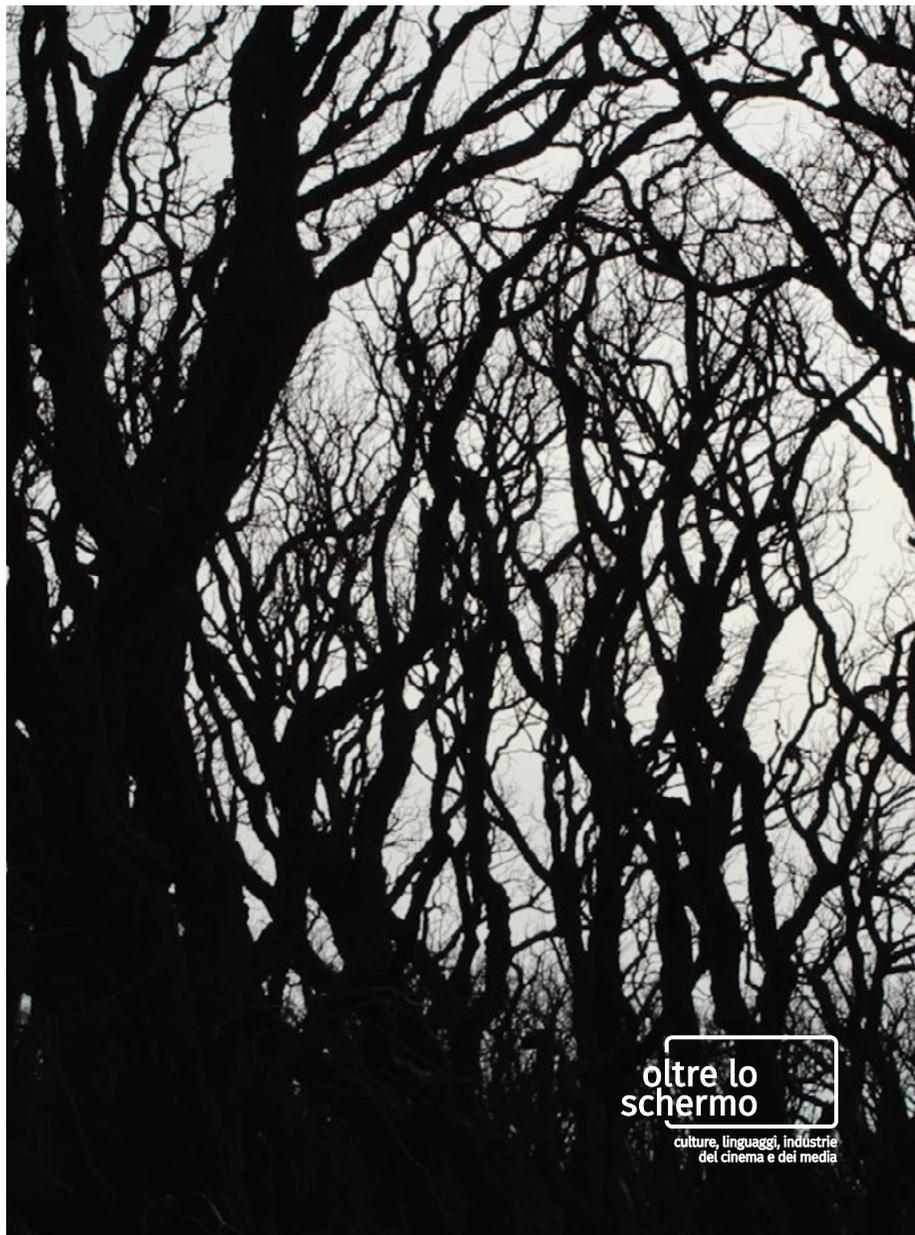


Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio

a cura di David Bruni e Antioco Floris

UNICApres/**ricerca**



oltre lo
schermo

culture, linguaggi, industrie
del cinema e del media



UNICApress/ricerca

Oltre lo Schermo
#1



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 Magaudda (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)

Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio

a cura di David Bruni e Antioco Floris

UNICApress/ricerca



oltre lo
schermo

culture, linguaggi, industrie
del cinema e dei media



REGIONE AUTÒNOMA DE SARDIGNA
REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA

Assessoradu de s'istruzione pública, benes culturales, informatzione, ispetàculu e isport
Assessorato della pubblica istruzione, beni culturali, informazione, spettacolo e sport



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI CAGLIARI



DIPARTIMENTO DI LETTERE,
LINGUE E BENI CULTURALI

Questo volume è pubblicato nell'ambito del progetto di ricerca
MADOS – Mappe del documentario In Sardegna

Realizzato con il contributo della
Regione Autonoma della Sardegna
Assessorato della Pubblica istruzione, Beni culturali, Informazione,
Spettacolo e Sport, L.R. 15/2006 art. 16 comma 3
con il patrocinio di:



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA
ISTITUTO SUPERIORE
REGIONALE ETNOGRAFICO

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

In copertina, fotogramma da:
L'ombra del fuoco – S'ombra 'e su fogu (2023) di Enrico Pau
Per 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, 2024 (<https://unicapres.unica.it>)

ISBN Edizione a stampa: 978-88-3312-159-8
ISBN Edizione in e-pub: 978-88-3312-138-3
ISBN Edizione in PDF: 978-88-3312-160-4
DOI: <https://doi.org/10.13125/unicapres.978-88-3312-160-4>

Indice

- 7 **Introduzione**
David Bruni, Antioco Floris
- 11 **Le ICC e l'audiovisivo**
Cinzia Dessì
- Panorama**
-
- 25 **Il documentario in Sardegna oggi: pratiche ed estetiche**
Antioco Floris
- 43 **Professionisti e professioniste del documentario in Sardegna**
Clementina Casula, Roberta D'Aprile
- Approfondimenti**
-
- 61 **La lingua parlata della realtà**
Myriam Mereu
- 71 **Il cinema antropologico in Sardegna**
Felice Tiragallo
- 79 **Il documentario musicale in Sardegna**
Benedetta Zucconi
- 85 **Frammenti di un'isola: il *found footage* e il cinema sardo**
Diego Cavallotti
- Focus**
-
- 97 **Daniele Atzeni. Il racconto della realtà tra documentario e *found footage film***
Michela Buttu
- 105 **Fra musica e memoria**
Silvia Deias
- 111 **Ignazio Figus e il documentario di osservazione**
Roberta D'Aprile
- 119 **Il documentario di Sergio Naitza**
David Bruni
- 127 **La voce di una terra**
Massimo Atzori
- 135 **La memoria di una terra**
Massimo Atzori
- 143 **Plurali e translocali**
Marco Benoît Carbone
- Apparati**
-
- 153 **I film censiti nel progetto MaDoS**
a cura di Lorenzo Sibiriu
- 169 **Gli autori / le autrici**
- 173 **Bibliografia**
- 181 **Indice dei nomi**

Introduzione

David Bruni, Antioco Floris

Il settore della produzione cinematografica e audiovisiva in Sardegna ha mostrato negli ultimi vent'anni un significativo sviluppo e ha contribuito a valorizzare risorse culturali, paesaggistiche e professionali dell'Isola. In particolare, all'interno di un simile quadro, una tipologia produttiva che grazie a una serie di positivi fattori concomitanti – l'applicazione della Legge Cinema regionale del 2006, l'impegno dell'Istituto superiore regionale etnografico, concorsi promossi da vari enti fra i quali la Società Umanitaria-Cineteca Sarda – ha conosciuto una notevole espansione è quella del documentario. A tale ambito è dedicato questo volume esito di un progetto di ricerca finalizzato a elaborare una mappatura della produzione del documentario in Sardegna dagli inizi del nuovo millennio a oggi.

Il lavoro è stato quindi incentrato inizialmente sul censimento della produzione documentaristica e, di seguito, sulla riflessione sul corpus censito con approfondimenti tematici e studi di caso in modo da avere sia riferimenti quantitativi, con la conoscenza di cosa è stato realmente prodotto, sia qualitativi sulle caratteristiche della produzione. Il progetto nasceva con l'ambizione di collegare gli aspetti più prettamente cinematografici con il contesto socioeconomico legato alla produzione e così i dati quantitativi sono stati considerati anche in relazione ai soggetti coinvolti – operatori, autori, professionisti ecc. – e alle dinamiche di mercato.

Il gruppo di lavoro, caratterizzato da competenze multidisciplinari, ha consentito un approccio in grado di coniugare gli aspetti storici, estetici, culturali e del linguaggio con quelli socioeconomici e di mercato così da fornire le coordinate specifiche del contesto produttivo in cui i documentari vengono realizzati offrendo uno sguardo d'insieme che riteniamo un punto di forza della ricerca di cui questo volume dà conto. Tale aspetto appare tanto più rilevante se si considera che una delle esigenze che sta a fondamento della ricerca è quella di fornire agli operatori del settore e agli amministratori un quadro conoscitivo ben definito e aggiornato, tale da consentire loro di programmare, a partire da una solida base di dati, lo sviluppo nell'isola di un comparto che mostra alti livelli di potenzialità ancora inespressi. Pertanto, i risultati della ricerca, da un lato, potenziano la “cassetta degli attrezzi” a disposizione dei ricercatori (universitari e indipendenti) e degli operatori del comparto (aziende ed enti pubblici e privati) e, dall'altro, possono accompagnare i percorsi virtuosi di sviluppo della produzione di documentari in regione, fornendo dati in base ai quali programmare la crescita e incidendo così sul potenziamento e sulla messa a sistema delle infrastrutture e delle competenze professionali locali, sulla tutela e valorizzazione delle risorse culturali legate al cinema documentario (per esempio, dalla valorizzazione della lingua sarda a quella dei beni ambientali e paesaggistici del territorio), e sulle ricadute in termini di creazione di indotto diretto e indiretto.

I contenuti di questo volume sono da considerarsi complementari al *data base* contenente i dati quantitativi del censimento effettuato che ha portato all'individuazione di diverse centinaia di titoli realizzati fra il 2004, anno di avvio

del progetto AVISA dell'ISRE, e settembre 2024 data di chiusura della ricerca, consultabile pubblicamente all'indirizzo <https://cinema.dh.unica.it/mados/>

Come criterio di individuazione dei documentari da censire si è scelto di utilizzare i seguenti criteri: realizzati, anche parzialmente, in Sardegna; aventi per oggetto la Sardegna o problematiche ad essa connesse; realizzati da autori nati o residenti in Sardegna; prodotti da soggetti aventi sede in Sardegna; finanziati da amministrazioni sarde. La complessità del lavoro di ricerca, di cui riferisce il testo di Lorenzo Sibiriu in appendice al volume, ha imposto delle scelte non sempre oggettive nel riconoscimento dei prodotti da considerare sia a causa dello statuto ambiguo del film documentario evidenziato nel saggio di Antioco Floris, sia per la difficoltà di considerare la produzione dai confini incerti del cosiddetto postdocumentario riscontrabile nell'infosfera che proprio per il suo carattere indefinito si è deciso di escludere dal censimento.

