

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 Puledra
- 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**

In viaggio tra i generi del cinema sardo

David Bruni e Marco Steri¹

Abstract

Il presente contributo intende proporre una mappatura della consistente produzione di film realizzati in Sardegna dall'entrata in vigore della Legge Regionale n. 15/2006 fino ai nostri giorni, sulla base di tre criteri: il primo è relativo alla durata e permette di distinguere i cortometraggi dai lungometraggi; il secondo è legato alla possibilità di individuare alcuni generi più diffusi (i film drammatici e le commedie); il terzo riguarda l'adozione di particolari prospettive a partire dalle quali le vicende raccontate sono state osservate (lo sguardo documentaristico e la Sardegna come location per produzioni "continentali").

This essay aims to submit a mapping of the significant production of films made in Sardinia since the coming into effect of Regional Law n. 15/2006 up to the present day, according to three clearly defined criteria: the first is related to length and allows you to distinguish short films from feature films; the second is associated with the chance of identifying some more widespread genres (drama films and comedies); the third concerns the adoption of particular perspectives from which the events narrated have been observed (the documentary gaze and Sardinia considered as a location for "mainland" productions).

Considerazioni preliminari

Nell'ultimo ventennio circa, a partire dall'entrata in vigore della Legge regionale n. 15/2006, il numero dei film realizzati in Sardegna è aumentato significativamente al punto da dar luogo a un panorama assai ampio e frastagliato. Per restituirne un quadro organico, appare opportuno adottare alcuni criteri classificatori, al fine di individuare alcune tipologie di riferimento. Ne proponiamo tre: il primo criterio, l'unico oggettivo, è quello fondato su un dato immediato, ovvero sulla durata dei film e permette di differenziare i lungometraggi dai cortometraggi. Tuttavia, mentre per i primi è possibile affidarsi al nulla osta concesso in vista della loro proiezione in sala, per i secondi la situazione appare assai più complessa e nebulosa, anche perché la produzione dei cortometraggi è sovente frutto di un'iniziativa semiprofessionale e dilettantesca, se non amatoriale, come si avrà modo di argomentare nel paragrafo seguente.

Il secondo criterio conduce alla nozione di genere, inteso come un insieme di caratteristiche ricorrenti sul piano semantico – sintattico – pragmatico, le quali permettono di riferirci ad alcuni ambiti dotati al loro interno di una certa omogeneità. Tuttavia, è necessario non dimenticare il carattere instabile e provvisorio della nozione di genere, anche tenendo conto delle riflessioni proposte a tale riguardo almeno a partire dagli anni Novanta dello scorso secolo².

1. Il presente contributo è stato discusso e approvato in ogni sua parte da entrambi gli autori; tuttavia, David Bruni ha scritto i paragrafi 1, 4 e 5 e Marco Steri i paragrafi 2, 3 e 6.
2. In questa direzione un punto di riferimento imprescindibile resta quello costituito da: Rick Altman,

L'adozione di questo secondo criterio ci spinge a individuare i generi più diffusi nei film drammatici e nelle commedie, ai quali dedicheremo i due paragrafi successivi.

Infine, un ultimo criterio plausibile ci sembra quello che investe non più – come nel caso precedente – una serie di convenzioni ricorrenti sul versante narrativo e stilistico, ma che piuttosto riguarda una particolare prospettiva a partire dalla quale le vicende raccontate da alcuni film sono state osservate. Perciò è attorno allo sguardo documentaristico e alla visione della Sardegna in quanto *location* prescelta da autori e produttori “continentali” che ruoteranno i paragrafi cinque e sei.

