

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**

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 *balentìa* 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, ovvero 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 sul 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 avvezza 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.

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-

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.