Ugualmente complementare a questo volume e a questa ricerca è il lavoro che il medesimo gruppo sta svolgendo in parallelo sulla mappatura del cinema di finzione in Sardegna nello stesso arco temporale e i cui dati saranno disponibili nell'estate 2025.

Il volume si apre con l'intervento di Cinzia Dessì incentrato sul rapporto fra le industrie culturali creative (ICC) e il comparto audiovisivo. In particolare, il saggio evidenzia come negli ultimi due decenni le ICC abbiano vissuto una profonda trasformazione, guidata dall'innovazione tecnologica, da una concorrenza sempre più globalizzata e dall'evoluzione delle preferenze del pubblico. Parallelamente, i governi hanno riconosciuto tali industrie come fattore chiave per lo sviluppo economico e sociale, attribuendo alla produzione culturale e creativa un impatto rilevante, non solo artistico ma anche economico. A seguire, Antioco Floris propone una rilettura complessiva dei dati emersi dal censimento con l'individuazione degli aspetti estetici e produttivi che caratterizzano l'insieme dei documentari. Autori e autrici, soggetti, estetiche, pratiche, esperienze significative, tendenze e caratteri vengono considerati in rapporto fra loro per offrire un quadro sincronico della produzione.

Il saggio di Clementina Casula e Roberta D'Aprile sposta lo sguardo dai prodotti ai soggetti coinvolti nella produzione osservati da una prospettiva sociologica. A partire da una ricerca empirica qualitativa, il testo si sofferma su alcune caratteristiche distintive di tali percorsi, dalla formazione all'accesso alla professione, dalle strategie occupazionali all'organizzazione del lavoro, fino al rapporto con le fonti di sostegno alla produzione e alla distribuzione, evidenziando i principali risultati raggiunti e i nodi critici ancora da affrontare dal settore della produzione documentaristica in Sardegna.

Dopo i saggi iniziali la sezione *Approfondimenti* è dedicata ad alcuni aspetti caratterizzanti la produzione documentaristica. Myriam Mereu, dopo una breve introduzione di carattere teorico e metodologico, analizza la componente linguistica e il ruolo della voce nella produzione documentaria in Sardegna. Attraverso una rassegna di alcuni dei titoli più rappresentativi, il suo scritto mira a individuare le forme linguistiche e gli spazi della voce.

Felice Tiragallo si sofferma sulla produzione di cinema antropologico riconducendola a tre diversi livelli che hanno contribuito a definire efficacemente i mutamenti culturali avvenuti nell'isola nel principio del terzo millennio: il cinema fatto dagli antropologi nelle sedi universitarie, la produzione realizzata o sostenuta dall'Istituto superiore regionale etnografico e, infine, quella dovuta ad autori e filmmaker che, pur senza intenti specifici di ricerca etnografica, hanno conseguito importanti risultati antropologici.

Dopo alcune riflessioni di carattere teorico e metodologico sul documentario musicale, Benedetta Zucconi esamina le particolari declinazioni assunte da

questo filone in Sardegna negli ultimissimi decenni, dedicando una particolare attenzione a tre casi che risultano esemplari per il modo in cui gli elementi musicali e sonori contribuiscono a determinare le peculiarità di fondo dei rispettivi prodotti audiovisivi.

Diego Cavallotti esamina la produzione di documentari di *found footage*, indagando sul riutilizzo creativo dei materiali filmici pre-esistenti. Dal suo contributo emerge un panorama assai ricco e composito, anche grazie al sostegno assicurato dalla Società Umanitaria-Cineteca Sarda, che ha promosso la realizzazione di numerosi film di *found footage*, realizzati sia da autori affermati sia da giovani filmmaker.

La sezione *Focus* ha l'obiettivo di proporre degli studi di caso su alcuni documentaristi che hanno svolto un ruolo di particolare interesse nel quadro della produzione di settore in Sardegna non solo nell'arco di tempo che delimita la ricerca. Va precisato che la scelta delle figure su cui lavorare non dipende da criteri di merito professionale ed è condizionata dalla necessità di limitare i casi di studio per esigenze di organizzazione del lavoro. È evidente sin da una prima lettura dell'indice che nomi di autori di rilievo non sono presenti in questi focus. Registi come Marta Anatra, Paolo Carboni, Giuseppe Casu, Peter Marcias, Andrea Mura, Enrico Pitzianti, solo per citarne alcuni, avrebbero richiesto un approfondimento specifico.

Michela Buttu si sofferma sull'attività di Daniele Atzeni, che ha realizzato documentari particolarmente attenti alla dimensione sociale ricorrendo frequentemente alla pratica del *found footage* con esiti assai personali sul versante espressivo, com'è evidente nei casi delle due opere oggetto di una specifica analisi.

Silvia Deias esplora l'opera di Gianfranco Cabiddu, autore che si distingue per l'uso innovativo dei materiali d'archivio e l'integrazione fra musica e memoria collettiva, mentre Roberta D'aprile riflette sul lavoro di Ignazio Figus attraverso un'analisi di tre suoi documentari notando che in ciascuno di essi il regista affronta con sguardo sensibile e rigoroso temi legati alla tradizione, alla memoria e all'identità della Sardegna rurale, in un dialogo costante tra passato e presente.

David Bruni si concentra sulla produzione di Sergio Naitza, molto interessata al legame tra Sardegna e cinema, che affiora come motivo conduttore dei documentari realizzati, attenti anche a far luce sul controverso modello di sviluppo adottato in Sardegna durante gli anni cruciali dell'attuazione del Piano di Rinascita.

Massimo Atzori in due diversi saggi osserva il lavoro di Marco Antonio Pani ed Enrico Pau. La produzione cinematografica del primo si caratterizza per un preciso sguardo autoriale sulla realtà, sviluppato nel corso del tempo in funzione della ferma volontà di fare del cinema uno strumento di riscatto della propria terra da una rappresentazione distorta spesso offerta dai media in passato. Quella del secondo, che condivide la regia del documentario con quella di fiction, è portata a sperimentare dal punto di vista formale, dando vita a opere che, per quanto ascrivibili all'ambito del documentario, presentano dei tratti di originalità artistica che le collocano in una zona di intersezione con altri generi.

Infine, Marco Benoît Carbone analizza l'opera di Marilisa Piga e di Nicoletta Nesler, concentrandosi soprattutto su tre loro documentari, che – a dispetto dei differenti approcci e registri adottati – sono accomunati da uno sguardo assai attento alle istanze di genere, femministe e inclusive.

Chiudono il volume la riflessione di Lorenzo Sibiriu sul censimento dei documentari e gli apparati con l'elenco dei titoli censiti.

Il documentario in Sardegna oggi: pratiche ed estetiche

Antioco Floris

Abstract

La produzione del documentario in Sardegna nel periodo che va dal 2004 al 2024 propone un panorama ricco e variegato in cui è possibile trovare presenti le diverse modalità di racconto documentario individuate da Bill Nichols. Oltre a una ricchezza di approcci al racconto è possibile ritrovare una varietà di temi che toccano diversi ambiti della vita contemporanea. Il saggio ripercorre i caratteri essenziali del fenomeno – dai temi trattati alle modalità produttive – collocandoli nel quadro del dibattito scientifico internazionale.

The production of documentary films in Sardinia in the period from 2004 to 2024 offers a rich and varied panorama in which it is possible to find the different modes of documentary storytelling identified by Bill Nichols. In addition to a wealth of approaches to storytelling, it is possible to find a variety of themes that touch on different areas of contemporary life. The essay traces the essential features of the phenomenon – from the topics covered to the production methods – placing them in the framework of the international scientific debate.

Esiste ancora il documentario?

Senza pretese ontologiche che identifichino nature fondanti una “fenomenologia dell'essere”, né tantomeno approcci nominalisti secondo cui la parola usata per definire un fenomeno è portatrice di un carattere del fenomeno stesso, un rapido riesplorazione dei problemi connessi alla definizione di documentario aiuta a capire meglio i confini all'interno dei quali collocare una produzione cinematografica che racconta, con specifiche caratteristiche e modalità, il mondo reale. Tale quadro è quindi fondamentale per comprendere anche come questo modo di fare cinema si è espresso nel contesto della Sardegna contemporanea.

Il termine documentario, secondo studiosi autorevoli, oggi sembrerebbe essere obsoleto e non adeguato a denotare quanto prodotto da questo cinema tanto che, secondo Adriano Aprà, la parola documentario «connota ormai in maniera troppo limitativa un tipo di cinema che sempre meno si limita, appunto, a “documentare”»: a basarsi sul principio, opposto a quello della finzione, che ciò che la macchina da presa o la videocamera registra è “reale”»¹.

E infatti, volendo dare una definizione stretta di questo tipo di cinema possiamo riferirci alle parole che lo stesso Aprà e Bruno Roberti usano per la voce dell'enciclopedia Treccani:

Con il termine documentario si intende, nell'uso comune, un film, di qualsiasi lunghezza, girato senza esplicite finalità di finzione, senza una sceneggiatura che pianifichi le riprese, e senza attori. [...] Alla base del documentario c'è un rapporto ontologico con la realtà filmata, che si pretende restituita

1. Adriano Aprà, *La rifondazione del documentario italiano*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003, p. 189.

sullo schermo come si è manifestata davanti alla macchina da presa, senza mediazioni. Il film è il documento di tale realtà, la prova che le cose si sono svolte come risultano proiettate. [...] Nel documentario la macchina da presa è al servizio della realtà che le sta di fronte; nel film di finzione la realtà viene rielaborata per la macchina da presa².

La definizione, seppur in sé corretta, appare eccessivamente stringente così gli stessi autori qualche riga sotto precisano che «nella pratica le cose stanno un po' diversamente da come possono essere definite in teoria» in quanto si tratta «di un genere che, nella sua evoluzione a partire dal cinema muto, sfugge alle definizioni assertorie»³.

Effettivamente, la storia del cinema dai Lumière ai giorni nostri ci propone una casistica di film documentari con caratteristiche estremamente differenti in cui la restituzione sullo schermo senza mediazioni della realtà così come si è manifestata davanti alla macchina da presa (secondo la definizione riportata sopra) è alquanto discutibile se non del tutto trascurata. I casi in cui lo sguardo dell'autore ha condizionato la rappresentazione della realtà in funzione di esigenze estetiche e ideologiche sono numerosissimi, come innumerevoli sono i casi in cui la rappresentazione della realtà è stata ottenuta attraverso strategie e tecniche narrative tipiche della fiction. La *docufiction*, d'altronde, si colloca in una posizione liminare fra documentario e finzione e apre la porta a quel cinema del reale che sembra superare la «doppia consistenza ontologica della settima arte»⁴ *ab origine*: i Lumière e l'osservazione del reale; Méliès e il dominio dell'invenzione e del fantastico.

E allora, se il termine documentario appare obsoleto e non adeguato perché non usare l'espressione "cinema del reale"? Un cinema che

raccoglie in modi del tutto peculiari le istanze della tradizione dello sguardo documentario, così come le capacità innovative del cinema narrativo. Un cinema che sperimenta le possibilità dell'immagine di costruire un rapporto con il reale, o meglio, con il reale come problema, come questione [...] Dunque un cinema animato da uno sguardo documentario che sperimenta forme e linguaggi⁵.

Ma il cinema del reale va, appunto, oltre il documentario e lo supera per identificarsi nel cinema in quanto tale:

è cinema documentario, ma è anche qualcosa di più. È il recupero delle forme e delle possibilità dello sguardo documentario [...] ma è anche la consapevolezza che tali forme possono essere sperimentate come possibilità del cinema di costruire nuove immagini del mondo, nuovi rapporti tra l'immagine e la realtà, nuovi racconti di se stessi e dell'altro. Soprattutto tutto questo è cinema, dunque linguaggio, scrittura, forma. Nel corso della sua storia, l'idea documentaria si è sviluppata nel cinema come possibilità di ricerca e sperimentazione di forme, e come grande laboratorio di riflessione sul cinema stesso⁶.

Ancora Adriano Aprà, proprio per superare i limiti connessi alla parola documentario dichiara di preferire l'uso dell'espressione *non-fiction film*,

-
2. Adriano Aprà, Bruno Roberti, lemma *Documentario* in Enciclopedia Italiana - VII Appendice, 2006, [https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_(Enciclopedia-Italiana)) (ultima consultazione: 15 novembre 2024).
 3. *Ibid.*
 4. Daniele Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, p. 7.
 5. *Ivi*, p. 12.
 6. *Ivi*, p. 13.

specificando comunque che questo termine, anglofono e caratterizzato da negatività, non è certamente il più adatto. Peraltro, l'espressione *non-fiction film* pur non essendo sovrapponibile a "cinema del reale" sembra andare oltre il cinema di documentazione che è compreso al suo interno ma che supera toccando anche forme come il film d'arte o la finzione legata al reale. In tal senso scorrendo l'indice del volume di Richard Barsam *Nonfiction Film. A Critical History*⁸, un testo fondamentale negli studi di settore, appare chiara la vastità dello spettro di riferimento: oltre ai grandi nomi che hanno segnato la storia del documentario mondiale da Flaherty a Ivens, da Ruttmann a Vertov, da Rotha a Lorentz per arrivare fino a Rouch e Wiseman, Barsam si sofferma anche sul cinema di propaganda di Leni Riefenstahl e Frank Capra, sul neorealismo italiano, arrivando a citare anche forme di cinema d'animazione. E nella postfazione, tirando le somme sullo stato di questo cinema dopo un secolo di vita, l'autore precisa che il suo libro ha trattato di film d'attualità e ispirati alla realtà, documentari e film di propaganda, cinema verità e cinema diretto⁹. Sostenendo, di fatto, che il documentario è solo una parte del grande universo cinematografico racchiuso nel concetto di *non-fiction film*.

Tutte queste articolazioni e riflessioni, in fondo, più che evidenziare la morte della parola documentario non fanno altro che arricchire il concetto di documentario che non è più semplicemente riconducibile alla definizione di Aprà e Roberti riportata più sopra, posto che lo sia mai stato, ma è diventato qualcos'altro senza perdere però quella sua natura essenziale.

A questo punto si può portare il ragionamento nella prospettiva di Bill Nichols. Lo studioso americano in un volume di grande successo afferma che del documentario una «definizione concisa e onnicomprensiva è possibile, ma non cruciale», infatti «finirebbe per celare qualcosa nel momento stesso in cui rivela qualcos'altro»¹⁰. E allora è più utile individuare caratteristiche che conducono a un ragionamento intorno a questo genere cinematografico per definire «un'idea generale del territorio all'interno del quale ci troviamo»¹¹.

Cos'è il documentario oggi

È corretto, secondo Nichols, rifarsi alla definizione di John Grierson secondo cui il documentario è un "trattamento creativo della realtà", dove il rapporto fra creatività e realtà deve essere bilanciato senza che uno dei due termini abbia il sopravvento in modo da avere un equilibrio fra visione creativa e rispetto della realtà storica che è l'oggetto imprescindibile del suo prodotto: non mera riproduzione di fatti, né invenzione creativa. Dunque, i documentari parlano della realtà e raccontano qualcosa che è realmente accaduto, parlano di persone reali, raccontano storie su quel che accade nel mondo reale. Ma non è sufficiente individuare queste caratteristiche comuni se non ci si sofferma sul come parlino e raccontino di qualcosa e di qualcuno. E allora si può precisare dicendo che «il documentario racconta situazioni ed eventi reali e rispetta fatti conosciuti; non ne introduce di nuovi o di non verificabili. Parla della realtà storica in modo chiaro e senza l'uso di allegorie»¹² laddove le narrazioni fittizie creano un mondo che sostituisce quello storico. Per quanto riguarda le persone di cui si parla esse non recitano o interpretano dei ruoli, al contrario "interpretano" e mostrano se stesse. Anche quando si preparano per presentarsi davanti alla macchina da presa esprimono la propria personalità, il proprio carattere, la propria individualità

7. Aprà, *La rifondazione del documentario italiano*, cit., pp. 188-189.

8. Richard Barsam, *Nonfiction Film. A Critical History*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

9. *Ivi*, p. 375.

10. Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Milano, Il castoro, 2014, p. 18.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

e non interpretano un ruolo ideato e costruito da un regista come accade in un'opera di finzione con gli attori professionisti o non professionisti che siano¹³.

Tra i presupposti che colleghiamo al documentario c'è quello secondo cui

le singole immagini e inquadrature, forse anche le scene e le intere sequenze, avranno una relazione indicativa con gli eventi che rappresentano, o una trascrizione di questi eventi, scegliendo invece di commentarli o di proporre un punto di vista su di essi. I documentari non sono documenti nel senso testuale della parola, ma sono basati sulle qualità documentarie degli elementi che li compongono¹⁴.

Un aspetto più delicato e ambiguo riguarda il racconto del mondo reale che può essere fatto sia dal documentario che dal film di finzione, come ben dimostra il neorealismo italiano. Ma qual è il punto in cui la storia narrata volge al documentario o alla finzione? A tal proposito, suggerisce Nichols, la domanda che bisogna porsi, nella consapevolezza che tale domanda lascia un considerevole spazio di ambiguità, è: «La storia deriva direttamente dagli eventi e dalle persone coinvolte o è più che altro opera del regista, anche se basata sulla realtà?»¹⁵. Posto che non sempre si può dare una risposta univoca, come è evidente nel caso di *Nanuk l'eschimese* (*Nanook of the North*, 1920-22) di Robert Flaherty, si tratta di capire a che livello «la storia corrisponde a situazioni, eventi e persone reali rispetto al livello in cui essa è principalmente un'invenzione del regista. C'è sempre un po' di tutte e due le cose»¹⁶. Ed è fondamentale ricordarsi che il documentario non è una riproduzione della realtà, ma è una *rappresentazione* della realtà, una particolare visione del mondo proposta da un regista.

Nichols arriva a sintetizzare così la definizione di documentario:

Il documentario parla di situazioni ed eventi che coinvolgono persone reali (attori sociali) che si presentano agli spettatori come se stesse in storie che comunicano una lettura o un punto di vista plausibile delle vite, delle situazioni e degli avvenimenti ritratti nel film. Il punto di vista peculiare del regista plasma queste storie facendole diventare una maniera di vedere in modo diretto la realtà storica, e non un'allegoria fittizia¹⁷.

Infine, per portare a termine il ragionamento di Nichols nella logica del nostro saggio dobbiamo considerare l'evoluzione a cui è stato soggetto nei decenni il racconto documentario e le diverse forme che hanno segnato la sua pratica. La molteplicità dei modi in cui il documentario si è dato, dalle origini del cinema in poi, talvolta in una contrapposizione interna che sembra negare il carattere unitario del genere, è solo la fisiologica manifestazione di una natura complessa e articolata. D'altronde «il documentario non è mai stato una cosa sola» e la diversità delle opere che costituiscono la tradizione di tale cinema contribuisce alla fluidità che lo caratterizza¹⁸. L'universo del documentario, dunque, è dinamico e assume caratteri e toni diversi in relazione agli autori, alle esigenze narrative, alle estetiche di riferimento, agli obiettivi che si intende raggiungere, al pubblico a cui si rivolge... E le convenzioni associate al genere si modificano nel tempo senza però snaturare il carattere di fondo. Così si può concordare con Vincent Canby quando scrive che

13. *Ivi*, p. 20.

14. *Ivi*, p. 44.

15. *Ivi*, p. 21.

16. *Ivi*, p. 22.

17. *Ivi*, p. 25.

18. *Ivi*, p. 30.

anche se probabilmente due documentaristi non saranno mai d'accordo su cosa sia un film documentario, tutti i documentaristi sembrano condividere l'impulso a cambiare le cose, a registrare la storia nel momento in cui accade o a richiamare l'attenzione su qualche aspetto della nostra vita che ritengono meriti considerazione¹⁹.

Dobbiamo a Nichols anche una classificazione dei modi principali di impostare la regia del documentario che ci aiutano a osservare la produzione documentaristica in Sardegna nell'arco temporale definito da questa ricerca. La tassonomia di Nichols, seppur passibile di adattamenti e da non considerare in maniera rigida e categorica ma in modo dinamico aperto a sovrapposizioni e combinazioni, individua sei modalità in cui si concretizza la regia e la messa in forma del documentario:

Modalità poetica: enfasi sulle associazioni visive, sulle qualità di tono o di ritmo, sui passaggi descrittivi e sull'organizzazione formale [...] Questa modalità ha una forte somiglianza con il cinema sperimentale, personale o d'avanguardia.

Modalità espositiva: enfasi sul commento verbale e sulla logica argomentativa. [...] Questa è la modalità che la maggior parte delle persone identifica con il documentario in generale.

Modalità osservativa: enfasi su un coinvolgimento diretto con la vita quotidiana dei soggetti, osservati con discrezione da una cinepresa. [...]

Modalità partecipativa: enfasi sull'interazione tra regista e soggetto. Le riprese sono composte da interviste o altre forme anche più dirette di coinvolgimento, spesso abbinate a filmati d'archivio per esaminare questioni storiche. [...]

Modalità riflessiva: richiama l'attenzione sui presupposti e sulle convenzioni della regia documentaristica. Aumenta la nostra consapevolezza che la rappresentazione della realtà da parte del film è una macchinazione. [...]

Modalità performativa: enfasi sull'aspetto soggettivo o espressivo del coinvolgimento del regista col soggetto, e sulla reazione del pubblico a questo coinvolgimento. Rifiuto delle nozioni di obiettività a favore dell'evocazione della memoria e dell'affettività. [...] I film di questo tipo condividono tutti alcune qualità dei film sperimentali, personali e di avanguardia, ma con una forte enfasi sull'impatto emotivo e sociale sul pubblico²⁰.

E in relazione al modo in cui si attua la scrittura del documentario e la sua messa in forma va considerato anche quanto scrive Oliver Fahle a partire dalle riflessioni di Magalie Trautmann sulle modalità narrative²¹. Riguardo a ciò si constata una sempre maggiore attenzione alla cura della narrazione nelle forme del cinema di finzione, ossia uno sviluppo narrativo che segue modelli tipici del film di fiction. In particolare, ciò riguarda la strutturazione del racconto attraverso il «collegamento di eventi che, mediante l'uso di vari mezzi espressivi come la lingua, l'immagine, il suono, e di costruzioni finzionali come lo spazio, il tempo, la causalità e i protagonisti, formano un contesto»²². Rimane da chiedersi fino a che punto sia rispettoso della realtà un contesto stabilito da un ordine narrativo che organizzi i fatti e quanto la diegesi possa essere costruita nel documentario.

19. Vincent Canby, *Film View; Documentaries: Limitless Eyes, Recording Civilization*, «The New York Times», 3 novembre 1985 (traduzione mia).

20. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., pp. 39-40.

21. Cfr. Oliver Fahle, *Teorie del film documentario*, Torino, Einaudi, 2023, pp. 199-202; Magali Trautmann, *Show and Tell. Der narrative Kinodokumentarfilm von 1995-2015*, Köln, Herbert von Halem Verlag, 2017.

22. Fahle, *Teorie del film documentario*, cit., p. 199.

La diegesi, infatti, rappresenta la realtà del mondo fittizio che prende corpo intorno alla storia narrata e la comprende permettendole di esistere. Tale realtà segue leggi proprie e «a differenza di quanto accade nel documentario, gode di una certa libertà nel mettere in scena lo spazio, il tempo e la causalità, nonché nella disposizione degli eventi. Benché anche i documentari spesso organizzino il loro materiale in base a principi drammaturgici [...], sono quasi impossibili conclusioni diegetiche come quelle dei film di fiction»²³.

Mentre nel cinema di finzione la storia e la diegesi esistono nel momento in cui sono costruite,

il documentario crea un universo che fa al tempo stesso riferimento a un mondo che c'era già prima e che continua a esistere dopo. Per questa ragione, Trautmann introduce un'altra differenza, quella fra documentari tematici e documentari provvisti di trama. Mentre i primi sono interessati soprattutto a un argomento principale, i film che si basano sulla trama inseriscono l'argomento in una struttura narrativa che organizza i cambiamenti, determinati e vissuti dai protagonisti, in una cornice temporale che non accumula semplicemente i fatti in modo additivo o "fattuale", ma li considera sotto forma di concatenazione causale. Ne deriva uno spazio d'azione – in parte basato sulla struttura in tre atti di esposizione, conflitto e soluzione – che, sommandosi alle tre caratteristiche citate, determina un certo qual adeguamento al principio della diegesi del lungometraggio²⁴.

Una panoramica sulla Sardegna

Le problematiche delineate nelle pagine precedenti si incontrano tutte nel momento in cui si osservano i risultati della ricerca che sta alla base di questo volume, e di questo saggio, e nello specifico il censimento condotto per quantificare la produzione documentaristica in Sardegna dall'avvento del millennio a metà 2024²⁵. I numeri offrono un panorama molto ricco con una produzione che arriva a poco meno di settecento titoli realizzati nell'arco di vent'anni con una media annua di circa trentuno film di varia durata dal corto al lungometraggio.

I numeri avrebbero potuto essere ben più alti in quanto dalla ricerca sono stati esclusi il cosiddetto postdocumentario²⁶ e il non documentario²⁷ che per le loro caratteristiche sono difficilmente censibili e ugualmente analizzabili se non in uno sguardo d'insieme. È stato altresì escluso dal censimento per standard produttivi il documentario per la televisione, sviluppatosi di recente dopo anni di pressoché totale assenza dai canali dell'isola, da quando la sede regionale della Rai ha ripreso a produrre opere televisive e radiofoniche in lingua sarda nell'ambito del contratto di servizio diventato esecutivo nell'autunno 2020. Nell'arco di circa tre anni sono stati prodotti una trentina di documentari che oscillano principalmente fra il modello del documentario espositivo tipico dei servizi giornalistici per la Tv e il tradizionale reportage giornalistico. Si parla di paesi, artigianato, feste e natura, e si parla di tradizioni come quelle secolari che, secondo un luogo

23. *Ivi*, p. 201.

24. *Ivi*, p. 202.

25. Il progetto di ricerca, MADOS – Mappe del documentario in Sardegna è finanziato dalla Regione Sardegna e ha coinvolto un gruppo di ricerca composto dal sottoscritto, coordinatore, David Bruni, Clementina Casula, Diego Cavallotti e Cinzia Dessì con la collaborazione, in qualità di borsisti per la raccolta dei dati, di Massimo Atzori, Roberta D'Aprile e Lorenzo Sibiriu.

26. Per una riflessione sul concetto di postdocumentario rimando a Ivelise Perniola, *L'era postdocumentaria*, Milano, Mimesis, 2014; Fahle, *Teorie del film documentario*, cit., pp. 186-198.

27. Si fa rientrare all'interno del non documentario il film scientifico, i filmati delle telecamere di sorveglianza, i film informativi e istruttivi, il girato non montato ossia quel tipo di filmato che pur cogliendo la realtà è privo di elaborazione ed espressività, un documento più che un documentario. Cfr. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., p. 140.

ricorrente del documentario isolano dagli anni Trenta in poi, durano da millenni in un'isola fuori dal mondo come recita il titolo del documentario di Riccardo Testorio.

Lo spettro della produzione sarda è, dunque, ampio da un punto di vista numerico così come da quello del carattere, rappresentativo delle diverse "anime" del genere documentario. Le linee del dibattito intorno al termine documentario e al concetto di cui è portatore, di cui si è sinteticamente dato conto nella prima parte del saggio, aiutano a focalizzare l'attenzione sui temi e le modalità espressive di tale produzione, ma un'analisi precisa del fenomeno appare complessa sia per la quantità dei lavori realizzati sia per la loro eterogeneità di linguaggi e stili, di contenuti, di modalità produttive, di approccio autoriale, di impatto sul mercato e di ricezione da parte del pubblico.

Ciò che emerge da questa ricchezza è in primis un'evoluzione significativa rispetto a quanto prodotto negli anni immediatamente precedenti. In un saggio pubblicato nel 2001 Salvatore Pinna notava che «il documentario sardo degli anni Novanta è una entità magmatica in continua crescita e mutazione»²⁸ e notava che il «fervore attorno alla macchina da presa sta a dimostrare che i sardi hanno voglia di raccontarsi col cinema e nel cinema, di comunicare all'interno e di trasmettere un'idea di sé all'esterno direttamente»²⁹. È certo, e la ricerca di cui parliamo lo conferma con dati oggettivi, che il passaggio del secolo porta a compimento questo interesse verso il racconto documentario. Ciò che sembra modificarsi in maniera radicale rispetto a quanto delineato da Pinna è invece il carattere di fondo, la cura e, nell'insieme, la qualità complessiva dei prodotti. Pinna, infatti, evidenziava che il genere dominante era il documentario turistico, a cui andava ricondotto anche quanto di matrice naturalistico-ambientale e storico-archeologica, e sottolineava forti criticità in termini di competenze nei linguaggi e, più in generale, nella regia. Secondo Pinna, nel documentario del periodo

si nota la mancanza di modelli importanti, di una cultura del documentario e, non di rado, di cultura cinematografica tout court. Ne risultano dei filmati autoreferenziali che ripetono i cliché più vieti che non fanno che ribadire le convenzioni del genere. C'è una particolare allergia alla realtà. Con questo termine non si intendono i cosiddetti contenuti (sociali), ma quelle semplici vibrazioni della vita, il brulichio al quale ambivano i Lumière³⁰.

Il passo in avanti è stato notevole sia, come detto, per quanto riguarda i temi trattati, non più limitati a pochi interessi, sia per la qualità complessiva dei lavori. Certamente nella vastità dei circa settecento titoli censiti ci sono prodotti piuttosto deboli nella tecnica come nella regia e nei contenuti. Documentari espositivi con commenti retorici, ampollosi e didascalici in cui il rapporto parlato/immagine è alla stregua dei peggiori esempi del modello "formula 10". E ancora, ci sono lavori di estrema povertà registica nei quali la messa in forma è talmente essenziale e spartana da essere molto vicina alla mera documentazione. Di contro ci sono opere dove, nel tentativo di arricchire la narrazione, ci si disperde in barocchismi pleonastici, in pretenziosi accostamenti, in riprese cartolinesche. Ma nel complesso la produzione esprime cura formale e ricerca espressiva, approfondimenti tematici e varietà di interessi. E inoltre il genere documentario è frequentato anche dai registi affermati nel campo della fiction come Gianfranco Cabiddu, Giovanni Columbu ed Enrico Pau.

La maggior parte dei documentari mantiene una struttura ricorrente sia che si tenda alla modalità osservativa più legata a un approccio antropologico, sia che

28. Salvatore Pinna, *Scorci di realtà. La produzione documentaristica*, in Antioco Floris (a cura di), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa edizioni, 2001, p. 77.

29. *Ivi*, p. 78.

30. *Ivi*, p. 80.

si propenda per la modalità partecipativa. Il testo si sviluppa attraverso interviste narrative in cui uno o più testimoni privilegiati parlano del soggetto a cui è dedicato il film. Quando i testimoni sono più di uno, come accade in prevalenza, il racconto assume un carattere corale con le voci che si alternano per comporre un quadro d'insieme. In tal caso il singolo testimone perde una parte della propria autorevolezza e del proprio spessore per cederli al gruppo dei testimoni, il quale produce un testo che è più della semplice somma delle diverse testimonianze. Per dare l'impressione che le singole testimonianze siano naturali e dirette, la domanda dell'intervistatore in fase di montaggio viene generalmente omessa lasciando che le risposte degli intervistati sembrino dei racconti spontanei diretti allo spettatore per il tramite della macchina da presa³¹ secondo la modalità che Nichols chiama osservativa: l'intervistatore instaura un rapporto diretto con l'intervistato ma maschera la sua presenza escludendosi dall'inquadratura.

Le dichiarazioni dei testimoni sono arricchite con immagini che dovrebbero rafforzare il senso di quanto viene detto. Spesso si ricorre a immagini d'archivio, altre volte sono immagini di contestualizzazione o di supporto. Nei lavori più sofisticati la voce dei protagonisti non più presenti è sostituita da quella di uno speaker che si aggiunge al coro dei testimoni e legge testi in prima persona. Le produzioni più strutturate arricchiscono le testimonianze e le immagini di repertorio con scene ricostruite e talvolta con l'uso di attori che recitano parti di supporto alla narrazione.

Il tessuto positivo che ha permesso lo sviluppo del documentario si regge su alcune circostanze che hanno favorito la crescita individuale e collettiva e che possiamo sintetizzare nell'azione di soggetti che nel proprio ambito di competenza hanno seminato positivamente. La Regione Sardegna con la legge cinema approvata nel 2006 ha svolto un ruolo fondamentale nello sviluppo del comparto cinematografico e quindi anche del genere documentario³². Le università di Cagliari e Sassari e l'accademia di belle arti di Sassari sono intervenute in ambito formativo e di ricerca, ma soprattutto hanno svolto, anche attraverso tesi di laurea multimediali, un ruolo di stimolo fondamentale verso i più giovani che numerosi si avvicinano al cinema proprio per il tramite del documentario³³. La Cineteca Sarda della Società Umanitaria oltre a sostenere economicamente diverse produzioni e aver promosso concorsi e iniziative come *Il cinema racconta il lavoro* o il *Fiorenzo Serra film festival*, è intervenuta nel recupero del patrimonio audiovisivo regionale, ma soprattutto ha raccolto ore e ore di film di famiglia diventando il principale bacino di *found footage*, materia prima di numerosissimi prodotti. Ma forse la circostanza più rilevante è stata l'istituzione nel 2004 del premio AVISA (acronimo di Antropologia Visiva in Sardegna) da parte dell'Istituto superiore regionale etnografico con lo scopo, è detto nel bando, di promuovere «la pratica dell'antropologia visuale tra registi e/o antropologi nati o residenti in Sardegna». Il concorso premia, finanziandone la produzione, progetti di documentari o brevi fiction riguardanti la vita sociale e culturale della Sardegna con particolare attenzione alla realtà contemporanea ed è rivolto inizialmente a giovani che non abbiano superato i trent'anni e poi esteso fino ai quarantenni. L'idea, secondo chi ha pensato il premio, l'allora direttore dell'Istituto Paolo Piquerdu, è quella di portare i giovani a raccontare cinematograficamente l'isola con uno sguardo nuovo e contemporaneamente a sensibilizzare verso il racconto del reale con una attenzione antropologica. E per ottenere questo risultato l'approccio non deve essere per forza quello tradizionale del cinema

31. Cfr. Oliver Fahle, *Teorie del film documentario*, cit., p. 202.

32. Sulla promulgazione della legge regionale per il cinema rimando a Giovanna Cerina, *Relazione sulla proposta di legge sul cinema*, «Portales», n. 9, dicembre 2007, pp. 81-84 e al mio *Fra aspettative e sconforto: una legge per il cinema in Sardegna*, ivi, pp. 85-90.

33. Sull'avvio al lavoro di documentarista rimando al saggio di Clementina Casula e Roberta D'Aprile *Professionisti e professioniste del documentario in Sardegna* pubblicato in questo stesso volume.

d'osservazione magari fondato sull'osservazione partecipante, ma le possibilità sono molteplici aprendo anche a forme di ibridazione fra documentario e fiction e addirittura riconoscendo il potenziale antropologico del cinema di finzione. Inizia così un percorso che nell'arco di poco tempo si rivela una fucina di giovani autori che hanno così la possibilità di esordire alla regia. Ma l'ente non si limita al premio AVISA, infatti interviene anche con altre iniziative sia a sostegno della produzione in ambito documentario, sia di diffusione attraverso festival, rassegne ed eventi, principalmente nella sede nuorese, giungendo a coinvolgere un pubblico che va ben oltre quello giovanile³⁴.

Queste condizioni favorevoli unite al facile accesso agli strumenti di produzione hanno permesso di definire questo panorama.

Produzione e mercato

Il sistema produttivo che sostiene tutti i documentari, a parte poche eccezioni di entità provenienti dall'esterno o espressione di amministrazioni pubbliche come l'ISRE e la Rai, si muove intorno a piccoli nuclei di lavoro che intervengono nel settore spesso in maniera discontinua e a tratti occasionale. Le case di produzione locali che operano nel settore sono pochissime e spesso gli autori autoproducono i propri film per un bisogno espressivo, quasi per un dovere morale, preoccupandosi economicamente di chiudere il budget necessario a coprire i costi vivi senza porsi il problema del guadagno personale, quasi una sorta di volontariato culturale³⁵. Gli autori diventano produttori di se stessi spesso investendo in proprio senza la garanzia di rientrare sulle spese. Da questo punto di vista c'è quasi una sorta di assegnazione economica compensata dalla motivazione espressiva.

Il mercato distributivo, d'altronde, non offre garanzie di ritorno economico e il mercato televisivo è riservato a pochi prodotti, in genere firmati dagli autori più consolidati come Gianfranco Cabiddu e Peter Marcias. Qualcosa comincia a trovar spazio nelle reti di distribuzione streaming come Netflix – è il caso di *A bolu*, 2019, di Davide Melis, prodotto da Karel, una delle realtà più attive nel settore – ma con esiti economici non esaltanti. Le principali risorse arrivano dunque da amministrazioni pubbliche, fondazioni bancarie (in particolare la Fondazione di Sardegna), Sardegna film commission e solo in pochi casi da produttori privati che poi vendono i diritti alle Tv.

Alcuni documentari di lungometraggio riescono a trovare una distribuzione in sala in taluni casi anche con un buon successo. L'esempio più significativo è *Nel nostro cielo un rombo di tuono*, 2022, di Riccardo Milani dedicato a Gigi Riva che dopo numerosi passaggi in sala è stato programmato su Sky e Netflix e di nuovo in sala dopo la morte del calciatore. Altro caso significativo è *Capo e croce. Le ragioni dei pastori*, 2013, di Marco Antonio Pani e Paolo Carboni che dopo la presentazione alla Festa del cinema di Roma nell'isola ha avuto una distribuzione capillare sia nelle sale delle città sia in proiezioni estemporanee in spazi di fortuna e nelle piazze dei paesi. Ma un riscontro distributivo c'è stato anche per *Piccola pesca* (2004) e *Roba da matti* (2011) di Enrico Pitzianti, *Passaggi di tempo* (2005) di Gianfranco Cabiddu, *Fiorenzo Serra. Uno sguardo alla terra* (2017) e *Uomini in marcia* (2023) di Peter Marcias, *L'ombra del fuoco/S'umbra 'e su fogu* (2023) di Enrico Pau e *The missing boys* (2023) di Davide Catinari.

34. Sulle attività produttive dell'ISRE rimando 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, Edizioni ISRE, 2023. In tale volume si veda anche il mio saggio *Imparare facendo. La formazione al cinema del reale fra ISRE e Università di Cagliari*, pp. 151-168.

35. Si veda a riguardo il citato testo di Casula e D'Aprile.

Le rassegne, i festival, gli eventi speciali, sempre più presenti a livello locale oltre che nazionale, sono le più diffuse occasioni per far conoscere i prodotti a un pubblico comunque ristretto e fatto essenzialmente di appassionati, quando non interessato al tema o al contesto narrato (per esempio i documentari dedicati a una determinata comunità locale che raccolgono grande interesse all'interno di quell'ambiente). Non esistendo circuiti e una distribuzione coordinata, la maggior parte dei prodotti ha una scarsa visibilità anche perché buona parte degli autori e dei produttori scelgono di non avvalersi dei canali telematici aperti per un senso di protezione nei confronti del loro lavoro, come se la visione diffusa gratuitamente possa in qualche modo danneggiare le opere o il valore autoriale. L'esempio più curioso in tal senso è la scelta dell'ISRE di distribuire *on demand* una parte delle sue produzioni a pagamento sul canale Vimeo distinguendo l'acquisto del film dal noleggio³⁶. Dando per scontato che un ente pubblico non ha bisogno per la propria vita dei pochi soldi che un noleggio di questo tipo può raccogliere, l'unico senso che sembra avere tale scelta è quella di controllare la visione dei film senza concedere quell'accesso aperto a cui tendono oggi le istituzioni scientifiche europee. Le principali fonti di distribuzione del documentario in Sardegna in epoca di comunicazione digitale, paradossalmente, non sono dunque i canali telematici, né quelli ad accesso chiuso, né quelli aperti come YouTube.

La Sardegna al centro: attualità e memoria

Se Adriano Aprà in riferimento al recente documentario italiano scrive che «il bisogno di soggettivizzare lo sguardo sulla realtà» ha portato a «interrompere l'illusione di realtà» del cinema documentario» spingendo verso una sempre maggiore dimensione personale e a un «ripensamento della *non-fiction*»³⁷, nel documentario sardo sembra invece che la ricerca di un reale da cogliere e raccontare sia ancora dominante. E questo "reale" è in buona parte incentrato sulla Sardegna che diventa oggetto di riferimento esplicito o implicito della maggior parte dei film. Che si guardi al fatto di cronaca o alla natura, al fatto storico o alle tradizioni popolari, alle personalità della cultura e della politica o alla lotta sociale, la Sardegna è lì presente. Non che manchino gli interessi per storie oltre il mare, come per esempio le monografie su personaggi italiani di Peter Marcias (Nilde Iotti, Liliana Cavani, Piera Degli Esposti) o diversi documentari naturalistici del prolifico Davide Mocci, ma anche i viaggi intorno al cinema che Sergio Naitza ha realizzato in questi anni con la casa di produzione Karel hanno l'isola come punto di riferimento. E le incursioni in Toscana di Andrea Deidda (*Cara a su 'entu/Con il vento in faccia*, 2023) e Andrea Mura (*Transumanze*, 2021) hanno sempre per protagonista la Sardegna e i suoi emigrati.

In questi documentari, scrive Salvatore Pinna, c'è

una meta-realtà che predomina su ogni altra determinazione sociale, economica e politica. Questa meta-realtà è la Sardegna stessa, la rappresentazione in immagini del problema perennemente irrisolto: il suo continuo scavo nella memoria e il bisogno di identificazione³⁸.

Lo scavo nella memoria diventa filo conduttore di autori come Gianfranco Cabiddu ed elemento che collega tutti i suoi lavori sia di fiction che documentari³⁹. La frase di Cabiddu «ogni vecchio che muore in Sardegna è una biblioteca che

36. https://vimeo.com/isrecinema/vod_pages (ultima consultazione: 15 novembre 2024).

37. Aprà, *La rifondazione del documentario italiano*, cit., p. 189.

38. Salvatore Pinna, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cagliari, CUEC, 2010, pp. 132-133.

39. Per un approfondimento sul lavoro di Cabiddu rimando al saggio di Silvia Deias a lui dedicato e pubblicato in questo stesso volume.

chiude. Abbiamo il dovere di fissare in immagini qualcosa che possa rimanere alle generazioni future»⁴⁰ ben esprime un approccio preciso al tema della memoria che il regista sviluppa nella sua lunga carriera in rapporto alla musica tematizzata e non mero elemento di linguaggio, come nel caso di *Passaggi di tempo. Il viaggio di Sonos 'e memoria* (2005), *Faber in Sardegna / L'ultimo concerto di Fabrizio De Andrè* (2015), *Berchidda live. Un viaggio nell'archivio Time in Jazz* (2023) diretto assieme a Michele Mellara e Alessandro Rossi.

Memoria significa anche riscoperta e valorizzazione delle proprie radici e di una identità di popolo. Questo aspetto in genere non è declinato in una prospettiva politica di matrice sardista o indipendentista – anche se le implicazioni politiche di film come *Capo e croce. Le ragioni dei pastori* e del mio *Bella e dinnia* (2011) sono evidenti – ma si coglie in filigrana dall'attenzione verso i fatti della storia più o meno recente, la valorizzazione della lingua sarda, l'orgoglio di appartenere a un mondo con una specifica cultura.

Casteddu sicsti (2019), di Paolo Carboni, è un documentario narrativo che si sviluppa con il tono scanzonato della commedia. I protagonisti in scena attraverso i loro racconti conducono lo spettatore nella Cagliari degli anni Sessanta quando il capoluogo della Sardegna si trova a vivere la modernità industriale mantenendo i tratti della piccola città di provincia. Ricordi, aneddoti, ritratti di persone, miti sono affidati alla voce di attori che in dialetto “casteddaiu” (un gergo che fonde l'italiano regionale con il sardo campidanese) ricostruiscono su un canovaccio predefinito il filo della memoria. Il film a tratti è dominato dalla messa in scena, con gli attori che evidentemente recitano la parte del testimone, ma nell'insieme la naturalezza della costruzione narrativa rende ampiamente credibile questo viaggio memoriale indietro nel tempo.

Paolo Carboni è anche l'autore di *185 giorni* (2006) mediometraggio che ricostruisce l'inquietante caso giudiziario di Aldo Scardella, un ragazzo cagliaritano accusato ingiustamente di omicidio in seguito a rapina e morto in carcere dopo sei mesi di detenzione. Il suicidio di Scardella nel luglio 1986 aveva sconvolto la comunità cagliaritano poco avvezza a fatti criminosi e messo sotto accusa un sistema di polizia impreparato a gestire l'ondata di criminalità che con un consumo sempre più diffuso di droghe pesanti si stava espandendo in città. Il documentario attraverso immagini televisive di repertorio, articoli di giornale, testimonianze ricostruisce con precisione il clamoroso caso giudiziario affidandosi alla voce di un narratore che guida il racconto anche con la lettura degli atti giudiziari. Nel 2023 Carboni ritorna sul fatto di cronaca portando sullo schermo il cortometraggio *Polvere* che riprende lo stesso tema sotto forma di fiction. La cronaca del caso Scardella viene quindi messa in scena con attori veri e propri sul modello del docudrama.

Conduce invece nella stagione dei gruppi rock, che negli anni Ottanta sono stati protagonisti della scena musicale isolana, il documentario di Davide Catinari *The Missing Boys* (2023). Anche in questo caso testimonianze e immagini di repertorio fanno rivivere con molta efficacia quel periodo straordinario per la sua fertilità musicale che ha accompagnato la cultura giovanile nella transizione del post impegno politico. Il regista, che ha vissuto quella stagione da protagonista in quanto coinvolto in diversi gruppi musicali, costruisce dall'interno un diario generazionale che intorno al fenomeno new wave collega le città dell'isola con i paesi dell'interno.

Da un punto di vista della ricostruzione storica, l'abbondante e ricorrente uso nella maggior parte della produzione documentaria di questi anni di fotografie e filmati d'archivio risemantizzati permette di spostarsi indietro nel tempo

40. Citato in Pinna, *Guardarsi cambiare*, cit., p. 130.

senza ricorrere alle ricostruzioni nella forma della *docufiction*⁴¹. Ma intorno al *found footage* si sviluppano anche le sperimentazioni linguistiche di opere come *Rondò final* (2021) di Gaetano Crivaro, Margherita Pisano e Felice D'Agostino o di *Remix* (2023), frutto di una residenza artistica promossa dagli stessi autori con la partecipazione di Luca Carboni, Alberto Diana, Riccardo Giacconi, Alessandro Penta, Vittoria Soddu, Carolina Valencia, Arturo Lavorato. Sempre nell'ambito delle residenze artistiche, il progetto Re-framing Home Movies coordinato da Karianne Fiorini e Gianmarco Torri si è sviluppato anche in Sardegna in collaborazione con la Cineteca Sarda, coinvolgendo nell'arco di tre anni, fra il 2017 e il 2019, intorno al *found footage* diversi giovani, fra cui Sara Fgaier, Alberto Diana, Carla Oppo, Vittoria Soddu.

Nel 2017 esce il documentario di Francersca Lixi *L'uomo con la lanterna* in cui la regista ripercorre le tappe della vita di Mario Garau, suo zio, che a metà anni Venti del Novecento si trasferisce in Cina per lavorare alla Italian Bank of China e lì rimane per diversi anni. La storia di questo bizzarro personaggio dalle sfaccettature contraddittorie e dal carattere sfuggente ha tratti incredibili e spesso ci si domanda se realmente Garau sia esistito e abbia vissuto le esperienze narrate. Ma il film non è un falso documentario e la storia è vera anche se costruita con una struttura non semplice e lineare che conduce lo spettatore a scoprire dettagli e snodi non esplicitamente dichiarati. Il girato del film è costituito in buona parte da materiale di repertorio – filmini di famiglia e amatoriali, moltissime fotografie, testi scritti – rielaborato con effetti visivi e animazioni che dà il senso di una storia complessa e intrigante.

In *Sa Lota – Orgosolo 1969* (2005) Francesca Ziccheddu e Maria Bassu rievocano i fatti di Pratobello quando l'intera popolazione del paese barbaricino si mobilita per impedire la costruzione di un poligono militare nei terreni pubblici tradizionalmente destinati al pascolo. In massa le donne con i bambini, il prete, i giovani, alcuni pastori occupano le terre costringendo il contingente dell'esercito e le forze dell'ordine a ritirarsi. Un esempio di lotta nonviolenta esemplare e unico nella storia della Sardegna che le autrici ricostruiscono con filmati di repertorio, fotografie d'epoca, ritagli di giornale, testimonianze di chi ha vissuto l'esperienza.

Persone

Il racconto del mondo si concretizza spesso intorno alle storie di persone percepite come portatrici di valori da mantenere, modelli da comunicare, ideali da diffondere. Come nota Salvatore Pinna «non si tratta di veri e propri documentari biografici ma di opere svincolate dagli schemi del genere»⁴². Le modalità di sviluppo del film sono variegata, come diversi sono i personaggi oggetto di attenzione sia nella loro funzione pubblica che li rende oggetto di interesse, sia nel modo in cui si raccontano o vengono raccontati dai documentari.

La casistica è articolata e consistente con soggetti che vanno dal mito di Gigi Riva alle personalità dello spettacolo e della letteratura, da figure della politica ai protagonisti della Resistenza.

In *Geppe e gli altri. Storia di vita di un comandante partigiano sardo* (2014), realizzato da un gruppo di studiosi dell'ISSASCO, l'Istituto sardo per la storia dell'antifascismo e della società contemporanea (Giuseppe Caboni, Francesco Capuzzi, Walter Falgio, Laura Stochino e Francesco Bachis, che cura la regia), si

41. Sul ricorso al *found footage* nel documentario sardo rimando al saggio di Diego Cavallotti contenuto in questo stesso volume. Più in generale sul riuso delle immagini nella produzione cinematografica si veda Marco Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012.

42. Pinna, *Guardarsi cambiare*, cit., p. 128.

ricostruisce la storia di Nino Garau durante la Resistenza attraverso le sue parole in una lunga intervista che privilegia il racconto rispetto alla cura cinematografica.

Filippo Petrucci nel documentario *Guido Segre, una storia dimenticata* (2024) scava nella memoria degli archivi e dei testimoni per recuperare la storia di un imprenditore che ebbe un ruolo fondamentale durante il Ventennio fascista per la nascita di città di fondazione come Carbonia, venendo emarginato dal regime una volta emanate le leggi razziali antiebraiche in linea con la Germania nazista. L'allontanamento dalla scena pubblica prosegue anche dopo la caduta del fascismo e nelle memorie delle città che Segre ha contribuito a fondare non rimane traccia della sua figura.

Diversi i film dedicati ai protagonisti della letteratura da Grazia Deledda a Sergio Atzeni, passando per Antonio Romagnino e Francesco Masala per arrivare fino al giovane Matteo Porru.

In occasione dei 150 anni dalla nascita di Grazia Deledda il cinema ritorna sulla figura della scrittrice nuorese e in questo periodo sono diversi i titoli a lei dedicati. In particolare, l'ISRE produce il documentario *Grazia Deledda, la rivoluzionaria* (2021) di Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli in cui si ripercorre la vita di Deledda cercando di cogliere il carattere rivoluzionario della scrittrice capace di imporre la propria creatività in un mondo dominato dalle convenzioni di una cultura maschilista dove le donne avevano pochi spazi di libertà. Sempre nel 2021, frutto di un percorso di ricerca, esce il mediometraggio *Cercando Grazia* di Maria Grazia Perria: sullo schermo si alternano i volti di una decina di giovani attrici che durante il casting per la preparazione di un film su Deledda si raccontano intrecciando la loro vita con quella della scrittrice nuorese quando era giovane. Legato a questo lavoro è il lungometraggio di finzione *L'amore e la gloria. La giovane Deledda* (2024) sempre con la regia di Maria Grazia Perria.

Sergio Atzeni, scrittore molto amato e deceduto prematuramente durante un incidente in mare, è protagonista dei documentari di Peter Marcias e di Daniele Atzeni usciti in occasione del ventennale dalla morte. Il lavoro di Marcias, *Sergio Atzeni, scrittore* (2015), usa la forma del docudrama in bianco e nero per delineare la figura di Atzeni affidandosi a un personaggio immaginario che ricorda lo scrittore. Il secondo documentario, *Madre acqua* (2015), segue una struttura più tradizionale e coniuga interviste a testimoni privilegiati con immagini di repertorio tratte da film di famiglia per ricostruire il contesto storico.

Ancora di Peter Marcias è *Antonio Romagnino. Je préfère le brut de la mer* (2004) in cui l'intellettuale cagliaritano si racconta fra le vie della città e nel suo studio per rievocare eventi personali e cittadini come i bombardamenti del '43. Il regista firma anche tre importanti documentari caratterizzati da un certo impegno produttivo e dedicati a tre donne che hanno avuto un peso rilevante nel mondo dello spettacolo e della politica: *Liliana Cavani, una donna nel cinema* (2010), *Tutte le storie di Piera* (2013), *Nilde Iotti, il tempo delle donne* (2020). Sono tre ritratti che hanno avuto notevole riscontro in festival internazionali (*Tutte le storie di Piera* vince fra l'altro il nastro d'argento nel 2014) in cui la personalità delle figure è ricostruita attraverso testimonianze, immagini di repertorio, spezzoni di film ed estratti televisivi. Il terzo documentario si avvale anche di parti recitate interpretate da un'attrice (Paola Cortellesi) che interpreta in alcune scene la giovane Jotti.

Nel 2024 Michele Garau porta sullo schermo l'infanzia e la gioventù del giovane scrittore Matteo Porru con il documentario *Matte*. In poco più di un'ora genitori, nonni, insegnanti, amiche, medici, oltre lo stesso scrittore, raccontano la storia di Matteo costellata da impegnativi problemi di salute. Le parole dei testimoni ricostruiscono l'infanzia segnata da lunghi periodi in ospedale in Italia e Germania, i successi scolastici, le passioni e gli hobby soffermandosi solo sulla componente umana senza toccare la prospettiva professionale e letteraria.

In *La valigia di Tidiane Cuccu* (2008) di Antonio Sanna e Umberto Siotto il protagonista del racconto è Cheickh Tidiane Djagne, un immigrato senegalese che gira nei paesi dell'interno della Sardegna per vendere libri in lingua sarda. La sua è una storia particolare perché segna una strana forma di integrazione sociale derivata dal rapporto di stretta amicizia con un anziano editore e venditore di libri nelle feste e nelle sagre paesane che alla morte gli ha lasciato in "eredità" il suo lavoro. Attraverso le parole dello stesso Tidiane e dei testimoni si ripercorre la storia di Antonio Cuccu ricostruendo l'importanza del suo lavoro per la salvaguardia e lo sviluppo della cultura sarda e parallelamente si segue il rapporto umano creatosi nell'arco di una quindicina d'anni con il "collega" senegalese.

Vinti, ma non convinti. Francesco Masala capotribù nuragico (2017) di Marco Gallus traccia un ritratto di Masala attraverso interviste allo stesso protagonista e a chi lo ha conosciuto e ha lavorato con lui. Intellettuale impegnato, scrittore, poeta, autore di testi teatrali, Masala ha rappresentato una voce critica sulla Sardegna dal secondo dopoguerra agli inizi del nuovo millennio e Gallus la rievoca in un lungometraggio strutturato in capitoli corrispondenti a tappe del pensiero e della vita del protagonista dalla dura esperienza di soldato sul fronte russo, fino ai successi letterari e teatrali per giungere alla riflessione sulla lingua e la società sarde.

Arturo torna dal Brasile (2010) di Marco Antonio Pani racconta la storia di Arturo Usai, medico algherese che alla fine della Seconda Guerra mondiale lascia la Sardegna per emigrare in America latina. Qui non trovando occupazione nella sanità si ricicla in campo cinematografico come operatore e macchinista di cinegiornali e film di finzione per far rientro ad Alghero dopo una quindicina d'anni e intraprendere la professione di odontoiatra. Girato fra Alghero e il Brasile, il film, secondo il modello ricorrente nella maggior parte di questi documentari, si sviluppa attraverso interviste e testimonianze accompagnate da immagini di repertorio e d'ambiente.

Ancora Marco Antonio Pani con *Ignazio. Storia di lotta, di amore e di lavoro* (2022) tratteggia il profilo di Ignazio Delogu con l'obiettivo dichiarato di valorizzarne la figura. Delogu è stato «poeta, traduttore, storico, accademico, ispanista, critico d'arte e cinematografico, curatore, scrittore e giornalista, regista e sceneggiatore, corrispondente, attivista per i diritti umani, politico, amico e studioso di poeti, pittori, intellettuali come Picasso, Rafael Alberti, Pablo Neruda»⁴³. Anche in questo caso il racconto si avvale di interviste narrative, immagini di repertorio, stralci dei testi letterari del protagonista, filmati d'animazione.

Il mito di Gigi Riva non poteva non essere oggetto di un documentario e Riccardo Milani lo realizza poco prima di un anno dalla morte del grande calciatore. *Nel nostro cielo un rombo di tuono* (2022) viene presentato al teatro lirico di Cagliari in prima assoluta nel novembre del '22 davanti a una platea di millecinquecento persone alla presenza dello stesso Riva in un evento emozionante. Il documentario di lungometraggio alterna la componente intimista, in cui parlano del protagonista egli stesso e le persone a lui vicine, a quella del personaggio pubblico affidata a immagini di repertorio e testimonianze dal sapore più ufficiale. Emerge così una figura con diverse sfaccettature che però non intaccano l'immagine del mito unificante amato a prescindere dall'estrazione sociale, dall'appartenenza politica, dalla provenienza territoriale. Il documentario è ricco di filmati di repertorio e foto d'epoca e integrato da inserti extradiegetici connotativi sia a livello sonoro che visivo (ad esempio le sfilate dei mammothones di Mamoiada, la tarantella di Ennio Morricone tratta da *Allonsanfàn*, 1984, dei fratelli Taviani) che enfatizzano la narrazione.

43. Dal DVD del film.

Raccontare il lavoro

Parlare del lavoro in Sardegna significa rapportarsi alla crisi economica che da decenni tocca l'isola. Che si parli di pastorizia o di miniere, di fabbriche o di pesca i problemi dell'occupazione, della mancanza di sviluppo, della fuga all'estero sono là che incombono e il cinema non può che tenerne conto. Daniele Segre aveva toccato questi problemi in un periodo in cui il documentario isolano sembrava non notarli e con *Dinamite (Nuraxi Figus, Italia)* (1994) e *Asuba de su serbatoiu* (2001) li aveva portati sullo schermo del Festival del cinema di Venezia.

Nella nuova stagione la prospettiva è cambiata e i lavori che osservano il mondo del lavoro sono numerosi e con diversi approcci. Un contributo in tal senso è stato dato dal *progetto Il cinema racconta il lavoro* promosso dalla Cineteca Sarda e dall'Agenzia regionale per il lavoro con un modello simile al premio AVISA dell'ISRE: si premiano dei progetti con un finanziamento finalizzato alla realizzazione di un cortometraggio di finzione o documentario. Nelle quattro edizioni del premio sono state prodotte quindici opere di diverso genere. Fra i progetti premiati il già citato *La valigia di Tidiane Cuccu* di Sanna e Siotto, *Zingarò* di Marilisa Piga, Nicoletta Nessler e Nicola Contini, *Circolare notturna* e *Cattedrali di sabbia* di Paolo Carboni, *La mamma è il posto fisso* di Emanuela Cau e Gisella Congia.

Zingarò (2012) racconta un progetto di formazione professionale nel campo della sartoria rivolto a donne delle comunità rom di Carbonia. La macchina da presa segue alcune fasi del progetto, dalle attività d'aula fino alla sfilata finale in cui sono presentati gli abiti realizzati durante il corso, riflettendo sull'impatto che un progetto come questo può avere nella vita delle comunità nomadi e sulle possibili forme di integrazione nella società. *La mamma è il posto fisso* (2014) si sofferma sulla giornata tipo di una mamma attraverso momenti emblematici del suo "lavoro" privo di garanzie sociali, incentivi economici, assicurazioni ma pur sempre necessario per la vita.

Circolare notturna (2007) è un viaggio per le strade di Cagliari e della sua periferia alla scoperta dei lavori della gente della notte. I protagonisti, colti nella loro attività, presentano una condizione professionale precaria, l'unica che sono stati in grado di trovare per produrre un reddito. *Cattedrali di sabbia* (2010) è un viaggio disincantato e amaro lungo la Sardegna a incontrare persone vittime del sogno illusorio dell'industrializzazione forzata che ha stravolto l'economia e la vita sociale dell'isola a partire dagli anni Sessanta. Nell'arco di pochi anni ci si è accorti che i grandi investimenti e la costruzione di un'industria nuova in realtà avevano effetti effimeri e chi aveva abbandonato i lavori tradizionali nella pastorizia, nell'agricoltura, nell'artigianato per diventare classe operaia si è dovuto svegliare dal sogno per cercare ciò che aveva abbandonato. Carboni con la sua macchina da presa incontra queste persone nei luoghi della loro vita e raccoglie amare testimonianze segnate da una disillusione non rassegnata.

Sulla crisi industriale si sofferma anche *Senza passare dal via - L'industria nella Sardegna centrale* (2016) di Antonio Sanna e Umberto Siotto. Il documentario ripercorre le tappe della vita del polo industriale di Ottana, nel centro della Sardegna, in cui l'industria petrolchimica si è insediata a fine anni Sessanta come intervento risolutivo di un disagio sociale segnato da mancanza di lavoro e criminalità. Anche in questo caso il carattere effimero dell'intervento si manifesta nell'arco di pochi anni e l'attività industriale è destinata alla inesorabile chiusura. Interviste, immagini di repertorio, articoli di giornale segnano la narrazione e accompagnano lo spettatore in un percorso che parte dalle originali istanze di crescita del territorio per arrivare fino agli anni recenti. Sullo stesso tema Antonio Sanna ritorna nel 2022 con *Dopo il futuro* in cui si sofferma sulle prospettive del territorio dopo la chiusura definitiva del polo industriale nel 2017.

In *Lost Citizens* (2014), Carla e Sebastiana Etzo spostano lo sguardo sulla crisi di un altro polo industriale, quello del Sulcis-Iglesiente dove alla crisi del comparto minerario si è aggiunta quella del polo industriale. Scorci di miniere e fabbriche abbandonate accompagnano le amare testimonianze delle “vittime” di questa crisi cogliendo la componente umana di chi ha perso il posto di lavoro e non ha prospettive per i propri figli. Pur col pessimismo della ragione la mobilitazione politica sembra l’unica strada che rimane per far sentire la propria voce.