A questo punto, ci paiono opportune alcune precisazioni relative alla nozione di genere comunemente diffusa. Innanzitutto, il campione del cinema sardo consente di segnalare ulteriori tendenze o filoni significativi relativamente circoscritti rispetto a quelli più diffusi: pensiamo ai film di animazione, ai biopic e alla produzione di opere sperimentali “fuori formato”. Anche grazie alla creazione del progetto NAS (New Animation in Sardinia) da parte della Fondazione Sardegna Film Commission, negli ultimi anni si è assistito alla crescita quantitativa e qualitativa di un settore che può avvalersi del talento di giovani autori e autrici, dei quali si parlerà più avanti, ma che può altresì sfoggiare un autentico gioiello qual è il lungometraggio recentemente diretto da Giovanni Columbu (*Balentes*, 2024), al centro di un approfondimento specifico in un altro contributo incluso in questo stesso volume. Inoltre, nello stesso periodo sono stati realizzati alcuni film che a diverso titolo riguardano la personalità e l'opera di illustri cittadini sardi quali Antonio Gramsci, Grazia Deledda ed Emilio Lussu, alimentando un filone biografico che trova eco anche nella produzione nazionale degli ultimi anni³. Infine, vi sono lavori fondati sull'ibridazione tra peculiarità riconducibili a differenti territori espressivi, come nel caso di *La sposa nel vento* (2022), diretto da Giovanni Coda, regista molto attivo sul versante della sperimentazione formale.

Tuttavia, vi è un'ultima riflessione che ci preme introdurre a mo' di ipotesi dotata di valenza generale.

Osservando il ricco panorama costituito dalla produzione di film in Sardegna, ci sembra di cogliere in filigrana i tratti di una sorta di macrogenere che, trasversale a singoli filoni e tendenze, si potrebbe definire identitario. Tale macrogenere propone una riflessione sul senso di appartenenza alla comunità isolana dal punto di vista culturale, sulla base di ingredienti ricorrenti al punto tale da rischiare di trasformarsi in altrettanti cliché.

Infatti, in quasi tutti i film girati anche parzialmente sull'Isola con finanziamenti RAS e Sardegna Film Commission, sentiamo parlare la lingua sarda, perlomeno in una delle sue varianti; riconosciamo il paesaggio che spesso riveste un ruolo centrale nelle vicende al pari delle tematiche affrontate, strettamente legate al territorio e alle sue specificità socio-economiche. Se da una parte è vero che già i film sardi realizzati prima della L.R. n. 15/2006 ruotavano attorno a questa sorta di “ossessione identitaria”⁴, è altrettanto vero che le modalità di sostegno

Film / Genere, Milano, Vita & Pensiero, 2004 (ed. orig.: *Film/Genre*, London, BFI, 1999).

3. Si pensi a *Nel mondo grande e terribile* (Laura Perini, Daniele Maggioni, Maria Grazia Perria, 2017), a *L'amore e la gloria – La giovane Deledda* (Maria Grazia Perria, 2024) e a *Emilio Lussu, il processo* (Gianluca Medas, 2024).
4. Il riferimento è a una celebre monografia dell'antropologo Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2017, e anche alle numerose riflessioni proposte in questo stesso ambito come quelle espresse da Gino Satta, *Ripensare l'identità: tra elaborazioni mitiche e politiche patrimoniali*, in Paolo Dal Molin (a cura di), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale, 2022, pp. 63-

finanziario previste dalle Direttive di attuazione della Legge regionale paiono aver alimentato tale ossessione, trasformandola in un'esigenza da soddisfare per aspirare agli aiuti economici, al di là delle legittime e comprensibili logiche mimetiche da cui i film sono sostenuti.

A questo proposito, vengono in mente alcune considerazioni espresse da Giacomo Manzoli e da Andrea Minuz, i quali fanno notare come per chi sottopone il proprio progetto cinematografico al fine di ottenere contributi pubblici, «lo spettatore “da agganciare” nelle prime dieci pagine non è quello che paga il biglietto, ma la commissione ministeriale che approva il finanziamento»⁵. Gli stessi studiosi si chiedono se sia possibile parlare di un film d'interesse culturale alla stregua di una forma simbolica «dove i codici stilistici esprimono plasticamente, sul piano visivo, una serie di valori e ideologie»⁶. Considerato il fatto che uno degli elementi fondamentali, se non quello imprescindibile perché il film venga prodotto grazie alla L.R. 15 / 2006, è che esso presenti un contenuto di «interesse regionale», calibrato sulla «valorizzazione dell'identità regionale con riferimento al patrimonio storico-culturale, paesaggistico-ambientale, socio-economico, linguistico-letterario e antropologico della Sardegna»⁷, sembra lecito che attorno a questi elementi si sia andato progressivamente configurando – lo ribadiamo – una sorta di genere trasversale fondato sulla proposta di una solida identità regionale, al quale sarebbero ascrivibili anche opere dirette da registi non sardi ma comunque realizzate almeno in parte in Sardegna e sulla base di supporti e contributi erogati dalla RAS e dalla Film Commission regionale.

La produzione breve

Autentico “arcipelago” che sfugge a una rilevazione d'insieme, la produzione breve di solito oscilla tra l'iniziativa dei singoli, le sollecitazioni giunte in occasione di festival e premi vari, la possibilità di finanziamento pubblico⁸ e l'opportunità realizzative offerte da attività di tipo formativo. A proposito di queste ultime, pensiamo a *La finestra* (2016) e a *Margherita* (2020), diretti rispettivamente da Silvia Perra e da Alice Murgia, studentesse sarde del Centro sperimentale di cinematografia di Roma, che hanno realizzato in Sardegna il proprio saggio di diploma⁹. D'altra parte, vi sono registi affermati che sono stati coinvolti nella produzione di cortometraggi in un contesto formativo. A questo proposito vengono in mente Peter Marcias con *L'unica lezione* (2018), Enrico Pau con *L'ultimo miracolo* (2017), Salvatore Mereu con *La vita adesso* (2013) e *Futuro prossimo* (2017). Un'altra prassi degna di nota, riscontrabile da tempo nell'attività di alcuni autori autoctoni che sono riusciti a dirigere almeno un lungometraggio uscito in sala¹⁰, è la realizzazione di cortometraggi prima del film d'esordio, come è accaduto nei casi di *L'arbitro* (Paolo Zucca 2008), *Io sono qui* (Mario Piredda, 2010)

81.

5. Giacomo Manzoli, Andrea Minuz, *Le forme simboliche: sintomi, semantica e pragmatica dell'interesse culturale* in Marco Cucco e Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 216
6. Ivi, p. 209. È opportuno sottolineare il fatto che molti dei film realizzati in Sardegna grazie alla L.R. 15/2006 sono anche quelli ai quali è stato riconosciuto l'interesse culturale nazionale.
7. Vedi *Deliberazione G.R. n. 68/21 del 03-12-2008, L.R. 15/2006, art. 23. Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna. Direttive di attuazione. Allegato 1*.
8. Pensiamo per esempio sia alla L. R. 15/2006, nello specifico all'Art. 6 - *Produzione di cortometraggi*, sia a un progetto come *HEROES 20.20.20.*, promosso dalla Fondazione Sardegna Film Commission e dall'Assessorato all'Industria – Servizio Energia.
9. Non si tratta di una novità assoluta, infatti già Salvatore Mereu aveva realizzato in Sardegna *Prima della fucilazione* (1997).
10. Pensiamo a Giovanni Columbu, Salvatore Mereu ed Enrico Pau.

e *A casa mia* (ancora Mario Piredda, 2016). Se con *L'arbitro* Zucca delinea l'ossatura di quello che sarà il suo omonimo lungometraggio del 2013, con *Io sono qui* e con *A casa mia* Piredda manifesta la sua vena drammatica, e a tratti lirica, che affiorerà compiutamente con *L'agnello* (2019). Vi sono poi ulteriori corti coerenti con i lungometraggi realizzati dallo stesso regista poco dopo. A tale proposito, vengono in mente *Domenica* (2016) e *Destino* (2019), entrambi diretti da Bonifacio Angius. Già attivo con alcuni lavori brevi diretti precedentemente, