si affiancano eventi tematici, rassegne cinematografiche o campagne di sensibilizzazione, che pur configurandosi come iniziative di natura più estemporanea rappresentano importanti occasioni per aumentare la consapevolezza sulle criticità esistenti.

È importante, tuttavia, segnalare l'acceso dibattito che si sviluppa attorno alle iniziative a focalizzazione esclusiva sulle donne, che col fine di aumentarne la visibilità rischiano di rafforzare l'idea che necessitino di spazi separati per emergere, invece di favorire una piena integrazione in un contesto misto.

Reti di sostegno e networking

Le reti di sostegno e *networking* rappresentano uno strumento fondamentale per offrire un supporto concreto alle professioniste dell'industria e favorire la loro integrazione, e sono spesso organizzate in gruppi di mutuo aiuto online volti a dare priorità all'impiego femminile e facilitare la collaborazione tra professioniste nonché lo scambio di informazioni e contatti. Un esempio emblematico è il gruppo Facebook *Mujeres nel cinema*, che attualmente conta tredicimila membri e dal 2022 ha assunto la forma di associazione.

Contrasto alla violenza di genere

Il contrasto alla violenza di genere nell'industria cinematografica si concretizza attraverso diverse iniziative, tra cui sportelli d'ascolto gestiti da associazioni, l'introduzione di figure di riferimento nei set e l'adozione di codici di comportamento. In seguito al movimento *#MeToo*, infatti, è stata introdotta nei

14. Sull'importanza della raccolta e del monitoraggio sistematici dei dati di genere nel settore culturale e creativo, considerati strumento di trasparenza nonché fondamento per l'elaborazione di politiche pubbliche efficaci, si veda Flavia Barca, *Gli osservatori di genere nei settori culturali e creativi*, «Economia della cultura», n. 1, 2023.

set cinematografici la figura dell'*intimacy coordinator*, incaricata di monitorare le dinamiche di potere, promuovere il consenso informato e garantire una gestione corretta delle scene di intimità. Tuttavia, sebbene questo ruolo sia ormai consolidato all'estero, la sua adozione in Italia è ancora poco diffusa: le poche produzioni italiane che intendono formare il proprio personale sul tema si affidano principalmente a codici di comportamento proposti alla troupe prima delle riprese, nei quali sono descritte le interazioni consentite sul luogo di lavoro e sono indicati i contatti di riferimento per segnalare situazioni problematiche.

Formazione e mentorship

Le attività di formazione rappresentano momenti importanti per offrire strumenti pratici e conoscitivi che facilitano l'ingresso e l'affermazione nel mercato del lavoro. Un esempio concreto è l'iniziativa *Becoming maestre*, creata dall'Accademia del cinema italiano – Premi David di Donatello e Netflix, rivolta a una selezione di professioniste attive nei diversi reparti della filiera cinematografica e provenienti da tutta Italia, che prevede una fase di formazione specializzata seguita da interventi mirati a facilitare il loro ingresso nel mercato del lavoro.

Incentivi e premialità

Infine, i decreti attuativi della Legge cinema e audiovisivo 220/2016 hanno introdotto per la prima volta in Italia degli incentivi alle pari opportunità di genere. In alcuni schemi di sostegno le opere dirette da donne, con maggioranza di autrici o con almeno il 50% dei capi-reparto di genere femminile generano punteggi automatici per i produttori e i distributori, come nel caso del bando Contributi selettivi per produzione di film, opere di animazione e documentari del 2024, promosso dal Ministero della Cultura. Come evidenziato in precedenza, tuttavia, anche questa tipologia di intervento è oggetto di dibattito tra le professioniste del settore, poiché talvolta tali premialità possono essere sfruttate esclusivamente per ottenere incentivi economici e non per favorire l'insediamento e il consolidamento delle carriere femminili.

Italia e Sardegna a confronto: ritardi e mancanza di misure strutturali

L'analisi delle iniziative a favore della parità di genere nell'industria cinematografica sarda evidenzia un panorama popolato da interventi meno strutturati e più estemporanei rispetto alle azioni rilevate a livello nazionale, con una carenza di misure sistematiche e durature nel tempo.

Le attività di monitoraggio e ricerca sono sostenute principalmente attraverso i progetti delle Università, come il progetto Macaus – Mappe del cinema e dell'audiovisivo in Sardegna dell'Università degli studi di Cagliari o l'iniziativa Fascina – Forum annuale delle studiose di cinema e audiovisivi dell'Università degli studi di Sassari.

Nel campo della promozione e sensibilizzazione si osserva una varietà di iniziative che include workshop, rassegne, seminari, convegni e panel all'interno di festival o manifestazioni cinematografiche, prevalentemente organizzati da associazioni culturali, università e cinema d'essai sul territorio.

Tra le reti di sostegno e i progetti di *networking* presenti nel territorio si segnala l'adesione della Fondazione Sardegna Film Commission, nel 2015, ai progetti dell'associazione Women in film, mirati a promuovere l'aggiornamento

professionale tra le operatrici del settore. Tali attività, tuttavia, non sembrerebbero al momento attive a pieno regime. Tra le iniziative sorte “dal basso” si può ricordare il gruppo Facebook Deas – Donne e audiovisivo in Sardegna che, attualmente, mette in rete più di 150 professioniste che operano sul territorio nell’ambito cinematografico e degli audiovisivi con l’obiettivo di promuovere il dialogo interistituzionale e contribuire a colmare il divario di genere nell’industria sarda.

Per quanto riguarda il contrasto alla violenza di genere le informazioni raccolte suggeriscono che in Sardegna vi sia una notevole carenza di regolamenti o figure referenti a cui rivolgersi in caso di molestie, in genere risolte in maniera informale e non sempre ottimale¹⁵.

Anche nel campo della formazione e *mentorship* si riscontra una significativa assenza di iniziative strutturate e continuative dedicate alle donne professioniste.

Infine, i bandi regionali non prevedono incentivi o premialità a sostegno della parità di genere.

Verso un’industria più equa: riflessioni finali

La riduzione delle disparità di genere nell’industria cinematografica nazionale, nonostante i progressi compiuti negli ultimi decenni, rappresenta ancora oggi un problema persistente, come rilevato dalle diverse recenti indagini realizzate sul tema. La persistenza di disuguaglianze strutturali richiederebbe da parte delle istituzioni un impegno continuativo e una strategia che coinvolga organizzazioni, professionisti e professioniste del settore, rafforzando le attività di ricerca che consentono di monitorare il problema in termini quantitativi ed esplorarlo con strumenti qualitativi. Ciò è particolarmente urgente nel caso della Sardegna, dove si osserva un forte ritardo nell’attuazione e promozione di misure concrete per la parità di genere nel settore audiovisivo. In prospettiva futura diventa quindi necessario ed essenziale un maggior coordinamento tra istituzioni, operatori e operatrici del settore, così come un dialogo più stretto tra realtà locali e nazionali, al fine di creare un ecosistema che valorizzi il contributo delle donne e, prima ancora, contribuisca a definire condizioni strutturali che consentano una reale equità di genere nell’accesso e nella piena partecipazione al settore cinematografico e audiovisivo.

15. Si veda a tal proposito il contributo in questo volume di Casula sul ruolo del genere nelle professioni del cinema in Sardegna.

La prospettiva di una produzione cinematografica eco-consapevole

Cinzia Dessì

Abstract

Negli ultimi decenni la sostenibilità è passata da tema politico-sociale a pilastro delle strategie economiche. Formalizzata col Rapporto Brundtland nel 1987, ha avuto svolte decisive con la conferenza di Rio del 1992 e l'Accordo di Parigi del 2015. Il concetto integra dimensioni economiche, sociali e ambientali, coinvolgendo governi, imprese e cittadini. Anche l'industria audiovisiva, come ecosistema produttivo, è parte della transizione sostenibile. Questo capitolo ne ripercorre l'evoluzione e analizza le sfide, le opportunità e le strategie per ridurre l'impatto.

In recent decades, sustainability has evolved from a political and social issue into a cornerstone of economic strategies. Formalized with the Brundtland Report in 1987, it experienced decisive milestones with the 1992 Rio Conference and the 2015 Paris Agreement. The concept encompasses economic, social, and environmental dimensions, engaging governments, businesses, and citizens alike. The audiovisual industry, as a productive ecosystem, is also part of the sustainable transition. This chapter traces its evolution and examines the challenges, opportunities, and strategies to mitigate its impact.

Le origini e lo sviluppo del concetto di sostenibilità

Sebbene oggi il concetto di sostenibilità sia ampiamente diffuso nella comunicazione politica ed economica, le sue origini risalgono a oltre quattro decenni fa. La prima formalizzazione istituzionale è del 1983, quando l'allora Segretario Generale delle Nazioni Unite, Javier Pérez de Cuéllar, incaricò la prima ministra norvegese Gro Harlem Brundtland di presiedere una commissione indipendente per affrontare le crescenti preoccupazioni ambientali a livello globale. Nacque così la Commissione Brundtland, che nel 1987 pubblicò il rapporto *Our Common Future*¹. Questo documento, considerato ancora oggi un pilastro del concetto di sviluppo sostenibile, delineò un modello di crescita in grado di conciliare progresso economico, equità sociale e tutela ambientale. L'approccio proposto dalla Commissione Brundtland trovò una prima applicazione concreta nella Conferenza di Rio² del 1992, con l'adozione

-
1. Gro Harlem Brundtland, *Our Common Future*. In *The World Commission on Environment and Development*, ONU, New York, 1987. Documento reperibile al link <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf> (ultima consultazione: 10 marzo 2025).
 2. *Report of the United Nations Conference on Environment and Development*, ONU, New York, 1992. Documento reperibile al link https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/generalassembly/docs/globalcompact/A_CONF.151_26_Vol.I_Declaration.pdf (ultima consultazione: 10 marzo 2025).

dell'*Agenda 21*³ e della *Dichiarazione di Rio*⁴. Questi documenti posero le basi per una governance ambientale globale, definendo 27 principi fondamentali per una gestione sostenibile delle risorse naturali. Nel 1997, il *Protocollo di Kyoto*⁵ fu il primo accordo vincolante tra le nazioni per la riduzione delle emissioni di gas serra. Tuttavia, l'adesione all'accordo fu limitata, con paesi come gli Stati Uniti che non lo ratificarono e il Canada che si ritirò nel 2011⁶. Nel 2015, l'adozione dell'*Agenda 2030*⁷ delle Nazioni Unite e dell'*Accordo di Parigi*⁸ segnò un punto di svolta nella governance ambientale. L'*Agenda 2030* stabilì 17 Obiettivi di Sviluppo Sostenibile (SDGs) da raggiungere entro il 2030, affrontando temi che spaziavano dall'eliminazione della povertà alla lotta contro il cambiamento climatico. Nello stesso anno, la COP21 portò alla firma⁹ dell'*Accordo di Parigi*, con l'obiettivo di contenere l'aumento della temperatura media globale ben al di sotto dei 2°C rispetto ai livelli preindustriali, puntando idealmente a limitarlo a 1,5°C. A differenza del *Protocollo di Kyoto*, l'*Accordo di Parigi* coinvolse tutti gli Stati, indipendentemente dal loro livello di sviluppo, richiedendo l'adozione di Contributi Determinati a Livello Nazionale¹⁰ per ridurre le emissioni di gas serra. Ebbene, l'implementazione di questi accordi rimane a tutt'oggi una sfida complessa, condizionata da fattori politici ed economici. In ogni caso, questo processo ha contribuito a rafforzare la consapevolezza collettiva della necessità di adottare strategie sostenibili in diversi settori, incluso quello audiovisivo.

-
3. *Agenda 21: Global Action Plan for Sustainable Development. United Nations Conference on Environment and Development, Rio de Janeiro, Brazil*, ONU, Rio de Janeiro, 1992. Documento reperibile al link <https://sustainabledevelopment.un.org/outcomedocuments/agenda21> e <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/Agenda21.pdf> (ultima consultazione: 10 marzo 2025).
 4. *Rio Declaration on Environment and Development. United Nations Conference on Environment and Development, Rio de Janeiro, Brazil*, ONU, Rio de Janeiro, 1992. Documento reperibile al link https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/generalassembly/docs/globalcompact/A_CONF.151_26_Vol.I_Declaration.pdf (ultima consultazione: 10 marzo 2025).
 5. *United Nations Framework Convention on Climate Change, Kyoto Protocol to the United Nations Framework Convention on Climate Change*, ONU, Kyoto, 1997. Documento reperibile al link <https://unfccc.int/resource/docs/convkp/kpeng.pdf> (ultima consultazione: 10 marzo 2025).
 6. *Kyoto Protocol to the United Nations Framework Convention on Climate Change, Kyoto, 11 December 1997 Canada: Withdrawal*, ONU, New York, 2011. Documento reperibile al link https://unfccc.int/files/kyoto_protocol/background/application/pdf/canada.pdf (ultima consultazione: 10 marzo 2025).
 7. *Transforming Our World: The 2030 Agenda for Sustainable Development*. ONU, New York, 2015. Documento reperibile al link <https://sustainabledevelopment.un.org/post2015/transformingourworld/publication> (ultima consultazione: 10 marzo 2025).
 8. *United Nations Framework Convention on Climate Change, Paris Agreement*, Paris, ONU, Parigi, 2015. Documento reperibile al link https://unfccc.int/sites/default/files/english_paris_agreement.pdf (ultima consultazione: 10 marzo 2025).
 9. "Il 12 dicembre 2015 si è conclusa a Parigi la XXI Conferenza delle Parti della Convenzione quadro delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici (COP21 dell'UNFCCC, acronimo dell'inglese United Nations Framework Convention on Climate Change), con l'obiettivo di pervenire alla firma di un accordo volto a regolare il periodo post-2020. Tale accordo, adottato con la decisione 1/CP.21, definisce quale obiettivo di lungo termine il contenimento dell'aumento della temperatura ben al di sotto dei 2°C e il perseguimento degli sforzi di limitare l'aumento a 1.5°C rispetto ai livelli preindustriali.", *Conferenza delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici, COP27 Dossier n° 4/1 - Seconda edizione aggiornata con gli esiti della Conferenza 28 novembre 2022*, Camera dei deputati, Roma, 2022, p. 1. Documento reperibile ai link <https://documenti.camera.it/leg19/dossier/pdf/Am0002b.pdf> e <https://unfccc.int/resource/docs/2015/cop21/eng/10a01.pdf> (ultima consultazione: 10 marzo 2025).
 10. *Ibid.*

L'approccio alla sostenibilità ambientale nell'industria audiovisiva nello scenario internazionale

All'interno dell'industria cinematografica e audiovisiva, la sostenibilità nella produzione culturale è ormai riconosciuta come un elemento chiave. Tuttavia, poiché i modelli di produzione e consumo influenzano l'equilibrio tra tradizione e innovazione¹¹, è fondamentale adottare strategie capaci di migliorare la sostenibilità economica e ambientale superando le barriere strutturali che ostacolano la transizione verso modelli produttivi più ecocompatibili¹². Quindi, negli ultimi anni, anche nel settore audiovisivo sono stati sviluppati diversi strumenti con l'obiettivo di ridurre l'impatto ambientale delle produzioni, come la *Green Production Guide*, il *Protocollo Albert*¹³ e iniziative come il *Green Shooting*, che si configurano come esempi di *best practices* per la gestione sostenibile dei set cinematografici¹⁴.

La *Green Production Guide* rappresenta uno strumento online di riferimento nel settore dell'intrattenimento, progettato per ridurre l'impronta di carbonio e l'impatto ambientale delle produzioni cinematografiche, televisive e in streaming. Sviluppato negli Stati Uniti, si concentra principalmente sulla riduzione dell'impatto ambientale, offrendo liste di verifica dettagliate e uno strumento di calcolo delle emissioni di carbonio attraverso il Production Environmental Accounting Report (PEAR). Questo strumento è stato istituito nel 2010 attraverso una collaborazione tra la Producers Guild of America Foundation (PGA) e la Sustainable Production Alliance (SPA), e offre una vasta gamma di risorse per promuovere pratiche sostenibili nel settore¹⁵.

Il *Protocollo Albert*, invece, deriva dalla Albert Organization, organizzazione di riferimento per la sostenibilità ambientale nel settore dell'audiovisivo. Fondata nel 2011 in Gran Bretagna, essa opera a supporto dell'industria cinematografica e televisiva, con l'obiettivo di ridurre l'impatto ambientale delle produzioni e di promuovere la realizzazione di contenuti orientati a una visione sostenibile del futuro. Di proprietà della British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) e sostenuta dai principali attori dell'industria, la Albert Organization fornisce strumenti digitali, programmi di formazione, eventi, linee guida operative e contributi strategici. Attraverso queste iniziative, essa favorisce e alimenta la consapevolezza e l'adozione di pratiche sostenibili tra i professionisti del settore, incoraggiandoli a integrare soluzioni efficaci per la mitigazione dell'impatto ambientale sia nei processi produttivi sia nella narrazione audiovisiva.

-
11. Francesca Imperiale, Roberta Faisiello, Stefano Adamo, *Sustainability Determinants of Cultural and Creative Industries in Peripheral Areas*, «Journal of Risk and Financial Management», vol. 14, n. 9, 2021, p. 438.
 12. Clio Flego, Alessio Tei, *Creative and Cultural Hub Sustainability: From Theory to Practice*, «The International Journal of Cultural Policy», luglio 2024, pp. 1-16.
 13. Albert Organization, <https://wearealbert.org/> (ultima consultazione il 13 marzo 2025).
 14. Cfr. Julio Blas Blas, *Sellos y códigos de buenas prácticas sostenibles en la industria audio visual*, «Human Review. International Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades», n. 11, numero monografico, 2022, pp. 1-11.
 15. Cfr. ICF, Sustainable Production Alliance, *Scope 3 Emissions in Film and Television Production*, gennaio 2024. Documento reperibile al link <https://cdn.sanity.io/files/pkrr84s9/production/543662b7c94ca1b118f65b0e8fe1886a2aed01f5.pdf> (ultima consultazione: 10 marzo 2025). Sustainable Production Alliance, *Carbon Emissions of Film and Television Production*, marzo 2021. Documento reperibile al link <https://cdn.sanity.io/files/pkrr84s9/production/6d3dc2a3a9de1ea0347aed2c30b2a8c848251dcf.pdf> (ultima consultazione: 10 marzo 2025).

Sebbene, come dimostra il *Protocollo Albert*, si stiano affermando strategie per integrare la sostenibilità nei curricula educativi dei settori cinematografico e televisivo, al fine di formare nuove generazioni di professionisti consapevoli delle sfide ambientali¹⁶, a livello internazionale restano aperte criticità legate all'adozione di sistemi di auditing e all'implementazione di politiche formali condivise¹⁷. Detto ciò, il panorama è in continuo cambiamento. In Spagna, per esempio, sta emergendo la figura dell'*eco-manager* come elemento chiave per garantire il rispetto degli standard ecologici nelle produzioni audiovisive¹⁸. Gli studiosi Asenjo McCabe e Herrero Bernal hanno analizzato il progressivo cambiamento strategico delle imprese spagnole produttrici di contenuti audiovisivi in relazione alla sostenibilità ambientale. In particolare, la riflessione si è concentrata sull'integrazione del *Green Shooting*, ovvero l'adozione di pratiche ecosostenibili nelle produzioni audiovisive, e sul ruolo emergente dell'*eco-manager*, una figura professionale responsabile della riduzione dell'impatto ambientale dei set cinematografici e televisivi. La ricerca sottolinea come, nonostante l'industria audiovisiva sia percepita come meno impattante rispetto ad altri settori industriali, la sua impronta ecologica sia tutt'altro che trascurabile. Tuttavia, la consapevolezza ambientale all'interno del settore è maturata solo di recente, soprattutto dopo l'entrata in vigore in Spagna della Legge 7/2021 sul cambiamento climatico e la transizione energetica. Questa normativa ha spinto le imprese audiovisive a valutare criticamente le proprie pratiche e a implementare strategie più sostenibili. Nonostante l'adozione del *Green Shooting* stia avendo un discreto successo, permangono diverse sfide. Le aziende del settore, infatti, che stanno iniziando a integrare questi principi nella loro filosofia aziendale, hanno ancora ostacoli strutturali e culturali da superare. Tra questi, si segnalano la scarsa presenza di *eco-manager* sui set, la difficoltà nell'introdurre pratiche sostenibili nelle fasi di preproduzione e la percezione della sostenibilità come un costo aggiuntivo piuttosto che come un investimento a lungo termine.

La promozione di pratiche sostenibili ambientali nell'audiovisivo in Italia

In Italia, nel 2017, la Trentino Film Fund and Commission ha introdotto *T-Green Film*¹⁹, un innovativo strumento volto a incentivare la sostenibilità ambientale nell'industria cinematografica. Questa iniziativa ha portato alla creazione del primo fondo regionale in Europa dedicato alla promozione di pratiche ecosostenibili nel settore audiovisivo, premiando e certificando le produzioni che adottano misure concrete per ridurre il proprio impatto ambientale. A partire dal 2019, il progetto ha subito un'evoluzione significativa, trasformandosi in *Green Film*²⁰, un protocollo di sostenibilità applicabile non solo nel contesto del Trentino, ma anche in altre realtà territoriali. Così, la Trentino Film Commission ha

16. Cfr. Friedrich Kohle, *Green, Lean and Sustainable: Transforming Education in Film, TV, and Media Integrating the Triple Bottom Line into the Film, TV, and Media Value Chain in a Dutch Applied Sciences University*, «Media Practice and Education», vol. 23, n. 4, giugno 2022, pp. 365-387.

17. Cfr. Inge Ejbye Sørensen, Caitriona Noonan, *Production, Policy and Power: The Screen Industry's Response to the Environmental Crisis*, «Media, Culture & Society», vol. 44, n. 1, 2022, pp. 172-184.

18. Cfr. Susana Asenjo McCabe, Bernal Herrero Bernal, *Nuevo comportamiento estratégico de las empresas españolas productoras de contenido audiovisual: el Green Shooting y la figura del eco manager*, «adComunica», n. 28, 2024, pp. 271-290.

19. T-Green Film è il marchio che la Trentino Film Commission, con la collaborazione tecnica dell'Agenzia provinciale per la protezione dell'ambiente (APPA), ha lanciato nel 2016 per favorire la sostenibilità ambientale delle produzioni cinematografiche che scelgono il territorio trentino come set per la realizzazione dei film.

20. Green Film, <https://www.green.film/it/> (ultima consultazione: 10 marzo 2025).

assunto un ruolo chiave nella diffusione e nell'adattamento del disciplinare del *Green Film*, contribuendo alla creazione di un network internazionale di soggetti impegnati nella promozione della sostenibilità nel settore audiovisivo. Grazie a questa rete, le produzioni cinematografiche e televisive adottano criteri condivisi per minimizzare il proprio impatto ambientale, promuovendo un modello di produzione responsabile.

Nel quadro delle iniziative volte a promuovere la sostenibilità nell'industria audiovisiva, nel 2023 è stato presentato a Roma il Green Film Research Lab, uno studio finalizzato a valutare l'impatto ambientale ed economico delle produzioni cinematografiche, audiovisive e digitali in Italia. L'obiettivo principale del progetto è stato quello di favorire la diffusione di una cultura della sostenibilità lungo l'intera filiera produttiva cinematografica, fornendo dati concreti sull'efficacia delle pratiche ecocompatibili e incentivando l'adozione di protocolli specifici. L'analisi condotta dal Green Film Research Lab ha evidenziato come l'applicazione del protocollo *Green Film* rappresenti un contributo significativo alla riduzione delle emissioni di gas serra, e consenta un risparmio economico per le produzioni. Tra i fattori che generano il maggiore impatto ambientale sono emersi gli alloggi e i trasporti. Lo studio ha dimostrato che l'adozione di energie rinnovabili consente una riduzione delle emissioni di CO₂ pari al 96% rispetto all'utilizzo di energia proveniente da combustibili fossili.

Analogamente, l'uso di acqua dalla rete idrica rispetto alle bottiglie di plastica monouso ridurrebbe le emissioni del 97%, mentre l'eliminazione della documentazione cartacea consentirebbe un abbattimento delle emissioni pari all'88%. Infine, l'adozione di un sistema efficace di raccolta differenziata dei rifiuti contribuirebbe a una riduzione del 27% delle emissioni complessive. Oltre ai benefici ambientali, l'applicazione del *Green Film* sui set cinematografici comporta un vantaggio economico per le produzioni. Benché l'adozione di energie rinnovabili implichi un incremento dei costi operativi di circa il 2%, altre misure mostrano una maggiore convenienza e un significativo impatto sulla diminuzione dei costi: l'utilizzo di acqua non in bottiglie di plastica li riduce del 45%, la raccolta differenziata permette un risparmio del 54%, mentre l'eliminazione della carta azzerava completamente i costi legati all'acquisto di materiale cartaceo. Dunque, il Green Film Research Lab dimostra con dati empirici come le pratiche ecosostenibili possano garantire non solo una significativa riduzione dell'impatto ambientale, ma anche vantaggi economici per le produzioni.

La transizione verso un'industria audiovisiva più sostenibile richiede un cambiamento strutturale che coinvolga governi, imprese e cittadini. La digitalizzazione, l'innovazione tecnologica e la creazione di incentivi economici possono accelerare questo processo, rendendo più accessibili le pratiche ecocompatibili. Nel caso dell'Italia, oltre all'adozione di protocolli come il *Green Film*, si annoverano anche le iniziative promosse dal Ministero della Cultura (MiC), che testimoniano un crescente impegno verso la sostenibilità audiovisiva a livello istituzionale, anche se permangono sfide significative, tra cui l'elevato costo iniziale delle tecnologie sostenibili, la mancanza di formazione specifica e la resistenza al cambiamento da parte di alcuni operatori del settore.

L'integrazione di criteri di sostenibilità all'interno delle politiche di finanziamento e regolamentazione del settore, unitamente alla collaborazione tra istituzioni, imprese e professionisti, costituisce un passo decisivo verso un'industria audiovisiva sempre più attenta alle sfide ambientali e orientata a modelli di produzione responsabili. Il MiC ha implementato diverse iniziative per promuovere la sostenibilità ambientale nel settore audiovisivo italiano. Tra queste, ha introdotto meccanismi di premialità nei bandi per i contributi

selettivi alla produzione, ai festival, alle rassegne e ai premi. Per esempio, una forma di incentivo è stata, all'interno del *Bando Promozione 2023*, l'assegnazione di 5 punti aggiuntivi ai progetti impegnati nell'adozione di protocolli in materia di sostenibilità ambientale, con certificazione in sede di rendicontazione²¹. Ancora, il MiC ha avviato una collaborazione con il Ministero dell'Ambiente e della Sicurezza Energetica per elaborare un protocollo d'intesa finalizzato alla definizione di linee guida che regolino l'intera filiera dell'audiovisivo, dalla produzione alla distribuzione, fino alla gestione delle sale cinematografiche e delle industrie tecniche. L'obiettivo è migliorare l'impronta ecologica degli eventi culturali, fra cui mostre, festival ed eventi musicali, attraverso l'inclusione di criteri sociali e ambientali negli appalti pubblici associati a tali eventi. Un punto di partenza fondamentale per questo lavoro è rappresentato dall'adozione dei Criteri Ambientali Minimi²² (cosiddetti CAM) per la realizzazione di eventi culturali, che offrono un quadro normativo di riferimento per la sostenibilità nel settore. I CAM sono i requisiti ambientali definiti per le varie fasi del processo di acquisto, volti a individuare la soluzione progettuale, il prodotto o il servizio migliore sotto il profilo ambientale, tenuto conto della loro disponibilità sul mercato.

In Sardegna, la promozione del risparmio e dell'efficientamento energetico ha assunto una nuova dimensione grazie all'impegno congiunto della Fondazione Sardegna Film Commission, di Sardegna Ricerche e dell'Assessorato all'Industria. Queste istituzioni hanno trasformato la necessità di sensibilizzare i cittadini su tali tematiche in un'opportunità di investimento in nuove forme di comunicazione, dando vita a originali prodotti audiovisivi destinati al grande pubblico. In questo contesto, il cinema, la televisione e le *web series* sono stati scelti come strumenti privilegiati per diffondere e consolidare le buone pratiche ecosostenibili adottate dalle filiere produttive sarde coinvolte nel progetto. L'obiettivo è stato quello di creare un sistema virtuoso in grado di generare investimenti incrociati tra il settore audiovisivo e quello della sostenibilità energetica.

Tale approccio non solo ha consentito la divulgazione di modelli di consumo energetico più consapevoli, ma ha anche contribuito a stimolare la crescita di un'industria creativa che possa apportare benefici economici e culturali al territorio. L'iniziativa si è distinta per il carattere inedito e sperimentale, la cui strategia si è basata su un duplice obiettivo: da un lato, sensibilizzare la popolazione sulle opportunità offerte dalle politiche di efficientamento energetico, dall'altro, incentivare una produzione audiovisiva capace di integrare contenuti a forte impatto sociale ed educativo.

Dal 2014, inoltre, la Sardegna Film Commission ha adottato i protocolli *green* sui set e ha sviluppato un format sulla sostenibilità sociale, economica e ambientale del territorio. Infatti, la guida *Sardegna Green Film Shooting*²³, elaborata dalla Fondazione Sardegna Film Commission, rappresenta un adattamento territoriale del protocollo *Green Film* e ha come obiettivo principale quello di supportare i professionisti dell'audiovisivo, registi e case di produzione nell'adozione di pratiche sostenibili, anche in contesti produttivi caratterizzati da budget limitati.

21. Ministero della Cultura, <https://cinema.cultura.gov.it/notizie/pubblicato-il-bando-promozione-con-uno-stanziamiento-di-116-milioni-di-euro-domande-entro-il-16-maggio> (ultima consultazione: 10 marzo 2025).

22. Ministero della Cultura, <https://pnrr.cultura.gov.it/misura-3-industria-culturale-e-creativa-4-0/3-1-adozione-di-criteri-ambientali-minimi-per-eventi-culturali/> (ultima consultazione: 10 marzo 2025).

23. Si veda nello specifico il documento *Sardegna Green Film Shooting* al link <https://www.sardegnafilmcommission.it/guida-alla-produzione> (ultima consultazione: 9 aprile 2025).

L'adesione al protocollo avviene su base volontaria già nella fase di candidatura ai bandi della Fondazione. Le produzioni che decidono di adottarlo possono beneficiare di un sistema che prevede l'assegnazione di premialità, che vengono concesse a condizione che le misure ecosostenibili dichiarate siano effettivamente attuate e documentate. Come già sottolineato per il programma *Green Film*, anche l'adesione al *Sardegna Green Film Shooting* si articola in cinque macro-ambiti tematici, ognuno dei quali costituisce un criterio di valutazione per l'attribuzione delle premialità. Il primo riguarda il risparmio energetico e l'efficientamento dei consumi, e prevede l'impiego di energia elettrica proveniente da fonti rinnovabili, l'uso di luci a LED o fluorescenti, l'allaccio alla rete elettrica nazionale in alternativa ai generatori, e l'utilizzo di gruppi elettrogeni di ultima generazione a basse emissioni. Il secondo criterio riguarda la mobilità e l'ospitalità, e incoraggia l'adozione di soluzioni a basso impatto ambientale quali veicoli ibridi o a metano, car sharing, strutture ricettive certificate dal punto di vista ambientale e alloggi situati entro una distanza contenuta dal set di ripresa. Il terzo ambito prende in considerazione la scelta dei materiali impiegati, promuovendo la selezione di fornitori locali e l'utilizzo di materiali riciclati, riutilizzati o dotati di certificazioni ambientali.

Viene incentivata la progressiva dematerializzazione della documentazione cartacea, con l'adozione di strumenti digitali. Un'attenzione specifica è riservata anche alla gestione dell'alimentazione durante le riprese, suggerendo il ricorso a ristoranti che utilizzano prodotti a chilometro zero o la scelta di catering sostenibili che adottano stoviglie compostabili o riutilizzabili. Infine, la raccolta differenziata è considerata un requisito fondamentale e deve essere predisposta in modo chiaro ed efficace sul set, con l'utilizzo di contenitori distinti per la gestione dei rifiuti.

Altro elemento chiave del protocollo è la figura del Responsabile *Green*, la cui nomina è condizione indispensabile per l'adesione al programma. Nel complesso, la guida *Sardegna Green Film Shooting* si configura come un'opportunità concreta di ottimizzazione economica e di valorizzazione del territorio in grado di permettere alle produzioni di ridurre sprechi, contenere i costi e rafforzare l'integrazione con il contesto locale. Redatta con il contributo della Trentino Film Commission e di CineRegio, la guida si propone infine come modello replicabile in altri contesti regionali, offrendo una visione integrata tra produzione culturale e sostenibilità.

Un'altra recentissima iniziativa del 2024, denominata *Sardinia Green Trip*²⁴ e promossa sempre dalla Sardegna Film Commission, fa riferimento alla prima serie web documentaria dedicata alla sostenibilità in Sardegna e realizzata da Ginko Film e PinUp Trip. Si tratta di un viaggio immersivo tra natura e comunità, un documentario web che esplora l'anima verde dell'Isola. Questa serie non si limita a narrare la sostenibilità, ma si configura essa stessa come un modello concreto di produzione *eco-friendly*. La troupe ha adottato scelte logistiche a basso impatto ambientale, privilegiando l'uso di mezzi di trasporto sostenibili, quali veicoli elettrici, biciclette e mezzi pubblici. Inoltre, l'impiego esclusivo di batterie ricaricabili e la selezione di pasti a chilometro zero hanno consentito di ridurre significativamente l'impronta di carbonio associata alle riprese. Questo approccio ha rafforzato la coerenza tra contenuto e metodo produttivo, e ha trasformato la realizzazione del documentario in un vero e proprio esempio pratico di sostenibilità applicata.

24. Fondazione Sardegna Film Commission, <https://www.sardegnafilmcommission.it/sardinia-green-trip-news> (ultima consultazione: 13 marzo 2025).

In conclusione, il percorso verso una piena sostenibilità delle produzioni cinematografiche è ancora in evoluzione, ma è ormai avviato. Il ruolo delle istituzioni e delle imprese si conferma cruciale nel guidare e sostenere questo cambiamento, ma è altrettanto importante il coinvolgimento attivo dei cittadini.

Attraverso le scelte di consumo e l'interesse per contenuti che affrontano temi ambientali, il pubblico partecipa a una trasformazione culturale che rafforza il legame tra industria audiovisiva e sostenibilità. Così, la narrazione filmica non si limita a raccontare la sostenibilità, ma la integra nei propri processi produttivi, rendendola parte del messaggio in modo sempre più convincente.

Gli autori / Le autrici

Massimo Atzori (PhD) è un ricercatore indipendente nell'ambito della media education. Da diversi anni collabora con l'Università degli Studi di Cagliari in qualità di docente a contratto nel settore scientifico-disciplinare PEMM-01/B. È autore di alcuni contributi in volumi e riviste di cinema. Attualmente frequenta il master di secondo livello MED - Media, Educazione e Didattica per l'innovazione digitale presso l'Università di Bologna e svolge il ruolo di tutor nel progetto PNRR "Piano di formazione per l'accessibilità e l'inclusione negli istituti e luoghi della cultura italiani" curato dalla Scuola nazionale del patrimonio e delle attività culturali.

David Bruni è professore ordinario (SSD PEMM-01B, Cinema, fotografia, radio, televisione e media digitali) e, a partire dall'a.a. 2025/2026, coordinatore del Dottorato di ricerca in Storia, Beni culturali e Studi internazionali presso il dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari. Già Vicepresidente dell'AIRSC (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, dal 2019 al 2024), è autore di sei monografie e co-curatore di altrettanti volumi. Ha inoltre pubblicato numerosi contributi in volume o su rivista, alcuni dei quali in periodici di fascia A. Si è dedicato prevalentemente allo studio del cinema italiano, con una particolare attenzione per l'analisi del film coniugata con la ricerca d'archivio, e all'opera di alcuni registi spagnoli come Luis Buñuel e Victor Erice.

Michela Buttu è dottore di ricerca in Storia, Beni Culturali e Studi Internazionali (SSD – PEMM-01/B - Cinema, Fotografia, Radio, Televisione e Media digitali), con un progetto che ha previsto la realizzazione della piattaforma web "UniCa Memoria", dedicata alla raccolta e valorizzazione del patrimonio audiovisivo *non-theatrical* e *non-broadcast* relativo all'Università degli Studi di Cagliari. Ha collaborato al progetto *MaCaUS - Mappe del Cinema e dell'Audiovisivo in Sardegna* occupandosi, sia della sperimentazione di software e tecniche per la visualizzazione dei dati derivati dalla mappatura, sia della curatela delle pagine dedicate allo stesso progetto nella sezione "Cinema" della piattaforma "dh.unica.it". È docente a contratto per l'insegnamento in Media Education per il corso di Laurea Magistrale in "Psicologia clinica, della salute, giuridica e forense", presso lo stesso Ateneo cagliaritano. Fa parte del gruppo di revisori esperti di *Medea. Rivista di studi interculturali*.

Clementina Casula è professoressa associata in Sociologia dei processi economici e del lavoro presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali dell'Università di Cagliari, dove insegna *Sociologia dell'industria cinematografica, Sociologia della produzione musicale, Sociologia delle industrie culturali e creative, Equality, Diversity and Inclusion in the Cultural and Creative Industries*. I suoi interessi di ricerca più recenti si focalizzano sullo studio degli aspetti socio-

economici, lavorativi e organizzativi del settore delle industrie culturali e creative, con particolare attenzione alla dimensione di genere dell'analisi. Tra le sue pubblicazioni: *Il sistema di produzione artistico e culturale a Cagliari. Dalla prova pandemica agli orizzonti futuri* (con M. Zurru e A. Podda, Arkadia, 2023), *Diventare musicista. Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia* (Universitas Studiorum, 2018).

Diego Cavallotti è professore associato presso l'Università degli Studi di Cagliari, dove insegna Postcinema e Media Education, Teoria e Tecnica del Linguaggio Cinematografico e Linguaggi della Televisione e dei Nuovi Media. I suoi interessi di ricerca riguardano la storiografia del cinema, il cinema e il video amatoriale, il rapporto fra movimenti sociali e produzione audiovisiva, la teoria dell'archivio cinematografico e audiovisivo, la storia del cinema italiano, la storia della televisione italiana e l'archeologia dei media. È autore di diversi saggi per riviste di rilievo nazionale e internazionale e di tre monografie, intitolate *Cultura video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*, *Labili tracce. Per una teoria della pratica videoamatoriale* e *Transarchivi. Media radicali, archeologie, ecologie*.

Marco Cucco è professore associato, coordinatore del corso di dottorato in "Arti, Storia, Società" e direttore del Master in Management del Cinema e dell'Audiovisivo presso l'Università di Bologna. Ha conseguito il dottorato in Scienze della comunicazione all'Università della Svizzera Italiana (Svizzera) e svolto soggiorni di ricerca e insegnamento presso diversi atenei: City University of New York (USA), Université de Lorraine (Francia), University of Leeds (Regno Unito), Universiteit Antwerpen (Belgio). I suoi interessi riguardano l'industria e le politiche del cinema e dell'audiovisivo. È autore di tre monografie tra cui *Economia del film. Industria, politiche, mercati* (Carocci

2020) e *Il mercato delle location cinematografiche* (con G. Richeri, Marsilio 2013). Ricopre l'incarico di vice-chair della Film Studies Section di ECREA (European Communication Research and Education Association), siede nel comitato di direzione della rivista *Economia della cultura* (Il Mulino) ed è membro dell'editorial board della rivista *Media Industries*.

Luisa Cutzu è assegnista di ricerca presso l'Università di Sassari. Da diversi anni insegna ripresa e montaggio digitale presso il Laboratorio off_CINE. La sua ricerca esplora il cinema delle donne e il cinema di genere; negli ultimi anni ha cominciato a indagare le relazioni tra l'audiovisivo e il turismo. Alla riflessione storico-critica si affianca una dimensione 'del fare', testimoniata dalla realizzazione di video-saggi e documentari. Nel 2019 ha pubblicato per ETS il suo primo volume *Gabriella Rosaleva: Cineasta del passato futuro*.

Roberta D'Aprile è dottoranda di ricerca in Storia, Beni Culturali e Studi Internazionali presso l'Università degli Studi di Cagliari, dove conduce una ricerca sulle narrazioni del reale nel cinema sardo contemporaneo. È stata borsista presso la stessa Università e attualmente è docente a contratto del Laboratorio di Storytelling ed Elementi di Sceneggiatura nel Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione. I suoi interessi di ricerca includono il documentario, il cinema del reale, i festival cinematografici e le questioni di genere nel cinema.

Cinzia Dessì è professore associato di Economia e Gestione delle Imprese presso la facoltà di Scienze Economiche, Giuridiche e Politiche dell'università degli Studi di Cagliari, dove insegna da diversi anni Imprenditorialità e Creazione di *Impresa* e *Project Management* a studenti iscritti nei corsi di laurea magistrali. La sua attività di ricerca si concentra sul management e sull'imprenditorialità, con particolare

attenzione alle imprese di natura familiare, alla strategia, all'innovazione e alla *corporate governance*. Ha partecipato a numerose conferenze nazionali e internazionali e ha pubblicato numerosi articoli su riviste accademiche di alto profilo, tra cui *Family Business Review*, *Scientific Reports*, *Journal of Family Business Strategy*, *Journal of Family Business Management* e *Journal of Small Business and Enterprise Development*. Nel corso della sua carriera ha ricevuto importanti riconoscimenti, come l'*IFERA Best Paper on Conference Theme Award* (2019), il *Carolyn Dexter Award dell'Academy of Management Meeting* (2015) e la *De Visscher & Co. Scholarship for the FFI GEN* (2017).

Antioco Floris è professore ordinario di Cinema, fotografia, televisione e media digitali presso il Dipartimento di Lettere, lingue e beni Culturali ed è Presidente della Facoltà di Studi umanistici dell'Università di Cagliari. È direttore di due master di cinema e condirettore della rivista scientifica di classe A "L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes", pubblicata da Il Mulino. È curatore delle collane "Spazio" per Mimesis e Oltre lo schermo per UNICAPress. Gli interessi di ricerca negli ultimi anni si sono sviluppati soprattutto nel campo della storia del cinema con un filone dedicato al Terzo Reich e un altro al cinema italiano, con particolare attenzione al documentario. Su questi temi ha pubblicato numerosi saggi e volumi e ha partecipato a diversi progetti di ricerca intervenendo come relatore a convegni internazionali in Italia e all'estero.

Ignazio Figus è un documentarista etnografico, per vent'anni responsabile del Settore Produzione Audiovisuale dell'ISRE, dove ha lavorato dal 1987 al 2023 curando tutte le attività riguardanti la produzione e la promozione cinematografica dell'Ente. Ha realizzato numerosi film etnografici, tra i quali si ricordano *Giorni di Lollove*, *Toccus* e *repiccos*. Campanari in

Sardegna, *Brokkarios*. Una famiglia di vasai, Giuseppe, pastore di periferia, Trittico pastorale, S'impinnu. Il voto, Ab Origine (Biofilm), La cena delle anime e Fuoco contro Fuoco. Tiene laboratori di Etnografia Visiva per il corso di laurea magistrale in Produzione Multimediale dell'Università di Cagliari.

Federico Giordano è professore associato di Cinema e Media Studies presso l'Università per Stranieri di Perugia e docente a contratto di Visual Storytelling presso l'Università Mediterranea di Reggio Calabria. È membro del dottorato in Studi linguistici, filologici e letterario-artistici dell'Università per Stranieri di Perugia. Dirige le collane *Lo Specchio Scuro/Cinema controlloce*, Città del Sole edizioni; *La città Coclea Temporale/Visioni*, Perugia Stranieri University Press, con Antonio Catolfi e Giacomo Nencioni, e *Post-cinema and Digital Cultures*, Mimesis International, con Bernard Perron e Alberto Brodesco. Fa inoltre parte dell'Editorial Board di *G/A/M/E – The Italian Journal of Game Studies*.

Myriam Mereu, dopo il conseguimento del dottorato di ricerca in Studi Filologici e Letterari all'Università di Cagliari, ha intrapreso un fecondo percorso di ricerca all'interno del settore cinema e televisione che l'ha portata a ricoprire più volte il ruolo di assegnista di ricerca in diversi progetti sul cinema e gli audiovisivi, tra cui il progetto "ATLAS - Atlante delle televisioni locali" (PRIN 2020). I suoi interessi spaziano dalla filmologia linguistica agli studi sulla voce e l'oralità, dai rapporti tra cinema e letteratura al cinema del reale. Recente è la sua passione per la serialità televisiva e le pratiche discorsive e narrative dei *teen dramas* italiani di cui si è occupata in diversi articoli. È autrice e conduttrice di programmi radiofonici e televisivi in lingua sarda. La sua prima monografia, *Le voci dello schermo. Le lingue nel cinema sardo contemporaneo*, è stata pubblicata da Mimesis nel 2024.

Margherita Puledda, 29 anni, è una giovane regista e montatrice, laureata all'Accademia di Belle Arti di Sassari. Ex consigliera d'amministrazione della Fondazione Sardegna Film Commission, attualmente lavora come social media manager in una cooperativa sociale, dove ha realizzato il documentario *Nina*, dedicato al mondo degli anziani e ai loro bisogni. Da sempre impegnata nell'attivismo, si occupa di diritti degli studenti, delle donne e delle persone con disabilità.

Rossana Rubiu è funzionaria regionale presso la Direzione generale dei beni culturali, dove ha seguito, dal 2008, l'attuazione della Legge 15 del 2006 e ha coordinato il settore Cinema dal 2015 al 2020. Si è occupata inoltre di programmazione e gestione di fondi comunitari e di procedure di concessione di aiuti alle imprese culturali e creative. È attualmente vicepresidente della Fondazione Sardegna Film Commission. Si è laureata in Lettere presso l'università di Cagliari dove ha successivamente conseguito il dottorato in Fonti e documentazione.

Paolo Serra (1968) è il responsabile per la Sardegna dei centri di servizi culturali della Società Umanitaria e della Cineteca Sarda. È stato direttore del CSC di Carbonia, giornalista per

«La Nuova Sardegna» ed emittenti televisive del Sulcis-Iglesiente. Attivo operatore culturale ha promosso iniziative culturali importanti fra i quali la manifestazione pluriennale dedicata al fumetto “Nuvole Parlanti”, la rassegna “Mare e Miniere” e il “Mediterraneo film festival”. Sotto la sua direzione ha preso avvio il progetto “EX-Di Memorie in Movimento – La Fabbrica del Cinema”.

Marco Steri, dopo essersi laureato in Lettere (primo livello) e in Storia e Società (laurea magistrale) all'Università di Cagliari, ha conseguito il Master di secondo livello in Governance Multilivello: la Gestione integrata delle politiche pubbliche, presso lo stesso ateneo. È stato borsista per una ricerca dal titolo *Forme e tendenze del cinema italiano contemporaneo. Il caso Sardegna 1995-2020*; e, successivamente, per una ricerca dal titolo *Censimento della produzione cinematografica in Sardegna 1995-2020*, con la quale ha collaborato al progetto “OSCAu – Osservatorio Sardo per il Cinema e l'Audiovisivo” (sempre presso il dipartimento di Lettere, Lingue e beni culturali, Università di Cagliari).

Apparati

CONSIGLIO REGIONALE DELLA SARDEGNA
XIII LEGISLATURA

LEGGE REGIONALE 20 SETTEMBRE 2006, n. 15

Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna.

Capo I
Finalità

Art. 1
Finalità e obiettivi

1. La Regione autonoma della Sardegna riconosce il cinema quale mezzo fondamentale di espressione artistica, di formazione culturale, di comunicazione e rilevante strumento di crescita sociale ed economica e ne promuove lo sviluppo e le attività connesse.

2. Nell'ambito delle competenze ad essa attribuite la Regione persegue i seguenti obiettivi:

- a) incentivare la produzione in Sardegna di opere cinematografiche al fine di rafforzare e qualificare le imprese locali, attrarre le produzioni nazionali e internazionali, favorire la crescita professionale degli operatori del settore, diffondere la conoscenza dell'Isola;
- b) sostenere la distribuzione delle opere cinematografiche riguardanti la Sardegna mediante l'accesso ai circuiti di programmazione e la partecipazione a rassegne, festival e altre iniziative rivolte alla promozione e alla diffusione;
- c) promuovere le attività culturali inerenti il cinema secondo criteri di valorizzazione della qualità;
- d) incentivare l'attività di associazioni e circoli del cinema, l'esercizio cinematografico e l'incremento di spazi idonei alla fruizione in tutto il territorio regionale;
- e) favorire la formazione alle professioni del cinema e l'educazione all'immagine;
- f) assicurare l'acquisizione, la conservazione, la fruizione e la diffusione per fini culturali ed educativi, del patrimonio cinematografico e audiovisivo, con particolare riferimento a quello relativo alla Sardegna, anche con la collaborazione dell'Ente pubblico radiotelevisivo e delle emittenti pubbliche e private;
- g) dare impulso allo studio, alla ricerca e alla sperimentazione nell'ambito del cinema e degli audiovisivi.

Capo II
Interventi a favore della produzione

Art. 2
Servizi alla produzione - Sardegna film commission

1. La Regione, attraverso lo sportello Film commission, operante presso l'Assessorato regionale competente, che con la presente legge assume la nuova denominazione di "Sardegna film commission", promuove e valorizza il patrimonio artistico ed ambientale, le risorse professionali e tecniche e crea le condizioni per attrarre in Sardegna produzioni cinematografiche, audiovisive e televisive mediante:

- a) l'informazione e la divulgazione delle opportunità e dei servizi offerti alle produzioni nel territorio regionale;
- b) l'erogazione di servizi, informazioni, facilitazioni logistiche e organizzative;
- c) la promozione di opere cinematografiche ed audiovisive che valorizzano l'immagine e la conoscenza della Sardegna;
- d) la collaborazione con enti locali, soggetti pubblici e privati, organismi di produzione e di servizi operanti in Sardegna nonché con altri organismi nazionali e internazionali.

2. La Sardegna film commission è gestita da un organismo associativo senza fini di lucro cui partecipano la Regione, come socio di maggioranza, gli enti locali ed altri soggetti pubblici e privati senza fini di lucro.

3. La direzione della Sardegna film commission è affidata, con procedura ad evidenza pubblica, ad una figura di ampia e documentata esperienza nel campo cinematografico che non abbia interessi diretti o concorrenziali nei confronti dell'attività dello stesso organismo. Il rapporto di lavoro del direttore della Sardegna film commission è regolato da un contratto di diritto privato che non deve essere di durata superiore a quella della legislatura e si conclude al massimo entro i novanta giorni successivi al termine della medesima.

4. La Giunta regionale, entro sei mesi dall'entrata in vigore della presente legge, approva lo statuto della Sardegna film commission, previo parere della competente Commissione consiliare da esprimersi entro trenta giorni.

Art. 3

Centri di produzione

1. La Regione promuove la realizzazione e l'allestimento, da parte di soggetti pubblici e privati, di strutture, spazi e centri dedicati alla produzione cinematografica e audiovisiva e favorisce l'accesso alle risorse previste nei programmi regionali per i settori produttivi ed a quelle previste dallo Stato e dall'Unione europea.

Capo III

Interventi per le opere di interesse regionale

Art. 4

Opere di interesse regionale

1. Gli interventi previsti dal presente capo riguardano opere cinematografiche realizzate o girate prevalentemente in Sardegna o aventi un diretto legame con la cultura, la lingua e l'identità regionale e sono riservati:

- a) alla sceneggiatura;
- b) alla produzione di lungometraggi e di cortometraggi, così come definiti dai commi 2 e 3 dell'articolo 2 del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 28;
- c) alla distribuzione.

2. Le opere devono essere prioritariamente destinate alla circolazione nei circuiti delle sale cinematografiche, anche qualora se ne preveda la successiva diffusione televisiva, mediante i circuiti home video, ovvero via internet o editoriale.

3. Sono escluse le opere tipicamente televisive come notiziari, reportage giornalistici e redazionali, talk show e le produzioni realizzate a scopi promozionali, pubblicitari e propagandistici.

4. Gli interventi sono concessi nei limiti delle disponibilità di bilancio, in base al giudizio tecnico, artistico e di sostenibilità economico-finanziaria espresso dalla Commissione di cui all'articolo 11.

Art. 5

Sviluppo della sceneggiatura

1. La Regione, ai sensi dell'articolo 4, concede contributi ai progetti di sceneggiatura finalizzati alla produzione di lungometraggi di interesse regionale.

2. Ogni anno possono essere selezionate fino ad un massimo di cinque opere scelte sulla base dei criteri previsti dall'articolo 12. Il contributo, limitatamente ad un'opera, è concesso a favore di imprese individuali e società di produzione. Fatto salvo quanto previsto dal comma 6 dell'articolo 12, almeno uno degli interventi deve essere destinato ad un giovane esordiente.

3. Il contributo deve tener conto delle spese sostenute per lo sviluppo della sceneggiatura, per l'acquisizione di eventuali diritti letterari, per i sopralluoghi e per tutte le attività di preproduzione; esso è concesso nella misura massima del 60 per cento delle stesse, fino all'ammontare massimo di 50.000 euro per sceneggiatura, aumentabili a 80.000 euro per l'acquisizione dei diritti d'autore nel caso di sceneggiature tratte da opere letterarie.

Art. 6

Produzione di cortometraggi

1. La Regione eroga contributi per la produzione di cortometraggi di interesse regionale ai sensi dell'articolo 4.
2. Il contributo è concesso nella misura massima del 60 per cento delle spese, fino a un massimo di 40.000 euro.
3. Il contributo è concesso a favore di persone fisiche o giuridiche, con un adeguato riconoscimento dei progetti che vedano coinvolti i giovani.

Art. 7

Produzione di lungometraggi

1. Per la produzione di opere cinematografiche di lungometraggio di interesse regionale ai sensi dell'articolo 4 la Regione concede prestiti a tasso agevolato.

Art. 8

Fondo di rotazione per la produzione di lungometraggi

1. Per le finalità di cui all'articolo 7 è istituito un Fondo di rotazione la cui dotazione è determinata in euro 1.200.000 per l'anno 2006 e in euro 1.300.000 per ciascuno degli anni 2007 e 2008.
2. La gestione del Fondo è affidata a intermediari finanziari operanti nel territorio regionale, da individuarsi mediante procedimento a evidenza pubblica.
3. I prestiti, di durata quinquennale, sono concessi, previa fideiussione bancaria o assicurativa, per un importo non superiore al 40 per cento del costo del film, elevato al 50 per cento per le opere prime e seconde, fino a un ammontare massimo di euro 400.000 per ogni progetto, elevabili ad euro 500.000 in caso di coproduzione internazionale. Possono accedere ai benefici di cui al presente comma esclusivamente società di produzione, anche per più progetti purché presentati in anni differenti, fatto salvo il rispetto dei massimali d'aiuto stabiliti in sede comunitaria.
4. Per l'effettiva erogazione, il beneficiario deve dimostrare, entro un anno dalla concessione del prestito, la disponibilità delle risorse necessarie all'intera copertura dei costi di produzione.
5. La mancata restituzione del prestito comporta l'acquisizione da parte della Regione di una quota dei diritti di utilizzazione e lo sfruttamento dell'opera fino al recupero degli importi dovuti; i soggetti inadempienti sono esclusi da ulteriori finanziamenti.

Art. 9

Diffusione e distribuzione

1. La Regione eroga contributi per il lancio pubblicitario e per campagne promozionali e di marketing, sia in Italia che all'estero, tesi ad agevolare la distribuzione e la diffusione di opere cinematografiche di interesse regionale ai sensi dell'articolo 4 nei circuiti, nei festival, nelle rassegne e nei premi di cinema.
2. Il contributo è concesso esclusivamente a favore di società di produzione o distribuzione operanti a livello nazionale o internazionale da almeno un triennio, nella misura massima del 50 per cento delle spese; l'ammontare non può essere superiore al 10 per cento del costo di produzione del film.
3. La Regione favorisce con appositi contributi la creazione di società di produzione e di distribuzione aventi sede nell'Isola.

Art. 10

Cumulo degli interventi

1. I benefici di cui agli articoli 5, 6, 7 e 9 sono cumulabili, salvo diverse disposizioni, con analoghi interventi dello Stato e dell'Unione europea.
2. Gli interventi di cui alla presente legge, fatti salvi ulteriori limiti posti dalla normativa comunitaria e nazionale, non possono in alcun caso superare per ogni singolo film il 50 per cento del costo con riferimento al bilancio consuntivo, indipendentemente dalla natura delle singole voci di spesa che esso contiene, ivi comprese la realizzazione della sceneggiatura, la promozione e la distribuzione.
3. Nei piani di intervento per le agevolazioni tariffarie nei collegamenti aerei e marittimi nazionali sono compresi i viaggi e i trasporti attinenti a produzioni cinematografiche e audiovisive da effettuarsi in Sardegna.