E la mobilitazione politica è il filo conduttore del documentario-lezione *Uomini in marcia* (2023) che Peter Marcias realizza con la collaborazione di Gianni Loy. Un secolo di storia delle lotte dei lavoratori dell’isola raccontata dalle parole del giuslavorista Loy che sullo schermo ripercorre le tappe principali del movimento operaio della Sardegna. La voce del giurista è arricchita dalle immagini di repertorio e da due cammei extradiegetici di Ken Loach e Laurent Cantet.

Dalla crisi del polo industriale di Portoscuso prende spunto Marta Anatra per riflettere sul rapporto industrializzazione e ambiente in *Horcos* (2023). La crisi dell’industria, ci dice la regista, non è solo una questione di mancanza di lavoro, è anche smarrimento nel rapporto col proprio mondo, con la natura, con l’ambiente in cui si vive. In questa prospettiva la crisi industriale sembra passare in secondo piano rispetto alla riflessione su modelli e stili di vita. Il film, girato in pellicola offre un’immagine rarefatta dell’ambiente con momenti a tratti antinarrativi in cui la macchina da presa si sofferma a osservare i paesaggi e la natura del luogo che ostinatamente rinasce nonostante i danni ambientali causati dall’industria.

L’impatto dell’industria sull’ambiente è un tema ricorrente nel progetto cinematografico di Massimiliano Mazzotta che oltre alla produzione documentaristica comprende un festival cinematografico e attività formativa nelle scuole. Con *Oil* (primo e secondo tempo, 2009-2011) ci si immerge nella raffineria di petrolio della SARAS a Sarroch, centro abitato a pochi chilometri da Cagliari, per capire l’impatto ambientale di uno degli insediamenti petroliferi più grandi del Mediterraneo. Con gli strumenti del cinema di inchiesta e seguendo quella che Nichols chiama modalità partecipativa, Mazzotta conduce lo spettatore a scoprire cosa c’è intorno alla raffineria e quali danni può causare la sua presenza fino a soffermarsi, nel secondo tempo, sulle implicazioni penali degli incidenti che si verificano in queste realtà industriali.

In *Chemical Bros.* (2022) Mazzotta ritorna sul tema dell’inquinamento ambientale e in particolare sui danni causati dalla fluorite in un viaggio che parte dalle miniere di Silius in Sardegna per toccare il Veneto e la Gran Bretagna.

Il mondo della pastorizia è protagonista di *Capo e croce. Le ragioni dei pastori* (2013) di Marco Antonio Pani e Paolo Carboni, dove per la prima volta la storica categoria professionale della Sardegna è osservata come una vera e propria classe sociale consapevole dei propri diritti⁴⁴. Il film, a partire dalla valorizzazione del ruolo strategico che la pastorizia potrebbe e dovrebbe avere nello sviluppo economico dell’isola, disegna i protagonisti come eroi di una resistenza locale contro lo strapotere delle multinazionali e le angherie di uno stato accentratore che tartassa i cittadini e reprime con la polizia ogni forma di dissenso. Il contrasto irriducibile e inconciliabile con lo Stato centrale marca in modo netto la differenza fra due mondi che “alla lettera” sono quelli dei pastori e delle istituzioni e simbolicamente richiamano la Sardegna e l’Italia. Molto curato nel montaggio il documentario propone in un bianco e nero rarefatto le battaglie del Movimento pastori sardi per lo sviluppo del comparto ovino. Interessante la colonna sonora in cui le voci dei personaggi e i rumori d’ambiente si fondono con musiche dal sapore classico creando un contrappunto di particolare efficacia.

44. Per un’analisi sociologica del film rimando a Marco Pitzalis, *Un’etno-cinematografia politica*, «ANUAC», vol. 4, n° 2, Dicembre 2015, 280-285

Piccola pesca (2004) di Enrico Pitzianti racconta la lotta dei pescatori di Capo Teulada, nella costa sudoccidentale dell'isola, che da diversi anni sono vittime della presenza di uno dei poligoni militari più grandi dell'area mediterranea. Per buona parte dell'anno, infatti, durante le esercitazioni belliche, è vietata l'uscita in mare e, se ciò non bastasse, i continui bombardamenti hanno ridotto drasticamente le risorse ittiche. Ma c'è anche un altro aspetto: l'aumento nella zona di malati di cancro che parrebbe derivare dagli effetti dei proiettili usati nelle esercitazioni. Il film, attraverso interviste ai pescatori e a testimoni privilegiati e con immagini di repertorio, ricostruisce la storia del poligono della NATO dai primi insediamenti, ben accolti dalla comunità perché sembravano offrire risorse a un territorio povero, fino al progressivo assumere dimensioni immense, circa 8.000 ettari, con gli espropri di terreni a mare che ben altre occasioni di sviluppo avrebbero potuto permettere per l'intera zona. Dopo un disagio che negli anni diventa sempre più preoccupante, le marinerie della zona si organizzano e la lotta diventa progressivamente più combattuta con risultati dal forte valore simbolico come il blocco da parte di una flottiglia di barchette di una esercitazione militare internazionale. Il film completa la trilogia sul lavoro che comprende *L'ultima corsa* (2001), sui collegamenti marittimi fra la Sardegna e il continente, e *Un anno sottoterra* (2003) dedicato al mondo delle miniere.

Uno spaccato sul mondo dei pescatori di ricci si trova in *Il clan dei ricciai* (2018) di Pietro Mereu dove ci si immerge in un mondo *border line* alla scoperta di un lavoro estremo privo di garanzie e portato avanti da figure molto spesso ai margini della società. La pesca dei ricci è, infatti, un rifugio per ex detenuti che trovano in questa attività una delle poche occasioni offerte per un lavoro fuori dal crimine. Mereu raccoglie le voci di questi pescatori che raccontano le loro storie coinvolgenti e toccanti accompagnate dalle *Canzoni di malavita* di Joe Perrino.

Vero e(è) falso

Il *found footage*, reale o ricostruito, è in genere alla base del falso documentario, l'esempio più forte della ibridazione dei due generi fondanti il cinema: la finzione e il documentario. Nella produzione isolana tale prodotto è presente nelle due forme che la lingua inglese definisce *mockumentary* e *pseudo-documentary* o *fake documentary*. Nel primo caso – lo dice la parola stessa ottenuta dalla fusione di *mock* (beffa, burla) e *documentary* – ci riferiamo a un film più o meno lungo che usa la forma e lo stile del documentario per costruire un racconto satirico, ironico o comico (uno degli esempi più noti è *Zelig*, 1983, di Woody Allen); nel secondo caso l'uso della forma e lo stile del documentario sono finalizzate al racconto di fatti drammatici, alla ricostruzione di eventi immaginari ma dal sapore reale.

I morti di Alos (2010), di Daniele Atzeni, a partire da riprese d'archivio arricchite con immagini attuali costruisce una storia intorno ad Alos, immaginario paese del centro Sardegna, distrutto in seguito a un avvenimento tragico. La testimonianza dell'unico sopravvissuto, voce narrante che accompagna lo sviluppo del film, ricostruisce la storia del paese fantasma e guida lo spettatore non solo alla riscoperta immaginaria del luogo, ma in un viaggio nell'isola degli anni Cinquanta e Sessanta quando il processo di industrializzazione si diffondeva capillarmente con l'obiettivo di trasformare radicalmente un'economia di tipo rurale. La risemantizzazione delle immagini di repertorio unite alle riprese di luoghi fatiscanti, in particolare il paese abbandonato di Gairo nell'Ogliastra, crea una diegesi del tutto credibile su cui si regge una storia distopica dai toni gotici ma profondamente reale.

Di tutt'altro tenore è *Simone Lecca e il cinema (dell')in-visibile* (2009), *mockumentary* di Piero Tomaselli e Monica Celse (anagramma di Simone Lecca). Il film racconta di Simone Lecca, immaginario regista cinematografico, filosofo e artista figurativo, una delle figure più eccentriche e stravaganti del ventesimo

secolo morto nella pressoché totale indifferenza delle istituzioni e degli organi di stampa. Ed è la fondazione che prende il suo nome a produrre il documentario. Come nota Nichols, l'efficacia narrativa dei *mockumentary* si regge sulla capacità di convincere lo spettatore di star guardando dei veri documentari in quanto essi «adottano le convenzioni del documentario ma sono organizzati, scritti e recitati per creare l'apparenza di un documentario vero lasciando nel contempo dietro di sé alcuni indizi che rivelano che non lo sono»⁴⁵. Ebbene, il film conferma la sua grande efficacia comunicativa con il fatto che diversi soggetti, anche professionisti dell'organizzazione di eventi culturali, non cogliendo gli indizi del falso racconto, si siano interessati del personaggio di cui parla l'opera per dedicargli omaggi e rassegne retrospettive. Il Simone Lecca del titolo è effettivamente un regista di post cinema, ed è egli stesso che interpreta il ruolo del protagonista, ma nella realtà non è quello che viene descritto dalle parole dei numerosi autorevoli testimoni che appaiono sullo schermo prestandosi allo scherzo, da Carlo Lizzani a Enrico Ghezzi passando per Moni Ovadia, Giuliano Montaldo, Gianmarco Tognazzi. E allora, se per i *mockumentary* «una parte del piacere che provocano sta nel modo in cui fanno entrare un pubblico ben informato nella presa in giro: possiamo goderci il film come una parodia e acquisire nuove conoscenze rispetto a consuetudini date per scontate»⁴⁶, nel caso del film in questione non tutto il pubblico è stato in grado di cogliere la presa in giro confondendo la storia inventata con una vera.

Anche Marco Antonio Pani sceglie la forma del *mockumentary* per il cortometraggio *Maialetto della Nurra* (2016) dove racconta scorci di vita negli ovili isolani spesso coinvolti, come riportano le recenti cronache dei quotidiani, nella produzione di marijuana. Il tono comico e ironico arricchito da elementi surreali e paradossali permette la trattazione di un tema molto delicato con freschezza e leggerezza.

Epilogo

Una stagione fertile per il documentario, dunque, che ben evidenzia una tendenza molto positiva della produzione cinematografica in Sardegna. Ai titoli di cui si è parlato più sopra vanno aggiunti gli approfondimenti e i focus sviluppati in altri saggi contenuti nel presente volume a cui rimando.

I temi del paesaggio e dell'ambiente, dell'arte, della musica, dell'uso della lingua sarda, degli approcci antropologici sono inquadrati specificamente attraverso sguardi di insieme e le opere di diversi autori.

45. Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., p. 27.

46. *Ibid.*