Art. 11

Commissione tecnico-artistica

1. Per la valutazione e la selezione delle richieste di cui al presente capo l'Assessorato competente si avvale di una Commissione tecnico-artistica composta da:

- a) un regista che abbia all'attivo almeno due film lungometraggio, iscritti al Pubblico registro cinematografico e regolarmente distribuiti nel circuito nazionale e/o internazionale e che svolga regolarmente attività di regista in ambito nazionale e/o internazionale;
- b) uno sceneggiatore che abbia all'attivo almeno due film lungometraggio, iscritti al Pubblico registro cinematografico e regolarmente distribuiti nel circuito nazionale e/o internazionale e che svolga regolarmente attività di sceneggiatore in ambito nazionale e/o internazionale;
- c) un produttore o direttore di produzione che abbia all'attivo almeno due film lungometraggio, iscritti al Pubblico registro cinematografico e regolarmente distribuiti nel circuito nazionale e/o internazionale e che svolga regolarmente attività di produttore e/o direttore di produzione in ambito nazionale e/o internazionale;
- d) un esperto di riconosciuta competenza nell'ambito della cultura, dell'arte, del teatro, del cinema e della letteratura della Sardegna scelto tra docenti universitari di ruolo o critici iscritti alle organizzazioni di categoria o personalità di chiara fama;
- e) un esperto di riconosciuta competenza in materia di valutazione economica di progetti culturali.

2. I componenti della Commissione, scelti fra personalità di riconosciuta e documentata competenza, sono nominati con decreto dell'Assessore regionale competente, sentito il parere della competente Commissione consiliare, da rendersi entro trenta giorni.

3. I componenti della Commissione di cui al comma 1 durano in carica tre anni, decadono allo scadere del terzo anno dalla nomina e non possono essere immediatamente riconfermati.

4. La Commissione nella sua prima riunione elegge il presidente; funge da segretario un dipendente dell'Assessorato regionale competente.

5. La Commissione si riunisce su convocazione del suo presidente ed è validamente costituita con la maggioranza dei componenti.

6. Ai componenti della Commissione, che per la durata del loro mandato non possono fruire di alcun beneficio previsto dal presente capo, sono attribuiti i gettoni di presenza e le indennità ai sensi della legge regionale 22 giugno 1987, n. 27.

Art. 12

Selezione delle opere

1. Annualmente l'Assessorato regionale competente dà avviso in forma pubblica dei tempi e delle modalità per la presentazione delle domande per accedere ai benefici previsti dal presente capo.

2. La Commissione tecnico-artistica provvede alla valutazione delle opere ammesse secondo quanto disposto dall'articolo 4 e, con parere motivato, redige una graduatoria per ciascuno degli interventi previsti dagli articoli 6, 7 e 9 sulla base dei seguenti requisiti:

- a) valore artistico e tecnico;

- b) valorizzazione dell'identità regionale con riferimento al patrimonio storico-culturale, paesaggistico-ambientale, socio-economico, linguistico-letterario e antropologico della Sardegna;
- c) curriculum degli autori;
- d) validità economico-finanziaria del progetto e del piano di diffusione commerciale; devono essere privilegiati quei progetti che possono avvalersi di un contratto o di un'opzione di distribuzione con una delle società tra quelle riconosciute e titolate operanti sul mercato;
- e) ricadute economiche sul territorio regionale in termini di servizi, impiego di maestranze e professionalità locali, in misura non inferiore al 120 per cento dell'importo del contributo richiesto;
- f) curriculum del produttore e del distributore;
- g) risultati di precedenti progetti, anche di cortometraggio, cui abbiano partecipato il produttore o gli autori, valutato sulla base del successo di critica e/o di pubblico, dei premi e delle segnalazioni conseguiti.

3. La Commissione tecnico-artistica adotta la medesima procedura di cui al comma 2 per gli interventi di cui all'articolo 5, tenuto conto dei requisiti indicati alle lettere a), b), c), f) e g) del comma 2.

4. La Commissione tecnico-artistica, nel rispetto della graduatoria dei progetti di lungometraggio ammessi ai benefici di cui all'articolo 7, indica quelli di rilevante interesse regionale da coprodurre tramite l'intervento diretto della Regione che partecipa con una quota non superiore al 35 per cento del costo complessivo, fino a un ammontare massimo di euro 400.000 per progetto, elevabili ad euro 500.000 in caso di coproduzione internazionale. Dai costi sono esclusi i benefici di cui agli articoli 5 e 9. Le opere in coproduzione con la Regione non possono accedere ai benefici previsti dall'articolo 7. La Giunta regionale, nel rispetto di detta graduatoria, delibera sui progetti di lungometraggio proposti dall'Assessore regionale competente.

5. All'attribuzione dei benefici si provvede con le procedure previste dall'articolo 24.

6. In assenza di progetti ritenuti idonei sotto il profilo tecnico e artistico dalla Commissione, le risorse di cui agli articoli 5, 6, 7 e 9 possono non essere assegnate. Le somme non spese sono destinate al fondo di rotazione di cui all'articolo 8.

Art. 13

Anticipazioni finanziarie da parte della Regione

1. Ai beneficiari dei contributi, di cui agli articoli 6, 7 e 9, la Regione concede, su richiesta degli interessati, un'anticipazione sino al 70 per cento degli importi assegnati. La rimanente parte è erogata a conclusione dei lavori, dietro presentazione del rendiconto delle spese e dietro consegna dei materiali da destinarsi all'archivio della Cineteca regionale sarda come previsto dal comma 10 dell'articolo 14.

2. Le opere di cui agli articoli 5 e 6 devono essere completate entro un anno dalla data di comunicazione dell'ottenimento dei benefici; quelle di cui all'articolo 7 entro tre anni.

Capo IV

Interventi per la conservazione, diffusione nel territorio, formazione e ricerca

Art. 14

Cineteca regionale sarda - Centro di documentazione audiovisiva

1. La Regione promuove la costituzione della Fondazione "Cineteca regionale sarda" al fine di favorire l'acquisizione, la catalogazione, lo studio e la ricerca, la fruizione per fini culturali ed educativi del patrimonio cinematografico ed audiovisivo, nonché la conservazione e la diffusione delle opere cinematografiche di interesse regionale; ad essa partecipano la Regione, gli enti locali e soggetti pubblici e privati idonei a concorrere alle finalità di cui al presente comma.

2. Le quote della Fondazione, all'interno della quale la Regione mantiene una partecipazione maggioritaria, sono detenute da amministrazioni pubbliche in misura non inferiore al 70 per cento.

3. Lo statuto della Fondazione è approvato dalla Giunta regionale, sentita la Commissione consiliare competente, entro sei mesi dall'entrata in vigore della presente legge.

4. Il direttore della Fondazione è scelto mediante procedura ad evidenza pubblica fra figure rappresentative e di documentata esperienza nel campo delle attività di competenza della Fondazione e per un periodo che non deve essere di durata superiore a quello della legislatura e deve concludersi al massimo entro i novanta giorni successivi al termine della medesima.

5. La Fondazione, per la gestione del patrimonio cinematografico e audiovisivo, si attiene ai requisiti, alle metodologie e agli standard definiti a livello nazionale e internazionale, anche per quanto riguarda i profili professionali degli operatori.

6. La Regione, sulla base di specifici programmi di attività, concorre al fondo di dotazione iniziale e ai finanziamenti annuali per la gestione e le attività ordinarie della Fondazione, in modo da garantirne, unitamente ai contributi degli altri soci, il funzionamento; in caso di estinzione o trasformazione della Fondazione i beni conferiti in uso dalla Regione ritornano nella sua disponibilità.

7. La Fondazione per le attività di conservazione, restauro e digitalizzazione, ristampa e diffusione delle opere può avvalersi di altri organismi pubblici o privati, sulla base di accordi e nel rispetto della normativa in materia di protezione del patrimonio audiovisivo.

8. La Regione riconosce il valore e l'importanza dell'attività svolta dal centro per i servizi culturali "Società umanitaria", di cui alla legge regionale 15 giugno 1978, n. 37, con sede in Cagliari; a tal fine la Giunta regionale predispone i necessari atti amministrativi e normativi per l'integrazione del suo patrimonio e delle sue competenze ed esperienze professionali all'interno della Fondazione.

9. La Regione riconosce il valore storico dell'archivio della sede regionale della RAI e ricerca con la stessa una faticosa collaborazione per la salvaguardia e la diffusione del patrimonio audiovisivo in tale archivio custodito.

10. Copia delle opere realizzate con gli interventi della presente legge, di qualità tale da permetterne la conservazione, la riproducibilità e l'utilizzo via internet, è depositata presso la Fondazione, con diritto d'uso per scopi non commerciali.

Art. 15

Promozione della cultura cinematografica

1. La Regione, allo scopo di favorire lo sviluppo e la diffusione nel territorio della cultura cinematografica, sostiene gli organismi pubblici e privati che svolgano iniziative per accrescere e qualificare conoscenza e capacità critica da parte del pubblico.

2. La Regione eroga i contributi, di cui al comma 1, fino al 70 per cento delle spese, per la realizzazione nel territorio regionale di rassegne, circuiti, festival, premi, seminari, convegni, privilegiando la qualità, l'esperienza e il rilievo regionale, nazionale e internazionale e la loro diffusione su tutto il territorio regionale.

Art. 16

Educazione al cinema, formazione professionale, ricerca

1. La Regione concede contributi a università, scuole e istituti pubblici e privati che abbiano significative e documentate esperienze di settore per l'incremento e l'innovazione della didattica del cinema.

2. La Regione, nell'ambito delle politiche per la formazione professionale e dei programmi per l'alta formazione, promuove lo sviluppo delle professionalità nel settore cinematografico e prevede borse di studio per la frequenza di corsi in scuole di cinema di riconosciuta importanza.

3. La Regione concede a soggetti qualificati operanti in Sardegna contributi per studi e ricerche sulle materie disciplinate dalla presente legge e per articolati progetti di ricerca e sperimentazione sui nuovi linguaggi e sulle nuove tecnologie audiovisive.

Art. 17

Definizioni

1. Ai fini della presente legge si intende:

- a) per sala cinematografica, per cinema-teatro e per multisala quanto previsto dal comma 2 dell'articolo 22 del decreto legislativo n. 28 del 2004;
- b) per arena, il cinema all'aperto, funzionante esclusivamente nel periodo stagionale adeguato, allestito su un'area delimitata ed appositamente attrezzata per proiezioni cinematografiche;
- c) per cinecircolo e cinestudio, uno spazio destinato a proiezioni per un'utenza a carattere associativo, conforme alle normative per la sicurezza.

Art. 18

Sviluppo e qualificazione dell'esercizio dell'attività cinematografica

1. La Regione promuove lo sviluppo e la qualificazione dell'esercizio dell'attività cinematografica sulla base dei seguenti principi:

- a) favorire l'offerta in relazione alle esigenze dei cittadini, con particolare riguardo all'integrazione delle sale nel contesto sociale ed ambientale ed in relazione alle caratteristiche del sistema delle infrastrutture e della mobilità;
- b) favorire la crescita di attività che valorizzino la qualità urbana e la riqualificazione, il riuso di aree urbane, la loro vivibilità e sicurezza;
- c) salvaguardare i centri storici favorendo la presenza adeguata di esercizi;
- d) salvaguardare e riqualificare il sistema dell'offerta nelle zone interne, nei comuni minori e in quelli particolarmente svantaggiati;
- e) favorire un equilibrato sviluppo delle diverse tipologie di esercizio assicurando il rispetto del principio della libera concorrenza.

2. La Giunta regionale stabilisce i criteri per il rilascio, da parte dei comuni, delle autorizzazioni alla realizzazione, trasformazione ed adattamento di immobili e spazi da destinarsi all'attività cinematografica, nonché alla ristrutturazione o all'ampliamento degli esercizi già attivi alla data di entrata in vigore della presente legge.

Art. 19

Criteri per il rilascio delle autorizzazioni

1. La Giunta regionale, previo parere del Nucleo tecnico regionale di cui all'articolo 20, stabilisce i criteri per il rilascio delle autorizzazioni tenuto conto:

- a) del rapporto tra popolazione e numero degli schermi presenti nel territorio sovracomunale, provinciale e interprovinciale;
- b) della differenziazione fra le varie tipologie di sale ed arene cinematografiche;
- c) dell'ubicazione delle sale e delle arene, anche in rapporto a quelle operanti nei comuni limitrofi;
- d) dell'esigenza di assicurare la priorità ai trasferimenti di sale e di arene, nel rispetto dei parametri di cui alle lettere a) e b);
- e) della dimensione, qualità e completezza dell'offerta nel bacino d'utenza;
- f) delle caratteristiche della viabilità e del traffico per i percorsi di avvicinamento e accesso.

2. La Giunta regionale disciplina:

- a) il livello qualitativo degli impianti, delle attrezzature e degli strumenti tecnologici necessari;
- b) la semplificazione delle procedure di autorizzazione per le sale inferiori a cento posti e per i cinecircoli e cinestudi.

3. Non sono soggette alle sopra indicate prescrizioni le autorizzazioni per le iniziative relative agli esercizi in corso di realizzazione, per i quali alla data di entrata in vigore della presente legge sia stata rilasciata almeno la concessione edilizia da cui risulti la destinazione d'uso o, comunque, per i quali le procedure autorizzative siano state già avviate alla data del 15 settembre 2006.

Art. 20

Nucleo tecnico regionale

1. La Regione istituisce il Nucleo tecnico regionale con funzioni consultive per la predisposizione dei criteri di cui al comma 2 dell'articolo 18.
2. Il Nucleo tecnico è nominato con decreto del Presidente della Regione, resta in carica tre anni ed è composto da:
 - a) un rappresentante dell'Assessorato regionale competente in materia di spettacolo, con funzioni di presidente;
 - b) un rappresentante dell'Assessorato regionale competente in materia di urbanistica;
 - c) un rappresentante dell'Assessorato regionale competente in materia di commercio;
 - d) un rappresentante dell'Unione delle province sarde (UPS);
 - e) un rappresentante dell'Associazione nazionale dei comuni italiani (ANCI);
 - f) un rappresentante della Delegazione regionale Sardegna dell'Associazione generale dello spettacolo (AGIS);
 - g) un rappresentante dell'Unione delle camere di commercio della Sardegna.
3. Svolge le funzioni di segretario del Nucleo un funzionario della Regione.
4. Ai componenti di cui alle lettere d), e), f) e g) sono riconosciuti i gettoni di presenza e le indennità ai sensi della legge regionale n. 27 del 1987.
5. Il Nucleo tecnico regionale adotta proprie norme di funzionamento.

Art. 21

Monitoraggio del sistema dell'offerta cinematografica

1. La Regione, al fine di monitorare compiutamente il sistema dell'offerta cinematografica, provvede a realizzare un sistema informativo della rete distributiva, in raccordo con i comuni, le province e le camere di commercio, nonché con la collaborazione della Delegazione regionale Sardegna dell'Associazione generale dello spettacolo (AGIS).

Capo VI

Disposizioni procedurali e finanziarie

Art. 22

Consulta regionale per il cinema

1. Presso l'Assessorato regionale competente è costituita la Consulta regionale per il cinema, quale organo di consulenza tecnica della Regione per le questioni attinenti al cinema.
2. Fanno parte della Consulta di cui al comma 1:
 - a) l'Assessore regionale competente o un suo delegato, che la presiede;
 - b) un componente scelto fra gli autori cinematografici;
 - c) un componente scelto fra produttori, distributori ed esercenti;
 - d) un componente scelto tra esponenti delle associazioni di cultura cinematografica operanti nel territorio che svolgono le attività di cui al comma 1 dell'articolo 15;
 - e) un esperto in materia di cinema scelto tra docenti universitari di ruolo in discipline cinematografiche o tra critici cinematografici iscritti alle organizzazioni di categoria;
 - f) un rappresentante della Fondazione Cineteca regionale sarda di cui all'articolo 14;
 - g) un rappresentante dell'Osservatorio regionale per la lingua e la cultura sarda istituito ai sensi della legge regionale 15 ottobre 1997, n. 26.
3. I componenti della Consulta sono nominati dalla Giunta regionale tra persone di riconosciuta e documentata competenza, previo parere della competente Commissione consiliare, da rendersi entro trenta giorni.

4. La Consulta, nella prima seduta, nomina fra i suoi componenti un coordinatore; funge da segretario un dipendente dell'Assessorato competente.

5. In sede di prima applicazione, la Consulta è nominata entro sessanta giorni dall'entrata in vigore della presente legge e decade in concomitanza con la scadenza del Consiglio regionale in carica al momento della nomina. La Consulta resta in carica per la durata della legislatura.

6. La Consulta si riunisce almeno una volta l'anno su convocazione del suo presidente e delibera a maggioranza dei presenti.

7. Alle riunioni della Consulta possono partecipare, senza diritto di voto, altri rappresentanti di enti o di associazioni costituiti fra gli operatori del settore cinematografico.

8. I componenti della Consulta, per la durata del loro mandato, non possono fruire di alcun beneficio previsto dalla presente legge.

Art. 23

Direttive di attuazione

1. Le direttive di attuazione della presente legge sono approvate dalla Giunta regionale entro sessanta giorni dall'entrata in vigore della stessa, previo parere della competente Commissione consiliare.

Art. 24

Procedure

1. I programmi di spesa per gli interventi di cui alla presente legge sono adottati con deliberazione della Giunta regionale, su proposta dell'Assessore regionale competente, sentito il parere della Consulta di cui all'articolo 22.

2. L'Assessorato regionale competente effettua il monitoraggio e la valutazione degli interventi previsti dalla presente legge e trasmette annualmente i dati relativi al Consiglio regionale allegando un'apposita relazione.

Art. 25

Modalità di concessione degli aiuti

1. Gli aiuti previsti nella presente legge sono concessi alle condizioni e nei limiti consentiti dalla normativa comunitaria in materia di aiuti "de minimis".

Art. 26

Norma finanziaria

1. Gli oneri derivanti dall'applicazione della presente legge sono valutati in euro 1.200.000 per l'anno 2006 ed in euro 3.000.000 per l'anno 2007 e successivi.

2. Le risorse disposte a favore della presente legge sono destinate prioritariamente, per una quota non inferiore al 70 per cento, agli interventi di cui ai capi II e III. L'80 per cento della somma riservata ai capi II e III è destinato agli articoli 5, 6, 7 e 9 del capo III.

3. Nel bilancio della Regione per l'anno 2006 e nel bilancio pluriennale per gli anni 2006-2008 sono introdotte le seguenti variazioni:

in diminuzione

03 - PROGRAMMAZIONE

UPB S03.006

Fondo per nuovi oneri legislativi di parte corrente

2006 euro 1.200.000

2007 euro 3.000.000

2008 euro 3.000.000

mediante riduzione della riserva di cui alla voce 9 della tabella A allegata alla legge regionale 24 febbraio 2006, n. 1 (legge finanziaria 2006).

mediante riduzione della riserva di cui alla voce 9 della tabella A allegata alla legge regionale 24 febbraio 2006, n. 1 (legge finanziaria 2006).

in aumento

UPB S11.043 (NI)

Dir. 01 Serv. 06

Interventi a favore del cinema

2006 euro 1.200.000

2007 euro 3.000.000

2008 euro 3.000.000

4. Le spese previste per l'attuazione della presente legge gravano sulla suddetta UPB del bilancio della Regione per gli anni 2006-2008 e su quella corrispondente per gli anni successivi.

Bibliografia

- Aa. Vv., *Atti del convegno "Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica"*, ISRE, Nuoro, 1982.
- Aa.Vv., Cainà. *L'isola e il continente*, «Filmpraxis», n. 5, maggio 2001.
- Aa.Vv., *Le 100 città. Dossier Sardegna*, «Lo straniero», n. 74-75, agosto-settembre 2006, pp. 15-86.
- Aa.Vv., *Economie regionali. L'economia regionale. Report annuale*, Cagliari, Banca d'Italia, 2024.
- Aa. Vv., Lollove. *Speciale Cinema*, n. 3, estate 2025.
- Joan Acker, *Hierarchies, Jobs and Bodies. A theory of gendered organizations*, «Gender and Society», vol. 4, n. 2, 1990, pp. 139-158.
- AFIC, *Non c'è più tempo. Le manifestazioni cinematografiche italiane chiedono al Ministero della Cultura garanzie sul futuro del comparto Promozione*, 10 gennaio 2025, <https://www.aficfestival.it/2025/01/10/le-manifestazioni-cinematografiche-chiedono-garanzie-sul-futuro-del-comparto-promozione/> (ultima consultazione: 26 febbraio 2025).
- Anna Anfossi, *Socialità e organizzazione in Sardegna. Studio sulla zona di Oristano-Bosa-Macomer*, Cagliari, Cucc, 2008; ed. orig. Milano, Franco Angeli, 1968.
- Mario Abis, Gianni Canova (a cura di), *I festival del cinema. Quando la cultura rende*, Monza, Johan & Levi, 2012.
- Aldo Aledda, *Sardi in fuga in Italia e dall'Italia*, Milano, Franco Angeli, 2022.
- Rick Altman, *Film / Genere*, Milano, Vita & Pensiero, 2004; ed. orig. *Film/Genre*, London, BFI, 1999.
- Gaia Amadori, Mariagrazia Fanchi, *L'anello forte. Il sistema dell'esercizio in Italia: dati, prospettive, approcci metodologici*, in Damiano Garofalo, Andrea Minuz, Emiliano Morreale (a cura di), *La distribuzione cinematografica in Italia: storie, ricerche, metodologie*, «Imago. Studi di cinema e media», n. 21, 2020, pp. 39-65.
- Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Bari-Roma, Laterza, 2018, ed. orig. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso, 1983.
- David Archibald, Mitchel Miller, *The Film Festival Dossier: Introduction*, «Screen», n. 52, 2011, pp. 249-252.
- Silvia Aru, *Dal logo turistico al luogo di vacanza. Paesaggio immaginato e territorio costruito in Sardegna*, in Silvia Aru, Renato Parascandolo, Marcello Tanca, Luca Vargiu (a cura di), *Sguardi sul paesaggio, sguardi sul mondo. Mediterranei a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 113-120.

Susana Asenjo McCabe, Bernal Herrero Bernal, *Nuevo comportamiento estratégico de las empresas españolas productoras de contenido audiovisual: el Green Shooting y la figura del eco manager*, «adComunica», n. 28, 2024, pp. 271-290.

Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria*, Bologna, il Mulino, 2002; ed. orig. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Monaco, C.H. Beck, 1999.

Jan Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997; ed. orig. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Monaco, C. H. Beck, 1992. traduzione italiana

Massimo Atzori, *Il mondo visto da un'isola. La dimensione universale nel cinema di Salvatore Mereu*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 283-289.

Massimo Atzori, *La memoria di una terra. La Sardegna nel documentario di Enrico Pau*, in David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, UNICAPress, Cagliari, 2024, pp. 127-133.

Giorgio Avezzi, *L'Italia che guarda. Geografie del consumo audiovisivo*, Roma, Carocci, 2022.

Giorgio Avezzi, Marta Rocchi, *A Doubtful Handshake: The Promising Frontier of Data-Driven Film and Media Studies*, in Giorgio Avezzi, Marta Rocchi (a cura di), *Audiovisual Data: Data-Driven Perspectives for Media Studies*, Bologna, Media Mutations Publishing, 2023, pp. 7-21.

Giorgio Avezzi, *Il successo regionale della fiction italiana: la serialità generalista 2016-2018*, «Cinergie – Il cinema e le altre arti», n. 16, 2019, pp. 163-180.

Carol Bacchi, *Women, Policy and Politics, the Construction of Policy Problems*, Londra, SAGE, 1999.

Flavia Barca, *Gli osservatori di genere nei settori culturali e creativi*, «Economia della cultura», n. 1, 2023, pp. 85-93.

Wayne E. Baker, Robert R. Faulkner, «Role as Resource in the Hollywood Film Industry», *American Journal of Sociology*, vol. 97, n. 2, 1991, pp. 279-309.

Béla Balász, *L'uomo visibile*, Torino, Lindau, 2008; ed. orig. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien, 1924.

Rosa Barotsi, Gloria Dagnino e Carla Mereu Keating (a cura di), «Comunicazioni sociali. Journal of media, performing arts and cultural studies», numero monografico *Gender and labour in the Italian audiovisual industries. Critical research approaches and methods*, gennaio-aprile 2023, vol. XLV, n. 1.

Luca Barra, Marco Cucco, *Tra "orribile pubblicità" e attenzione globale: Gomorra - La serie e il rapporto problematico con il territorio*, in Michele Guerra, Sara Martin, Stefania Rimini (a cura di), *Universo Gomorra. Da libro a film, da film a serie*, Milano, Mimesis, 2018, pp. 67-80.

Luca Barra, Marta Perrotta, *Il cinema italiano all'estero nelle finestre secondarie. Televisione, piattaforme digitali e convergenza*, in Massimo Scaglioni (a cura di), *Cinema made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Roma, Carocci, 2020, pp. 95-112.

Pierre Bataille, Sonia Bertolini, Clementina Casula, Marc Perrenoud, *From atypical to paradigmatic? The relevance of the study of artistic work for the sociology of work*, «Sociologia del lavoro», n.15, 2020, pp. 59-83.

- Riccardo Bauer, *L'ufficio dell'Umanitaria in Sardegna per l'educazione degli adulti, «Formazione e lavoro»*, n. 21, 1966.
- Sue Beeton, *Film-induced Tourism*, Clevedon, Channel View, 2005.
- Howard S. Becker, *Mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2004; ed. orig. *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Massimo Bergamaschi, *Dalla business intelligence al data warehouse. Il data warehouse dalla teoria alla pratica*, Lecce, Youcanprint, 2025.
- Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.
- Marco Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012.
- Claudio Biondi, *Professioni del cinema. Guida ai mestieri dell'audiovisivo nell'era digitale*, Roma, Dino Audino, 2020.
- Teresa Biondi, Chiara Simonigh, *Human Transitions, Global Change*, «CoSMo», 15, 2019, 25-216.
- Claudio Bisoni e Veronica Innocenti (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Modena, Mucchi Editore, 2013.
- Marco Bittau, *Vacanze da film con la Sirenetta: da Santa Teresa a Castelsardo decolla il turismo cinematografico*, «La Nuova Sardegna», 23 luglio 2023, <https://www.lanuovasardegna.it/olbia/cronaca/2023/07/21/news/vacanze-da-film-con-la-sirenetta-da-santa-teresa-a-castelsardo-decolla-il-turismo-cinematografico-1.100349201> (ultima consultazione: 26 agosto 2025).
- Julio Blas Blas, *Sellos y códigos de buenas prácticas sostenibles en la industria audio visual*, «Human Review. International Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades», n. 11, numero monografico, 2022, pp. 1-11.
- Norma Bouchard, Valerio Ferme, *Italy and the Mediterranean: Words, Sounds and Images of the Post-Cold War Era*, New York, Palgrave-Macmillan, 2013.
- Pierre Bourdieu, *Le marché des biens symboliques*, «L'Année sociologique», n. 22, 1971, pp. 49-126.
- Svend Brinkmann, Steinar Kvale, *InterViews. Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing*, Los Angeles, SAGE, 2015.
- Gro Harlem Brundtland, *Our Common Future. In The World Commission on Environment and Development*, ONU, New York, 1987.
- David Bruni, Antioco Floris, *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, Cagliari, UNICApress, 2024.
- Laura Buffoni (a cura di), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2018.
- Maria Buratti, *La spiaggia*, in Gianni Canova, Luisella Farinotti, *Atlante del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 2011 p. 17.
- John T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham and London, Duke University Press, 2008.
- Silvio Carta, *Brokkarios: Una famiglia di vasai, regia di Ignazio Figus*, «Visual Anthropology Review», vol. 27, n. 1, primavera 2011, pp. 106-107.
- Silvio Carta, *Fonni: S'Urthu, regia di Ignazio Figus*, «Visual Anthropology Review», vol. 27, n.1, primavera 2011, pp. 108-109.

- Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.
- Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari-Roma 1996.
- Giuseppe Casu, *Il presagio del ragno*, *Note di regia*, <https://tratti.org/presagio/> (ultima consultazione: 5 aprile 2025).
- Clementina Casula (a cura di), *Innovazione e governo regionale*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Clementina Casula, Roberta D'Aprile, *Professionisti e professioniste del documentario in Sardegna*, in David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, Cagliari, UNICApres, 2024, pp. 43-60.
- Giovanna Cerina, *Relazione sulla proposta di legge sul cinema*, «Portales», n. 9, dicembre 2007, pp. 81-84.
- Marc Choueiti, Katherine Pieper, Stacy Smith, *Inclusion in the director's chair? Gender, race & age of film directors across 1,000 films from 2007-2016*. Media, Diversity, & Social Change Initiative, Los Angeles, Annenberg Foundation-USC, 2017, https://annenberg.usc.edu/sites/default/files/2017/04/06/MDSCI_Inclusion%20_in_the_Directors_Chair.pdf (ultima consultazione: 26 aprile 2026).
- Eusebio Ciccotti, *Strade, Muri, Terra, Città, Mare. Sud Italia e mediterraneità postmoderna nel cinema inizio secolo*, in «California Italian Studies», n. 1, 2010, pp. 1-18.
- Pietro Clemente, «Un'isola nell'isola»: un bricolage antropologico con pezzi di Costa Smeralda, in Luciano Marroccu, Francesco Bachis, Valeria Deplano (a cura di), *La Sardegna contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*, Roma, Donzelli, 2015.
- Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1946.
- Luigi Coluccio, *Speciale cinema irlandese – Il cielo sopra Dublino*, «FilmTV», anno 31, n. 18, 2 maggio 2023, pp. 8-9.
- Giovanni Columbu, *Filmando Visos*, in *Id., Visos*, Nuoro, Ilisso, 1991.
- Giovanni Columbu, *Rispettare la natura. Cinema e identità*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte. Cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 273-282.
- Joanne Connell, *Film tourism-Evolution, progress and prospects*, «Tourism Management», n. 33, 2012, pp. 1007-1029.
- Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- Costantino Cossu, «Il cinema sardo è una risorsa per l'isola intera», «La Nuova Sardegna», 27 maggio 2014, p. 43.
- Roberto Cossu, «Così distruggete il cinema sardo», «L'Unione Sarda», 8 gennaio 2015, p. 6.
- Massimiliano Coviello, *Lo sguardo dell'altro sulla penisola. Le migrazioni attraverso il cinema italiano*, in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zaggarro (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma, RomaTre Press, 2019, pp. 341-349.
- CRENOS, *Economia della Sardegna: 31° Rapporto*, Cagliari, Arkadia, 2024.
- Marco Cucco, *Le film commission italiane*, Venezia, Marsilio, in corso di stampa.

- Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Roma, Carocci, 2020.
- Marco Cucco, *Le Film Commission italiane: luci e ombre in quasi trent'anni di storia*, «Economia della cultura», 34, n. 4, 2024, pp. 615-629.
- Marco Cucco, *Studi sull'industria dei media*, in Gabriele Balbi, Francesca Comunello, Francesca Pasquali, Michele Sorice (a cura di), *Studiare i media. Prospettive disciplinari e parole chiave*, Roma, Carocci, 2025, pp. 129-140.
- Marco Cucco, Federica D'Urso, *Prove generali di politica pubblica fra ambiente e audiovisivo*. In Paolo Carelli, Maria Paola Pasini (a cura di), *Green Italy. Esperienze, media e culture per un turismo sostenibile*, Milano, Vita & Pensiero, Milano, 2024, pp. 13-24.
- Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- Marco Cucco, Giuseppe Richeri, *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio, 2013.
- Marco Cucco, Giuseppe Richeri, *European Film Commissions as Transcultural Promoters and Mediators*, «Journal of Transcultural Communication», n. 1, 2021, pp. 45-57.
- Roberta D'Aprile, *Ignazio Figus e il documentario di osservazione*, in David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, UNICAPress, Cagliari, 2024, pp. 111-117.
- Federica D'Urso, *Green Policies and new Green Protocols for the Audiovisual Industry Promoted in Italy by the State and Regions*, «Comunicazioni sociali», n. 2, 2022, pp. 164-179.
- Federica D'Urso, *Economia dell'audiovisivo. Politiche pubbliche e struttura del mercato*, Roma, Dino Audino, 2023.
- Daniel Dayan, *In quest of a festival*, «National Forum», n. 4, 1997, pp. 41-47.
- Manfredi de Bernard e Roberta Comunian, *Creative and Cultural Ecosystems: Visual Models and Visualisation Challenges*, «Culture, Media & Creative Industries @ Kings», <https://cmckings.blog/2021/05/28/creative-and-cultural-ecosystems-visual-models-and-visualisation-challenges> (ultima consultazione: gennaio 2026).
- Roberto De Gaetano, Daniele Dottorini, Nausica Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, Cosenza, Pellegrini, 2023.
- Ilaria A. De Pascalis, Judith Keilbach, Maria Francesca Piredda, *Scattered Subalternities: Transnationalism, Globalization and Power*, «Cinéma & Cie», a. XVII, n. 28, 2017.
- Marijke De Valck, *Introduction. What Is a Film Festival? How to Study Festivals and Why You Should*, in Marijke de Valck, Skadi Loist, Brendan Kredell, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, New York, Routledge, 2016, pp. 1-11.
- Donatella Della Porta, *L'intervista qualitativa*, Bari e Roma, Laterza, 2010.
- Piera Detassis, *Le registe*, in Laura Buffoni (a cura di), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 54-66.
- John Donne, *Devozioni per occasioni d'emergenza*, Roma, Editori Riuniti, 1994; ed. orig. *Devotions Upon Emergent Occasions*, 1624.
- Daniele Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano, Mimesis, 2018.
- Greg Elmer, Mike Gasher (edited by), *Contracting Out Hollywood: Runaway Productions and Foreign Location Shooting*, Lanham, Rowan & Littlefield, 2005.

Ivan Etzo, Laura Ciucci, *The Competitiveness of SMEs in the Cultural and Creative Industries (CCI)*:

A Regional Analysis for Italy, Working Paper, 2025.

Maria Grazia Fanchi, Matteo Tarantino, *Donne e reti creative nel cinema italiano (2004- 2016)*, «Economia della Cultura», n. 4, 2019, pp. 523-530.

Mariagrazia Fanchi, con la collaborazione di Angela Tibaldi e Matteo Tarantino, *Equilibri ed equilibrismi. Bilanci di genere nella produzione cinematografica e audiovisiva italiana. 2017-2020*, «8 e ½. Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano», 2021, pp. 68-73.

Mario Faticoni, *Teatro contemporaneo in Sardegna*, Cagliari, AM&D, 2003.

Tiziana Ferrero-Regis, *Recent Italian Cinema: Spaces, Contexts, Experiences*, Leicester, Troubador, 2009, pp. 175-231.

Ignazio Figus, *Maialetto della Nurra. La Sardegna contemporanea secondo Marco Antonio Pani*, «Sardegna Antica-Culture Mediterranee», n. 51, giugno 2017, pp. 39-40.

Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, ISRE, 2023.

Ignazio Figus, *L'ISRE e il cinema del reale*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale, La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, ISRE, 2023, pp. 19-47.

Salvatore Figus, *Sardegna e Puglia, la sfida dei Centri Servizi Culturali*, in Piero Amos Nannini (a cura di), *Pionieri di arditezze sociali. La Società Umanitaria per l'Italia*, Società Umanitaria e Cooperativa Raccolto, Milano, 2013, pp. 68-69.

Salvatore Figus, Salvatore Pinna, *Una storia sarda*, in Marco Asunis, Franco Caruso, Elisabetta Randaccio (a cura di), *Fabio Masala. Una vita per il nuovo pubblico*, S.L., Federazione Italiana Circoli del cinema, 2005, pp. 13-42.

Claudio Fiori, *L'esercizio cinematografico alternativo in Italia. Il caso "Cinema Odissea"*, relatore David Bruni, Corso di Laurea Magistrale in Scienze della Produzione Multimediale, Università di Cagliari, a.a. 2022/2023.

Clio Flego, Alessio Tei, *Creative and Cultural Hub Sustainability: From Theory to Practice*, «The International Journal of Cultural Policy», luglio 2024, pp. 1-16.

Luciano Floridi, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.

Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa/Cinemanìa, 2001.

Antioco Floris, *Le storie del figlio di Bakunin. Dal romanzo di Sergio Atzeni al film di Gianfranco Cabiddu*, Cagliari, Aipsa/Cinemanìa, 2001

Antioco Floris, *Cinema: una pianta giovane da curare*, «il progetto», n. 4, 22 maggio 2004.

Antioco Floris, *Fra aspettative e sconcerto: una legge per il cinema in Sardegna*, «Portales», n. 9, dicembre 2007, pp. 85- 90.

Antioco Floris, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, «Bianco e Nero», n. 578, gennaio-aprile 2014, pp. 47-54.

Antioco Floris, *Identità locale vs identità nazionale. Il caso Sardegna*, in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrio (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma, RomaTrePress, 2019, pp. 571-579.

Antioco Floris, *Per una storia «identitaria» del cinema in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 177-204.

Antioco Floris, *Imparare facendo. La formazione al cinema del reale fra ISRE e Università di Cagliari*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*. ISRE, Nuoro, 2023, pp. 151-166.

Antioco Floris, *Il documentario in Sardegna oggi: pratiche ed estetiche*, in David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, UNICAPress, Cagliari, 2024, pp. 25-42.

Antioco Floris, Ivan Girina, *Il Linguaggio del Nuovo Cinema Sardo. Ipotesi di un'estetica del locale tra stili, temi e paradigmi di produzione*, in Marco Gargiulo (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma, 2015, pp. 229-257.

Antioco Floris, Ivan Girina, *The Sardinia case: issues of identity in the cinematic representation of an island*, «Studi e ricerche», n. 9, 2016.

Antioco Floris, Marco Gargiulo, Fabio Rossi (a cura di), *Pagine schermate: sui rapporti tra letteratura e cinema nella produzione italiana del nuovo millennio*, in «Quaderni del CSCl», n. 19, 2023.

Goffredo Fofi, Morando Morandini, Gianni Volpi, *Storia del cinema. Dalle nouvelles vagues ai giorni nostri*, vol. 3, Milano, Garzanti, 1995.

Goffredo Fofi, *Sardegna, che Nouvelle vague!*, «Panorama», 13 novembre 2003.

Luigi Barnaba Frigoli, *Effetto "La Sirenetta": le ricerche "Sardegna" fanno +216% sui siti di prenotazione viaggi*, «L'Unione Sarda», 3 giugno 2023, <https://www.unionesarda.it/news-sardegna/effetto-la-sirenetta-le-ricerche-sardegna-fanno-216-sui-siti-di-prenotazione-viaggi-tzvy6knv> (ultima consultazione: 26 agosto 2025).

Damiano Garofalo, Emiliano Morreale, *Il cinema italiano all'estero e la sua legittimazione culturale: i film festival e la critica specializzata*, in Massimo Scaglioni (a cura di), *Cinema made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo internazionale*, Roma, Carocci, 2020, pp. 77-94.

Marco Maria Gazzano, Stefania Parigi, Vito Zagarrì (a cura di), *Territori del cinema italiano. Produzione, diffusione, alfabetizzazione*, Udine, Forum, 2013.

Silvia Gherardi, *Il genere e le organizzazioni: il simbolismo del femminile e del maschile nella vita organizzativa*, Milano, Raffaello Cortina, 1998.

Silvia Gherardi, Barbara Poggio, *Donna per fortuna, uomo per destino. Il lavoro raccontato da lei e da lui*, Milano, Etas, 2003.

Malvina Giordana, Elio Ugenti (a cura di) *Culture e pratiche della produzione. Il cinema italiano tra gli anni cinquanta e gli anni settanta*, Venezia, Marsilio, 2024.

Federico Giordano, *Paesaggi meridionali. Luoghi, spazi, territori del sud nel cinema italiano (1987-2004)*, Milano, Mimesis, 2018.

Federico Giordano *Il mattone sudato. Paesaggio, Mediterraneo, comunità locali dal cinema ai nuovi media*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2021.

Ivan Girina, *Dalla Sardegna alla luna: la lingua del cinema in Sardegna*, in Fabio Rossi e Paolo Minuto (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel / del cinema italiano contemporaneo*, «Quaderni del CSCl», n. 16, 2020, pp. 73-80.

Ben Goldsmith, 'It's Africa. It's Arizona. It's Antarctica. It's Afghanistan. Actually, it's Alberta'. *Marketing Locations to Film Producers*, in Nolwenn Mingant, Cecilia Tirtaine, Joël Augros (edited by), *Film Marketing in the Twenty-First Century*, London, BFI-Palgrave, 2015, pp. 174-184.

Mark Granovetter, *Getting a job. A study of contacts and careers*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1974.

Marina Guglielmi e Bepi Vigna, *Narrazione per immagini in Sardegna tra identità e globalizzazione*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie*, cit., pp. 257-270.

Catherine Hakim, *Capitale erotico. Perché il fascino è il segreto del successo*, Milano, Mondadori, 2012; ed. orig. *Erotic Capital: The Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*, New York, Basic Books, 2010.

Stuart Hall, *Cultural Studies: due paradigmi*, in Id. *Il soggetto e la differenza. Per una archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2006., tit. or. *Cultural Studies: Two Paradigms*, in T. Bennet, G. Martin, C. Mercer, Woollacott (a cura di), *Culture, Ideology and Social Process*, London, The Open University Press, 1981.

Valerie Heffernan, *Adapting (to) Non-Motherhood: Ulrike Kofler's Film What We Wanted (2020)*, in Jenny Björklund, Dovilė Kuzminskaitė, Julie Rodgers (a cura di), *Negotiating Non-Motherhood Representations, Perceptions, and Experiences*, Palgrave Macmillan, Open Access book.

Daniel Herbet, Amanda Lotz, Aswin Punathambekar, *Media Industry Studies*, Cambridge, Polity Press, 2019.

David Hesmondhalgh, Sarah Baker, *Sex, gender and work segregation in the cultural industries*, «The Sociological Review», vol. 63, n. S1, 2015, pp. 23-36.

Dominic Holdaway, *La rete sociale del cinema di interesse culturale*, in Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 127-169.

Dominic Holdaway, Massimo Scaglioni, *Studiare la circolazione. Metodologie e problematiche di un progetto di ricerca*, in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrio (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma, RomaTre Press, 2019, pp. 403-414.

John Holden, *The Ecology of Culture. A Report commissioned by the Arts and Humanities Research Council's Cultural Value Project*, Arts and Humanities Research Council, <https://publicartonline.org.uk/downloads/news/AHRC%20Ecology%20of%20Culture.pdf> (ultima consultazione: gennaio 2026).

Dianora Hollmann, *La dimensione trasformativa dei film festival: un approccio ecosistemico al caso europeo*, Supervisore Marco Dalla Gassa, Corso di Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, 37° ciclo, 2025, Università Ca' Foscari, Venezia.

bell hooks, *Elogio del margine / Scrivere al buio*, Napoli, Tamu, 2020; ed. orig. *Feminist Theory: from margin to center*, Boston, South End Press, 1984.

Carlo Ibba, *Cento anni di cinema a Oristano. Storie di famiglia*, Ghilarza, ISKRA, 2023.

Francesca Imperiale, Roberta Fasiello, Stefano Adamo, *Sustainability Determinants of Cultural and Creative Industries in Peripheral Areas*, «Journal of Risk and Financial Management», vol. 14, n. 9, 2021, p. 438.

- Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Dalla cross-medialità all'ecosistema narrativo. L'architettura complessa del cinema hollywoodiano contemporaneo*, in Federico Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 127-138.
- Deborah Jones, Judith K. Pringle, *Unmanageable inequalities: sexism in the film industry*, «The Sociological Review», vol. 63, n. S1, 2015, pp. 37-49.
- Frank Kessler, *Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule*, «Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation», a. VI, n. 2, 1997, pp. 132-139.
- Robert Koehler, *Cinephilia and Film Festivals*, in Richard Porton (a cura di), *Dekalog 3: On Film Festivals*, London, Wallflower Press, 2009, pp. 81-97.
- Friedrich Kohle, *Green, Lean and Sustainable: Transforming Education in Film, TV, and Media Integrating the Triple Bottom Line into the Film, TV, and Media Value Chain in a Dutch Applied Sciences University*, «Media Practice and Education», vol. 23, n. 4, giugno 2022, pp. 365-387.
- Giulia Lavarone, *Cinema, media e turismo. Esperienze e prospettive teoriche del film-induced tourism*, Padova, Padova University Press, 2016.
- Martin Lefebvre (ed.), *Landscape and Film*, New York-London, Routledge, 2006.
- Gabriele Lippi, *Deu ci seu, un film sul valore della sconfitta*, «SkyTG24», 2 ottobre 2023, <https://tg24.sky.it/spettacolo/cinema/2023/10/02/deu-ci-seu-film-michele-badas> (ultima consultazione: 25 marzo 2025).
- Andrea Lolli, *Cinema e turismo. Dalle Film Commission alle strategie di promozione del territorio*, Roma, Carocci, 2022.
- Amanda D. Lotz, *Industria*, in Laurie Ouellette, Jonathan Gray (a cura di), *Parole chiave per i media studies*, Roma, minimum fax, 2018 (ediz. Kindle).
- Matteo Lupetti, *Saturnalia, il videogioco horror ispirato al folclore sardo*, in «Artribune», 16.12.2022, <https://www.artribune.com/> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).
- Richard Maltby, *On the Prospect of Writing Cinema History from Below*, in «Tijdschrift voor Mediageschiedenis», a. IX, n. 2, 2006, pp. 74-96.
- Richard Maltby, Daniël Biltereyst, Philippe Meers (a cura di), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011.
- Marco Mancuso, *Arte, tecnologia e scienza, Le Art Industries e i nuovi paradigmi di produzione nella New Media Art contemporanea*, Milano, Mimesis, 2018.
- Antonio Marazzi, *Dalla Rassegna al SIEFF: continuità e rinnovamento*, «Catalogo SIEFF 2012», Nuoro, ISRE, 2012, pp. 12-19.
- Alex Marlow-Mann, *Regional Cinema: Micro-Mapping and Glocalisation*, in R. Stone, P. Cooke, S. Dennison, A. Marlow-Mann (eds), *The Routledge Companion to World Cinema*, New York, Routledge, 2017, pp. 323-336.
- Bernard Marr, *Big Data: Using Smart Big Data, Analytics and Metrics to Make Better Decisions and Improve Performance*, Chichester, John Wiley&Sons, 2015.
- Giulio Martini, *Patchwork. 100 anni di cinema in Italia*, Milano, Finzioni, 1997.
- Giulio Martini, Guglielmina Morelli (a cura di), *Patchwork due. Geografia del nuovo cinema italiano*, Milano Il Castoro, 1997.
- Fabio Masala, *La Cineteca Sarda*, in *Id. Il diritto alla risposta. Educazione degli adulti e mezzi audiovisivi di comunicazione di massa*, Cagliari, Cuec, 1985, pp. 15-22.

Maurizio Masala, *Intervento legislativo regionale e nuove prospettive per il cinema in Sardegna* (intervista a Salvatore Mereu), «Portales», n. 9, dicembre 2007, pp. 91-100.

Carlo Maxia, *Le ceneri di Assandira. Identità, turismo e pastoralismo in Sardegna*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte. Cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 239-256.

Vicki Mayer, *Almost Hollywood, Nearly New Orleans. The Lure of the Local Film Economy*, Oakland, University of California Press, 2017.

Catharine MacKinnon, *Sexual harassment of working women. A case of sex discrimination*, New Haven & London, Yale University Press, 1979.

Giacomo Manzoli, Andrea Minuz, *Le forme simboliche: sintomi, semantica e pragmatica dell'interesse culturale* in Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 171-236.

Myriam Mereu, *Le voci dello schermo. Le lingue nel cinema sardo contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2024.

Salvatore Mereu, *Cinema sardo, legge tradita*, «L'Unione Sarda», 17 giugno 2015, p. 42.

Marcello Messina, *The demonization of the South and the Southernification of evil in contemporary Italian cinema: Belluscone and Qualunque*, in «Journal of Italian Cinema and media Studies», vol. 6, n. 2, 2018, pp. 193-207.

James F. Moore, *Predators and Prey: A New Ecology of Competition*, in «Harvard Business Review», vol. 71, n. 3, 1993, pp. 75-86.

Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria, Richard Maxwell, Ting Wang, *Global Hollywood 2*, London, BFI-Palgrave, 2005.

Franco Mulas, *Anno col sorriso per i film sardi*, «L'Unione Sarda», 28 dicembre 2013, p. 43.

Bruno Murgia, *Tra identità e mondo contemporaneo: la sfida dell'ISRE*, «Catalogo IsReal – Festival di cinema del Reale, I edizione», Nuoro, ISRE, 2016, pp. 6-7.

Michela Murgia, *Dalla Regione una politica solo offensiva*, «La Nuova Sardegna», 11 luglio 2013, p. 6.

Sergio Naitza (a cura di), *Premio Solinas – Dieci anni*, Roma, Edizioni del Premio Solinas, 1995.

Sergio Naitza, *Film Commission, i grandi pasticci*, «L'Unione Sarda», 8 maggio 2014, p. 8.

Sergio Naitza, *Film Commission, è un caos calmo*, «L'Unione Sarda», 14 maggio 2014, p. 6.

Sergio Naitza, *Cinema sardo, c'è un ricorso. Adesso la parola spetta al Tar*, «L'Unione Sarda», 19 giugno 2015, p. 43.

Gianni Olla, *Dai Lumièr a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, Cucc, 2008.

Chiara Panciroli, Pier Cesare Rivoltella, *Pedagogia algoritmica. Per una riflessione educativa sull'Intelligenza Artificiale*, Brescia, Morcelliana, 2023.

Marco Antonio Pani, *Le tante domande che sono in attesa di una risposta*, «L'Unione Sarda», 14 maggio 2014, p. 6.

Giorgio Panizzi, *Appunti per una storia dei Centri di Servizi Culturali nel Mezzogiorno 1967-1972*, «Rivista economica del Mezzogiorno», Bologna, il Mulino, n. 1-2, 2014, pp. 69-100.

Mark Peranson, *First You Get the Power, Then You Got the Money: Two Models of Film Festivals*, «Cinéaste», vol. 33, n. 3, 2008, pp. 37-43.

Simonetta Piccone Stella, Chiara Saraceno, *Introduzione. La storia di un concetto e di un dibattito*, Simonetta Piccone Stella, Chiara Saraceno (a cura di), *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Eleonora Pilastro, *Intervista con Laura Luchetti: 'Fiore gemello' e l'unione in un mondo che divide*, 30 ottobre 2018, «The Italian rêve», <https://www.theitalianreve.com/it/intervista-con-laura-luchetti-fiore-gemello-e-lunione-in-un-mondo-che-divide> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Eleonora Pilastro, *Intervista con Laura Bispuri: sulla Sardegna e su 'Figlia Mia'*, «The Italian rêve», 17 novembre 2018, <https://www.theitalianreve.com/it/intervista-con-laura-bispuri-sulla-sardegna-e-su-figlia-mia/> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Giuseppe Pilleri (a cura di), *La Sardegna nello schermo. Film, documentari, cinegiornali. Catalogo ragionato*, «Filmpraxis. Quaderni della Cineteca Sarda», n. 2, novembre 1995.

Salvatore Pinna, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cagliari, Cuec, 2010.

Salvatore Pinna, *Tutti i passi di Gianni*, «Cinemecum», 1 giugno 2011, http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=3333:tutti-i-passi-di-gianni&catid=62&Itemid=354 (ultima consultazione: 17 marzo 2025).

Salvatore Pinna, *ISRE, la parola cinema non esiste*, «Cinemecum», 6 aprile 2011, http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=3211%3Aisre-la-parola-cinema-non-esiste&catid=62&Itemid=283 (ultima consultazione: 14 marzo 2025).

Paolo Piquerdu, *L'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna*, «Lares», n. 3, settembre-dicembre 2005, pp. 719-737.

Paolo Piquerdu, *L'ISRE e l'antropologia visuale*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, Nuoro, ISRE, 2023, pp. 49-85.

Maria Francesca Piredda, *I festival del cinema in Italia. Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Roma, Carocci, 2022.

Marco Pitzalis, *Gli argonauti del mediterraneo occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione in Sardegna. Spunti per una lettura sociologica del cinema in Sardegna*, in «Studi Culturali», a. 9, n. 2, 2012, p. 225-248.

Marco Pitzalis, *Un'etno-cinematografia politica*, «Rivista ANUAC», vol. 4, n. 2, dicembre 2015, pp. 280-285.

Antonella Poggiu, *IsReal, Festival di cinema documentario*, 13 febbraio 2025, <https://ortobene.net/isreal-festival-di-cinema-documentario/> (ultima consultazione: 25 febbraio 2025).

Mara Pometti, Francesco Tissoni, *Comunicare con i dati. L'informazione tra data journalism e data visualization*, Milano, Ledizioni, 2018.

Walter Porcedda, *Milia promette ma i cineasti accusano*, «La Nuova Sardegna», 11 luglio 2013, p. 6.

Alessandro Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli editore, 2017.

Francesca Putzulu, *Il cineturismo in Sardegna: un'analisi attraverso il caso studio del film La Sirenetta*, relatrice Giulia Lavarone, Corso di Laurea Magistrale in Turismo, cultura, sostenibilità, Università di Padova, a.a. 2023/2024.

Leonardo Quaresima (a cura di), *Nuovo cinema italiano*, monografico di «Cinema & Cinema», n. 62, 1992.

Giampiero Raganelli, *Fraria*, «Quinlan. Rivista di critica cinematografica», 9 dicembre 2023, <https://quinlan.it/2023/12/09/fraria/> (ultima consultazione: 17 marzo 2025).

Rossella Ragazzi, *Supper for the Dead Souls/La cena delle anime*, «Visual Anthropology Review», vol. 33, n. 2, 2020, pp. 184-190.

Valentina Re (a cura di), *Streaming media. Distribuzione, circolazione, accesso*, Milano, Mimesis, 2017.

Redazione Economia, *I redditi degli italiani nel 2023, Portofino è la città più ricca: la mappa dei comuni*, «Corriere della Sera», 24 aprile 2024, versione online, https://www.corriere.it/economia/tasse/24_aprile_24/i-redditi-degli-italiani-nel-2023-portofino-e-la-citta-piu-ricca-la-mappa-dei-comuni.shtml?refresh_ce (ultima consultazione: 28 marzo 2025).

Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2017.

Giuseppe Richeri, *Il concetto di industrie creative*, «Economia della Cultura», vol. XIX, n. 1, 2009, pp. 5-6.

Kathleen M. Rospenda, Judith A. Richman, Stephanie J. Nawyn, *Doing Power. The Confluence of Gender, Race, and Class in Contrapower Sexual Harassment*, «Gender & Society», n. 1, 1998, vol. 12, pp. 40-60.

Elio Sacchi, *Documentary production culture(s). Una prospettiva di sistema a partire dal Piemonte Doc Film Fund*, supervisor Mariapaola Pierini e Federico Zecca, corso di dottorato in Lettere – Curriculum Spettacolo e Musica, 38° ciclo, Università di Torino.

Marco Santoro, *Presentazione*, «Polis», fasc. 1, aprile 2013, pp. 5-12.

Gino Satta, *Ripensare l'identità: tra elaborazioni mitiche e politiche patrimoniali*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 63-81.

Massimo Scaglioni (a cura di), *Cinema made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Roma, Carocci, 2020.

Rosario G. Scalia, *Meridione e meridionalismo: realtà e proiezione nella commedia all'italiana*, in «Luci e ombre» n. 5, 2017, pp. 40-101.

Andrea Scano, *“Salviamo il Cinema sardo, un'industria sostenibile”*, «L'Unione Sarda», 5 gennaio 2014.

Mario Sesti, *Nuovo cinema italiano. Gli autori, i film, le idee*, Roma-Napoli, Theoria, 1994.

Laura Sharman, *The Little Mermaid fuels 216% increase in searches for filming location Sardinia as fans look to dive into the world of Princess Ariel as part of a new 'set-jetting' trend*, «Daily Mail», 2 giugno 2023, <https://www.dailymail.co.uk/travel/article-12151923/Set-jetting-Little-Mermaid-fuels-216-increase-searches-Sardinia.html> (ultima consultazione: 26 agosto 2025).

Giacomo Ravesi, *Isole e confini. Periferie urbane e identità plurali nel cinema di Gianfranco Rosi*, in Cristina Jandelli, Chiara Simonigh (a cura di), *Sguardi sulla città*, «CoSMo», 17, 2020, pp. 49-60.

Chiara Simonigh, *L'alterità al confino. Per uno sconfinamento dell'immagine e dello sguardo*, in Teresa Biondi, Chiara Simonigh (a cura di), *Human Transitions, Global Change*, «CoSMo», 15, 2019, pp. 49-72.

Inge Ejbye Sørensen, Caitriona Noonan, *Production, Policy and Power: The Screen Industry's Response to the Environmental Crisis*, «Media, Culture & Society», vol. 44, n. 1, 2022, pp. 172-184.

Pierre Sorlin, *Introduzione a una sociologia del cinema*, Pisa, ETS, 2017.

Renato Soru (incontro con Goffredo Fofi), *Notizie e idee di un'isola laboratorio*, «Lo straniero», n. 74-75, agosto-settembre 2006, *Dossier Sardegna*, pp. 5-86.

Markus Spöhrer, Beate Ochsner (a cura di), *Applying the Actor-Network Theory in Media Studies*, Hershey, IGI Global Scientific Publishing, 2017.

Stefano Stefanutto Rosa, *Asse Mediano chiude la trilogia sulla scuola*, «Cinecittà news», 4 novembre 2010, <https://cinecittanews.it/asse-mediano-chiude-la-trilogia-sulla-scuola/> (ultima consultazione: 15 aprile 2025).

Daniel Steinhart, *Runaway Hollywood. Internationalizing Postwar Production and Location Shooting*, Oakland, University of California Press, 2019.

Joseph D. Straubhaar, *Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity*, «Critical Studies in Mass Communication», vol. 8, n. 1, 1991, pp. 39-59.

Gigliola Sulis, «Anche noi possiamo raccontare le nostre storie». *Narrativa in Sardegna, 1984-2015*, in Francesco Bachis, Valeria Deplano, Luciano Marrocu (a cura di), *La Sardegna contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*, Roma, Donzelli, 2015, pp. 533-558.

Sydney Tarrow, *Movimenti politici e sociali*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Treccani, 1996: [https://www.treccani.it/enciclopedia/movimenti-politici-e-sociali_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/movimenti-politici-e-sociali_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/) (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Vito Teti, *La restanza*, Torino, Einaudi, 2022.

Charles Tilly, *From Mobilization to Revolution*, Toronto, Random House, 1978.

Charles Tilly, Ernesto Castañeda, Lesley J. Wood, *Social Movements: 1768-2018* (4ª ed.), London, New York, Routledge, 2020.

Felice Tiragallo, *Il cinema etnografico dell'ISRE (1985-2017). Alcune note riflessive*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, ISRE, Nuoro, 2023, pp. 87-119.

Felice Tiragallo, *Il cinema antropologico in Sardegna*, in David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, UNICApress, Cagliari, 2024, pp. 71-78.

Felice Tiragallo, *S'Impinnu. Il voto*, «Rivista ANUAC», vol. 4, n. 1, giugno 2015, pp. 215-217.

Maria Bonaria Urban, *Lo stereotipo del Sud fra Otto e Novecento. Il caso Sardegna*, in «Incontri», a. 26, 2011, fasc. 2, pp. 50-63.

Maria Bonaria Urban, *Sardinia on Screen: The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2013.

Aida Vallejo, María Paz Peirano, *Conceptualising festival ecosystems. Insights from the ethnographic film festival subcircuit*, «Studies in European Cinema», vol. 19, no. 3/2022.

Bepi Vigna, *Parole in Nuvole. Da Pier Lambichi a Tex e Nathan Never storia del fumetto in Sardegna*, Cagliari, Demos, 2003

Janet Wasko, Mary Erickson (edited by), *Cross-Border Cultural Production: Economic Runaway or Globalization?*, Amherst, Cambria Press, 2008.

Anne M. Witz, Chris Warhurst, Dennis P. Nickson, *The labour of aesthetics and the aesthetics of organisation*, Organization, vol. 10, n. 1, 2003, pp. 33-54.

Bruno Zambardino, Alessandra Alessandri, Monica Sardelli (a cura di), *Il senso del cinema e dell'audiovisivo per i territori*, Roma, Istituto Luce – Cinecittà, 2014.

Vito Zagarrio, *Dietro lo schermo: ragionamenti sui modi di produzione cinematografica in Italia*, Venezia, Marsilio, 1988.

Vito Zagarrio (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006.

Antonello Zanda, *L'ombra del fuoco – S'umbra 'e su fogu*, «Teorema, Rivista sarda di cinema», n. 37, 17 giugno 2023, <https://teoremacinema.com/film-lombra-del-fuoco-sumbra-e-su-fogu-enrico-pau-2023/> (ultima consultazione: 25 marzo 2025).

Antonello Zanda, *La cena delle anime*, «Teorema. Rivista sarda di cinema», n. 28, 22 dicembre 2019, <https://teoremacinema.com/film-la-cena-delle-anime-ignazio-figus-2017/> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Laura Zanfrini, *Introduzione. Il ruolo delle donne come chiave di volta delle transizioni in atto*, Laura Zanfrini (a cura di), *La rivoluzione incompiuta: il lavoro delle donne tra retorica della femminilità e nuove disuguaglianze*, Roma, Edizioni Lavoro, 2005, pp. 11-83.

Federico Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Milano, Mimesis, 2012.

Vera L. Zolberg, *Constructing a Sociology of Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Paolo Zucca, *Cinema, i fondi farlocchi*, «L'Unione Sarda», 13 giugno 2015, p. 47.

Documenti

Report of the United Nations Conference on Environment and Development, ONU, New York, 1992.

Agenda 21: Global Action Plan for Sustainable Development. United Nations Conference on Environment and Development, Rio de Janeiro, Brazil, ONU, Rio de Janeiro, 1992.

Rio Declaration on Environment and Development. United Nations Conference on Environment and Development, Rio de Janeiro, Brazil, ONU, Rio de Janeiro, 1992.

United Nations Framework Convention on Climate Change, Kyoto Protocol to the United Nations Framework Convention on Climate Change, ONU, Kyoto, 1997.

“La parola cinema esiste”, Lettera dei registi cinematografici, 3 gennaio 2002, Archivio personale Antioco Floris.

“Coordinamento regionale per il cinema Sardegna”, documento costitutivo e di intenti, 4 novembre 2002, Archivio personale Antioco Floris.

Coordinamento regionale per il cinema, relazione dell'8 dicembre 2003 per la VIII commissione del Consiglio regionale in vista della seduta del dicembre 2003, Archivio personale Antioco Floris.

Proposte legge XII legislatura, Consiglio Regionale della Sardegna, *Attività legislativa del Consiglio nella dodicesima legislatura*, 20 luglio 1999 – 13 luglio 2004, archivio on line del Consiglio regionale <https://www.consreg Sardegna.it/XIIILegislatura/> (ultima consultazione: gennaio 2026).

Consiglio Regionale della Sardegna XIII Legislatura, Proposta di legge n. 98, Interventi regionali per il cinema, relazione del proponente, 25 gennaio 2005 <https://web.archive.org/web/20160721084350/http://consiglio.regione.sardegna.it/XIIILegislatura/Disegni%20e%20proposte%20di%20legge/propleg098.asp> (ultima consultazione: gennaio 2026).

Appunti della consigliera regionale Giovanna Cerina per la presentazione del testo di legge “Interventi regionali per il cinema” in Consiglio regionale, dicembre 2005, Archivio personale Antioco Floris.

Legge regionale 20 settembre 2006, n. 15 – Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna.

Deliberazione G.R. n. 68/21 del 03-12-2008, L.R. 15/2006, art. 23. Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna. Direttive di attuazione. Allegato 1.

Kyoto Protocol to the United Nations Framework Convention on Climate Change Kyoto, 11 December 1997 Canada: *Withdrawal*, ONU, New York, 2011.

Simone Contu, *Relazione sugli ultimi casi di cinema industriale in Sardegna*, 2013, Archivio personale di Marco Antonio Pani.

Comunicato stampa del 13 agosto 2013, Archivio personale di Luca Melis.

Statuto dell'Associazione culturale *Movimentu* approvato il 6 agosto 2013, Archivio personale di Luca Melis.

Lettera al presidente Ugo Cappellacci, 16 dicembre 2013, Archivio personale di Luca Melis.

Lettera all'Assessore Sergio Milia, 1° gennaio 2014, Archivio personale di Luca Melis.

Iole Maria Giannattasio, Federica D'Urso, *Women's place in today's italian film industry. First findings*, Torino, 2014, <https://rm.coe.int/eurimages-women-s-place-in-today-s-italian-film-industry-first-finding/168073291c> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

European audiovisual observatory, *Female directors in European film productions. State of play and evolution between 2003 and 2012*, Strasburgo, 2014, <https://rm.coe.int/090000168078b70d> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

British Film Institute, EU, *A Framework for Film Education*, 2015, <https://filmliteracyadvisorygroup.wordpress.com/> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Lettera al Presidente Pigliaru del 7 gennaio 2015 a firma di Antonia Iaccarino, Archivio personale di Luca Melis.

Regione Autonoma della Sardegna, Deliberazione n. 40/33 del 7 agosto 2015: <https://delibere.regione.sardegna.it/protected/8786/0/def/ref/DBR8787/> (ultima consultazione: 30 aprile 2026).

European women's audiovisual network, *Where are the women directors? Report on gender equality for directors in the European film industry, 2006-2013*, Strasburgo, 2015, https://www.ewawomen.com/wp-content/uploads/2018/09/Complete-report_compressed.pdf (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Transforming Our World: The 2030 Agenda for Sustainable Development, ONU, New York, 2015.

United Nations Framework Convention on Climate Change, *Paris Agreement*, Paris, ONU, Parigi, 2015.

Martha Lauzen, *The celluloid ceiling: behind-the-scenes employment of women on the top 100, 250, and 500 films of 2015*, San Diego, San Diego State University, 2016, https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015_Celluloid_Ceiling_Report.pdf (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

CNR, *Gap&Ciak. I divari di genere nel lavoro e nell'industria audiovisiva: lo stato dell'arte. Primo rapporto DEA – Donne e audiovisivo*, Roma, 2016, <https://www.cnr.it/it/nota-stampa/n-7149/gap-ciak-i-divari-di-genere-nel-lavoro-e-nell-industria-audiovisiva-lo-stato-dell-arte-presentazione-del-primo-rapporto-dea> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Producers Guild of America, *Anti-Sexual Harassment Guidelines*, 19 gennaio 2018, <https://pospislaw.com/wp-content/uploads/2018/01/Producers-Guild-of-America-Anti-Sexual-Harassment-Guidelines-2018.01.19.pdf> (ultima consultazione: 7 luglio 2025).

Patrizia Simone, *Female directors in european cinema. Key figures*, Strasburgo, European Audiovisual Observatory, 2019, <https://rm.coe.int/female-directors-in-european-cinema-key-figures-2019/16809842b9> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Women in film, television & media, *Women directors and film production. Addressing the gender gap and the role of festivals*, Venezia, 2019, <https://wiftmitalia.it/wp-content/uploads/2021/12/WIFTMI-ENEZIA-2019-Women-Directors-Research.pdf> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

California Film Commission, *Film Industry Terminology*, 2020, pp. 8-9, <https://cdn.film.ca.gov/wp-content/uploads/2020/10/film-industry-terminology.pdf> (ultima consultazione: 15 marzo 2025).

Sustainable Production Alliance, *Carbon Emissions of Film and Television Production*, marzo 2021.

Ministero della cultura, *La questione di genere tra immaginario e realtà. Primo rapporto annuale dell'Osservatorio per la parità di genere del Ministero della cultura*, Roma, 2022, https://media.beniculturali.it/mibac/files/boards/be78e33bc8ca0c99bff70aa174035096/PDF/2022/OssPariGenere/Primo%20rapporto%20annuale_22%20novembre%202022.pdf (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Conferenza delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici, COP27 Dossier n° 4/1 - Seconda edizione aggiornata con gli esiti della Conferenza 28 novembre 2022, Camera dei deputati, Roma, 2022.

Fascicolo storico della società Il Monello Film S.r.l., Camera di Commercio di Sassari, estratto in data 07 luglio 2023.

Fascicolo storico della società Mommotty S.r.l., Camera di Commercio di Cagliari, estratto in data 07 luglio 2023.

Fascicolo storico della società Ombre Rosse Film Production S.r.l., Camera di Commercio di Cagliari, estratto in data 07 luglio 2023.

Fascicolo storico della società Terra de Punt S.r.l., Camera di Commercio di Cagliari, estratto in data 07 luglio 2023.

Fascicolo storico della società Viacolvento S.r.l., Camera di Commercio di Nuoro, estratto in data 07 luglio 2023.

DGCA – Direzione Generale del Cinema e dell'Audiovisivo, *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo – anno 2022*, Roma, 2023, <https://cinema.cultura.gov.it/comunicazione/pubblicazioni-dgca/numeri-cinema-audiovisivo/tutti-i-numeri-del-cinema-e-dellaudiovisivo-italiano-anno-2022/> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

Regione Autonoma della Sardegna, *Bando pubblico e relativa modulistica per la concessione di contributi per la realizzazione di Circuiti, Festival, Premi, Rassegne – Anno 2024*. L.R. 20 settembre 2006, n. 15 “Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna” - Art. 15 – *Contributi per la promozione della cultura cinematografica*, 22 marzo 2024, <<https://www.regione.sardegna.it/atti-bandi-archivi/atti-amministrativi/bandi/171109499103287>> (ultima consultazione: 21 febbraio 2025).

Istat, *Natalità e fecondità della popolazione residente. Anno 2023*, 21 ottobre 2024 (<https://www.istat.it/wp-content/uploads/2024/10/Natalita-in-Italia-Anno-2023.pdf>, (ultima consultazione: 5 maggio 2025).

DGCA – Direzione generale cinema e audiovisivo, *I numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano. Anno 2023*, Roma, 2024, <https://cinema.cultura.gov.it/comunicazione/pubblicazioni-dgca/numeri-cinema-audiovisivo/i-numeri-del-cinema-e-dellaudiovisivo-italiano-anno-2023/> (ultima consultazione: 26 aprile 2026).

ICF, Sustainable Production Alliance, *Scope 3 Emissions in Film and Television Production*, gennaio 2024.

Le lab femmes de cinéma, *Qualitative study. Measures to promote gender parity in european cinema*, Parigi, 2024.

Ministero della cultura, *Attività ed iniziative di promozione cinematografica ed audiovisiva – Anno 2024*, 10 febbraio 2025, <https://cinema.cultura.gov.it/avvisi/attivita-ed-iniziativa-di-promozione-cinematografica-ed-audiovisiva-anno-2024/> (ultima consultazione: 3 marzo 2025).

Visura camerale della società Diero S.r.l., Camera di Commercio di Sassari, estratta in data 30 marzo 2025.

Visura camerale della società Armeni G.E.S. Productions S.r.l., Camera di Commercio di Cagliari, estratta in data 29 marzo 2025.

Deliberazione della giunta regionale n. 26/26 del 14 maggio 2025.

Sitografia

AFCI, <https://afci.org/> (ultima consultazione: 26 agosto 2025)

Ananda di Stefano Deffenu, https://www.youtube.com/watch?v=NnsnPdvxS_c&t=53s (ultima consultazione: 30 marzo 2025).

Babbudoiu Corporation, <https://babbudoiu.com/chi-siamo/> (ultima consultazione: 30 marzo 2025).

Bibigula, <https://www.instagram.com/bibigula/> (ultima consultazione: 30 marzo 2025).

Diero Film, <https://www.dierofilm.com/en/> (ultima consultazione: 30 marzo 2025).

Fondazione Sardegna Film Commission, <https://www.sardegnafilmcommission.it/la-fondazione-2> (ultima consultazione: 26 agosto 2025).

Helis blog, *Il futuro del settore cinema in Sardegna è in pericolo*, 15 dicembre 2023: <https://www.helis.blog/il-futuro-del-settore-cinema-in-sardegna-e-in-pericolo/> (ultima consultazione: 30 aprile 2025).

Il Manifesto Sardo, *Il futuro del settore cinema in Sardegna è in pericolo*, «Il Manifesto Sardo», 20 dicembre 2023: <https://www.manifestosardo.org/il-futuro-del-settore-cinema-in-sardegna-e-in-pericolo/> (ultima consultazione: 30 aprile 2025).

Le isole del cinema, *Chi siamo*, <https://www.leisoledelcinema.com/chi-siamo/> (ultima consultazione: 21 febbraio 2025).

Lunadigas, *Chi siamo*, <https://www.lunadigas.com/chi-siamo/> (ultima consultazione: 18 aprile 2026).

L'Unione Sarda.it, *Qualità della vita, Cagliari è 44esima. Sud Sardegna tra le province più povere d'Italia*, 16 dicembre 2024, <https://www.unionesarda.it/economia/qualita-della-vita-cagliari-e-44esima-sud-sardegna-tra-le-province-piu-povere-ditalia-vnzaksje> (ultima consultazione: 29 marzo 2025); *Santanchè: «Grazie al film La Sirenetta +216% di turisti stranieri in Sardegna»*, 18 ottobre 2023, <https://www.unionesarda.it/spettacoli/santanche-grazie-al-film-la-sirenetta-216-di-turisti-stranieri-in-sardegna-wrckfrpd> (ultima consultazione: 26 agosto 2025).

Mommotty, <https://www.mommotty.it/> (ultima consultazione: 29 marzo 2025).

Nor, <https://www.nor-web.eu/nor.aspx?ver=it> (ultima consultazione: 30 marzo 2025).

Ombre Rosse Film Production, <https://www.ombrerossefilm.com/>
(ultima consultazione: 29 marzo 2025).

Regione Basilicata, Rete Cinema Basilicata: <https://www.regione.basilicata.it/enata-la-rete-per-il-cinema-della-basilicata/>
(ultima consultazione: 30 aprile 2026).

Terra de Punt, <https://www.terradepunt.it/it/>
(ultima consultazione: 29 marzo 2025).

Treccani, Enciclopedia on line, «MeToo», voce, disponibile all'indirizzo: <https://www.treccani.it/enciclopedia/metoo/>
(ultima consultazione: 5 maggio 2025).

Filmografia

Il progetto “MaCAuS – Mappe del Cinema e dell’Audiovisivo in Sardegna (2006-oggi)”, dal quale trae origine questo volume, ha censito la produzione cinematografica in Sardegna degli ultimi vent’anni. Per rendere fruibile al pubblico interessato una tale mole di dati (che riguarda circa un migliaio di film), proponiamo di seguito un link che consente l’accesso diretto al database del progetto.

Per ciascun film catalogato il database MaCAuS offre utili informazioni relative, ad esempio, a titolo, anno di uscita, regista, genere, formato, casa di produzione. Si potrà inoltre navigare tra le pagine dedicate al cinema o alle altre discipline nella piattaforma DH UNICA (Centro Interdipartimentale per l’Umanistica Digitale dell’Università di Cagliari), che lo ospita.

Buona navigazione!

C.C. e D.C.



Database del progetto

**[https://cinema.dh.unica.it/
le-visualizzazioni-dei-dati-del-progetto-macaus/
il-database-di-macaus](https://cinema.dh.unica.it/le-visualizzazioni-dei-dati-del-progetto-macaus/il-database-di-macaus)**

Indice dei nomi

A

Maurizio Abis 60, 146
Stefano Accorsi 186
Joan Acker 155, 243
Stefano Adamo 220, 250
Alessandra Alessandri 14, 256
Stefano Alleva 16
Carol Alt 171
Rick Altman 180, 243
Gaia Amadori 66, 243
Marco Amenta 70, 185
Enrica Anedda 27
Michela Anedda 52, 113, 181, 184
Giulio Angioni 124
Bonifacio Angius 43, 48, 61, 62, 70,
72, 113, 115, 126, 127, 128, 169, 183
Chicco Angius 148
Sara Arango Ochoa 143
Daniele Arca 103
Giorgio Arlorio 28
Mauro Aragoni 184
Veronica Aresu 113
Susana Asenjo McCabe 221, 244
Marco Asunis 101, 246
Aleida Assmann 148, 244
Sergio Atzeni 21, 187, 248
Massimo Atzori 5, 8, 9, 34, 43, 65,
120, 239, 244
Joël Augros 11, 250
Giorgio Avezzù 18, 35, 65, 66, 74, 75,
244

B

Francesco Bachis 169, 246
Wayne E. Baker 131, 244
Béla Balázs 244
Gabriele Balbi 12, 247

Flavia Barca 2, 215, 244
Luca Barra 2, 16, 73, 244
Rosa Barotsi 157, 244
Pierre Bataille 130, 164, 244
Riccardo Bauer 101, 245
Howard S. Becker 130, 137, 245
Sue Beeton 16, 245
Marco Bellocchio 16
Marco Benoni 31, 151
Sandro Bernardi 53, 197, 245
Emanuela Angela Bertocchi 146, 152
Michele Bertolini 132
Marco Bertozzi 101, 245
Daniël Biltereyst 56, 251
Laura Biagini 43, 59
Andrea Biancareddu 141
Paolo Bianchi 117
Teresa Biondi 245
Laura Bispuri 48, 53, 72, 193, 194,
199, 253
Claudio Bisoni 24, 245
Julio Blas 220, 245
Anastasya Bogach 195
Sandra Bohle 197
Paolo Borsellino 193
Pierre Bourdieu 130, 245
Raoul Bova 172
Svend Brinkmann 133, 245
David Bruni 2, 5, 8, 9, 10, 68, 113, 117,
121, 180, 239, 245
Gro Harlem Brundtland 218, 245
Laura Buffoni 193, 245

C

Gianfranco Cabiddu 21, 28, 29, 117,
126, 169, 175, 186
John T. Caldwell 13, 57, 131, 133, 245
Fabio Calzia 113

Giulia Camba 113, 184
 Mariateresa Camoglio 28
 Mariana Camiloti 114, 184
 Silvio Camboni 113
 Gianni Canova 65, 171, 243, 245
 Denise Cappai 115
 Ugo Cappellacci 144, 257
 Massimiliano Caprara 116
 Paolo Carboni 60, 68, 118, 150, 183
 Paolo Carelli 19, 247
 Massimo Carlotto 125, 177
 Roberto Carta 113, 115, 184
 Silvio Carta 112, 245
 Silvia Carusillo 116
 Claudio Casale 62
 Francesco Casetti 22, 246
 Clementina Casula 2, 5, 7, 8, 9, 81, 93,
 130, 132, 154, 239, 244, 246
 Giuseppe Casu 117, 118, 119, 246
 Sara Casu 194
 Giampaolo Cassitta 115, 184
 Rosanna Castangia 151
 Ernesto Castañeda 142, 255
 Daniele Cau 60
 Stefano Cau 113, 115, 152
 Diego Cavallotti 2, 3, 5, 7, 8, 9, 35, 55,
 76, 139, 240
 Suso Cecchi D'Amico 28
 Giovanna Cerina 31, 78, 246, 257
 Francesco Cheratzu 60
 Donato Cherchi 113
 Marc Choueiti 211, 246
 Roberto Cimatti 115
 Paola Cireddu 60, 184
 Simone Cireddu 117
 Pietro Clemente 246
 Giovanni Coda 27, 28, 150, 181
 Corso Codecasa 61
 Gilbert Cohen-Séat 56, 246
 Giovanni Columbu 21, 27, 28, 29, 48,
 54, 59, 114, 117, 121, 122, 123, 147, 150,
 168, 169, 181, 182, 183, 246
 Michele Columbu 122
 Francesca Comunello 12, 247
 Roberta Comunian 24, 246
 Alessandro Congiu 143
 Luciana Yasmina Congiu 106
 Joanne Connell 78, 246
 Nicola Contini 43, 59
 Simone Contu 146, 150, 152, 184, 257
 Paul Cooke 22, 35, 249

Barbara Corsi 35, 66, 74, 246
 Bruno Cortini 171, 174
 Antonio Cossu 119, 125
 Costantino Cossu 144, 246
 Roberto Cossu 145, 246
 Giulia Cosentino 104
 Claudia Crabuzza 103
 Gaetano Crivaro 113
 Antoin Cucca 28
 Marco Cucco 2, 5, 8, 11, 12, 16, 18, 19,
 23, 36, 38, 40, 43, 65, 66, 72, 73, 76,
 77, 81, 137, 146, 182, 240, 246, 247
 Tore Cubeddu 59
 Jacopo Cullin 68, 174

D

Gloria Dagnino 157, 244
 Paolo Dal Molin 25, 131, 155, 181, 247
 Alessandro D'Alatri 30
 Agostino D'Antonio 113, 116
 Roberta D'Aprile 5, 8, 9, 10, 69, 84,
 112, 115, 133, 154, 239, 240, 247
 Manfredi De Bernard 24
 Andrea di Blasio 59
 Domenico De Feudis 69, 189
 Alfonso De Giovanni 31
 Michele De Murtas 58, 119
 Ilaria A. De Pascalis 247
 Vittorio De Seta 117, 118, 124
 Stefano Deffenu 62, 183, 259
 Andrea Deidda 113
 Grazia Deledda 112, 181, 247
 Donatella Della Porta 133, 247
 Gianmario Demuro 31
 Stephanie Dennison 22, 35, 249
 Carlo Dessi 142, 152
 Piera Detassis 193, 247
 Leonardo Di Costanzo 48, 53
 John Donne 198, 247
 Daniele Dottorini 120, 170, 247
 Monica Dovarch 58, 119
 Carl Theodor Dreyer 123
 Eleonora Duse 26

E

Anita Ekberg 107
 Greg Elmer 12, 247
 Mary Erickson 12, 256

F

Mariagrazia Fanchi 2, 156, 160, 212, 240, 247
Roberto Fara 61, 189
Luisella Farinotti 2, 171, 245
Robert R. Faulkner 131, 244
Giorgio Ferrari 27
Tiziana Ferrero-Regis 170, 248
Clio Flego 220, 248
Antioco Floris 2, 5, 7, 8, 9, 21, 24, 25, 26, 31, 32, 34, 35, 37, 56, 111, 114, 117, 118, 121, 131, 133, 168, 169, 170, 177, 180, 182, 185, 187, 241, 244, 248, 249
Francesca Floris 181, 184
Goffredo Fofi 7, 25, 169, 192, 249
Marcello Fois 114

G

Marco Gargiulo 2, 34, 187, 249
Mike Gasher 12, 247
Marco Maria Gazzano 14, 249
Gabriele Ghiani 113
Iole Maria Giannattasio 211, 249, 257
Giancarlo Giannini 174
Malvina Giordana 56, 249
Ivan Girina 2, 24, 30, 34, 186, 249
Ben Goldsmith 11, 250
Giorgio Gosetti 132
Nitin Govil 12, 252
Mark Granovetter 138, 250
Antonio Gramsci 181
Stefania Grilli 145
Antonello Grimaldi 21, 28, 29, 61, 117, 151
Egidio Guidubaldi 27
Michele Guerra 16, 244
Sabina Guzzanti 193

H

Catherine Hakim 161, 250
Valerie Heffernan 198, 250
Daniel Herbert 12
Begoña Herrero Bernal 221
David Hesmondhalgh 156, 250
Dominic Holdaway 68, 72, 250
bell hooks 199, 250
Dianora Hollmann 24

I

Carlo Ibba 67, 250
Gianfranco Ibba 67, 74
Giomaria Ibba 67
Salvatore Ibba 67
Antonia Iaccarino 148, 257
Francesca Imperiale 220, 250
Matteo Incollu 43, 59, 184
Veronica Innocenti 24, 39, 251

J

Cristina Jandelli 255
Deborah Jones 160, 164, 251
François Jost

K

Frank Kessler 24, 56, 251
Tullio Kezich 123, 251
Ulrike Kofler 190, 191, 193, 197, 199
Friedrich Kohle 221, 251
Kallil Kone 195
Marie Kreutzer 197
Steinar Kvale 133, 245

L

Alberto Lattuada 107
Martha Lauzen 211, 258
Giulia Lavarone 78, 82, 251
D.H. Lawrence 115, 184
Gavino Ledda 28, 117
Matteo Leone 113
Carlo Licheri 184
Gabriele Lippi 119, 251
Stefano Lisci 113
Piero Livi 21, 28, 29
Carlo Lizzani 28, 175
Roberto Locci 28, 29
Alessio Loi 31
Andrea Lolli 77, 78, 79, 251
Amanda Lotz 12, 248, 251
Laura Luchetti 72, 191, 193, 195, 199, 253
Uliano Lucas 122
Emilio Lussu 181
Joyce Lussu 103
David MacDougall 28, 111, 116
Daniele Maggioni 60, 148, 181
Maurizio Maggi 189
Richard Maltby 56, 251

Michele Manca 61, 189
 Stefano Manca 61, 189
 Cecilia Mangini 112
 Nino Manfredi 107
 Davide Manuli 48, 49, 53, 189
 Matteo Manunta 113
 Giacomo Manzoli 18, 72, 182, 247, 252
 Claudio Marceddu 43, 44, 58
 Peter Marcias 47, 48, 71, 103, 183, 188
 Gaetano Marino 28
 Alex Marlow-Mann 22, 30, 35, 251
 Bachisio Marras 116
 Gian Luigi Marsella 31
 Sara Martin 16, 244
 Fabio Masala 101, 251
 Citto Maselli 28
 Richard Maxwell 12, 252
 Vicky Mayer 12, 252
 John McMurria 12, 252
 Gianluca Medas 180, 181
 Stefania Medda 27, 68
 Tiziana Medda 27, 68
 Philippe Meers 56, 251
 Carolina Melis 113, 114, 119, 181, 183, 184
 Davide Melis 70
 Elisa Melis 113
 Luca Melis 143, 144
 Myriam Mereu 5, 9, 33, 40, 65, 141, 170, 185, 241, 252
 Salvatore Mereu 21, 28, 30, 31, 43, 47, 50, 53, 70, 71, 72, 113, 117, 118, 121, 123, 124, 146, 151, 182, 183, 187, 252
 Marcello Messina 170, 252
 Toby Miller 12, 252
 Nolwenn Mingant 11, 250
 Andrea Minuz 66, 182, 243, 252
 Federico Moccia 59
 Loria Prospero Moisè 101
 Fabio Mollo 16
 Mario Monicelli 185, 255
 Morando Morandini 249
 Elena Morando 113
 Emiliano Morreale 66, 69, 243, 249
 Antonio Simon Mossa 108
 Michele Mossa 113, 114, 117
 Franco Mulas 145, 150, 252
 Marco Mulas 93
 Alice Murgia 182
 Bruno Murgia 94, 252
 Michela Murgia 150, 252

Piergiuseppe Murgia 28
 Alessandro Murtas 27, 68
 Daniela Murtas 68

N

Sergio Naitza 28, 48, 66, 103, 146, 150, 151, 252
 Stephanie J. Nawyn 160, 254
 Silvia Neonato 198, 253
 Nicoletta Nesler 166
 Dennis P. Nickson 158, 256
 Gianluca Nieddu 145
 Tonino Nieddu 28, 29
 Caitriona Noonan 221, 255

O

Beate Ochsner 131, 255
 Flavia Oertwig 113
 Gianni Olla 34, 68, 113, 176, 185, 191, 252
 Regina Orioli 62
 Federica Ortu 43, 59
 Veronica Orrù 104

P

Simone Paderi 113, 115
 Andrea Palma 62
 Mauro Palmas 26
 Marco Antonio Pani 68, 113, 117, 118, 120, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 180, 183, 252
 Rocco Papaleo 16, 48, 68, 72, 189
 Martina Parenti 95
 Stefania Parigi 14, 71, 170, 248, 249
 Maria Paola Pasini 19, 247
 Pier Paolo Pasolini 116
 Francesca Pasquali 12, 247
 Valeria Patanè 28
 Enrico Pau 21, 27, 28, 29, 47, 48, 52, 103, 117, 119, 121, 125, 126, 150, 182, 185, 193, 244, 256
 Marcello Pedaci 132
 Maria Paz Peirano 24, 256
 Mark Peranson 69, 253
 Marc Perrenoud 130, 164, 244
 Maria Grazia Perria 48, 60, 68, 164, 181, 193
 Marta Perrotta 73, 244
 Guglielmo Pescatore 39, 251
 Elsa Petit 114

Katherine Pieper 211, 246
Marilisa Piga 166
Francesco Pigliaru 144, 257
Gabor Pinna 31
Salvatore Pinna 51, 101, 111, 113, 114, 253
Maria Francesca Piredda 69, 85, 90, 95, 247, 253
Mario Piredda 48, 61, 68, 72, 127, 129, 183, 192
Francesco Cristiano Pirisi 117
Ugo Pirro 28
Paolo Pisanu 48, 61, 127, 128, 192
Paolo Pisanelli 112
Enrico Pitzianti 28, 29, 31, 151, 188, 189
Marco Pitzalis 118, 168, 169, 253
Giancarlo Planta 28, 29
Barbara Poggio 155, 248
Antonella Poggiu 94, 253
Gillo Pontecorvo 28, 31
Walter Porcedda 150, 253
Elena Porciani 198, 253
Alessandro Portelli 142, 254
Moana Pozzi 176
Michael Preece 177
Judith K. Pringle 160, 164, 251
Janine Proost 114
Aswin Punathambekar 12, 250

R

Alberta Raccis 145, 151, 152
Giampiero Raganelli 115, 254
Rossella Ragazzi 112, 254
Valentina Re 71, 254
Francesco Remotti 181, 254
Giuseppe Richeri 11, 14, 18, 76, 77, 81, 82, 132, 247, 254
Judith A. Richman 160, 254
Gennaro Righelli 26
Stefania Rimini 16, 244
Marta Rocchi 35, 244
Julie Rodgers 198, 250
Roberto Rossellini 118
Kathleen M. Rospenda 160, 254

S

Elio Sacchi 24, 254
Alberto Sanna 117
Fabio Sanna 105

Piero Sanna 21, 28, 117
Monica Sardelli 14, 256
Franco Sardi 31
Chiara Saraceno 155, 253
Nevina Satta 79, 151
Gino Satta 181, 254
Massimo Scaglioni 65, 68, 72, 244, 249, 254
Andrea Scano 150, 254
Sergio Scavio 180, 184
Ettore Scola 28
Roberto Priamo Sechi 58
Fiorenzo Serra 86, 92, 93, 106, 108
Mario Sesti 168, 254
William Shakespeare 187
Chiara Simonigh 245, 255
Patrizia Simone 211, 258
Alberto Sironi 16
Stacy Smith 211, 246
Elisabetta Soddu 60
Vittoria Soddu 104
Michele Sorice 12, 247
Pierre Sorlin 131, 255
Renato Soru 25, 31, 132, 255
Inge Ejbye Sørensen 221, 255
Markus Spöhrer 131, 255
Joseph D. Straubhaar 75, 255
Rob Stone 24, 35, 251

T

Matteo Tarantino 156, 212, 248
Sidney Tarrow 142, 255
Vito Teti 132, 255
Chiara Tesser 116
Gianni Teti 113, 114, 128, 152
Angela Tibaldi 156, 212, 248
Charles Tilly 142, 255
Felice Tiragallo 111, 112, 255
Cecilia Tirtaine 11, 250
Francesco Tomba 116
Cinzia Torrini 16
Virgilio Tosi 110
Michele Trentini 113, 114
Igor Tuveri 71, 189

U

Elio Ugenti 56, 57, 248
Maria Bonaria Urban 52, 169, 170, 255
Maria Luisa Usai 113

Christian Uva 68, 71, 170, 248

V

Aida Vallejo 24, 256

Marisa Vallone 72, 185, 193

Carlo Vanzina 172

Enrico Vanzina

Luca Vargiu 171, 243

Francesca Ventura 172

Alessandro Veronesi 174

Giovanni Veronesi 174

Yile Vianello 62

Paolo Virzì 16

Piero Vivarelli 176

W

Ting Wang 12, 252

Janet Wasko 12, 256

Harvey Weinstein 154, 160

Mike White 16

Lavinia Wilson 197

Lesley J. Wood 142, 255

Aga Woszczynska 49, 190

Z

Bruno Zambardino 14, 256

Antonello Zanda 112, 120, 256

Vito Zagarrìo 14, 57, 68, 71, 168, 170,
248, 256

Laura Zanfrini 167, 256

Cosimo Zene 112

Luca Zingaretti 16

Vera L. Zolberg 131, 256

Paolo Zucca 4, 48, 49, 53, 63, 70, 72,
74, 113, 114, 146, 148, 150, 151, 183,
184, 185, 186, 187, 192, 256

Produrre cinema in Sardegna

Una mappatura del settore, dalla legge regionale a oggi
a cura di Clementina Casula e Diego Cavallotti

Nel settembre del 2006 la Regione Autonoma della Sardegna adotta una legge che promuove la produzione cinematografica a all'interno di un progetto di sviluppo territoriale integrato. Vent'anni dopo appare opportuno avviare un primo bilancio, sia per prendere consapevolezza dei traguardi finora raggiunti, che per identificare le criticità che ostacolano la piena espressione delle potenzialità del settore nell'Isola.

Questo è stato l'obiettivo del volume, che considera la produzione cinematografica regionale tanto nella sua dimensione artistico-culturale, quanto in quella socio-economica e aziendale, integrando gli esiti di una ricerca realizzata da un team multidisciplinare dell'Università di Cagliari con le competenze di figure che studiano od operano

all'interno di questo variegato e mutevole comparto.

Dai saggi qui raccolti emerge come la legge cinema regionale sia stata fondamentale per incentivare lo sviluppo di quanto è arrivato a costituirsi nei termini di un vero e proprio ecosistema cinematografico isolano, che tuttavia appare ancora troppo poco affidabile in termini di offerta di professionalità e di servizi, gracile dal punto di vista aziendale e dipendente dalle politiche di sovvenzionamento pubblico.

Il volume intende dunque presentarsi come occasione di riflessione rispetto al tragitto finora percorso e alle strategie da mettere in atto per rafforzare lo sviluppo futuro di un settore in grado di offrire al territorio un contributo rilevante sia dal punto di vista artistico e culturale, sia da quello economico e occupazionale.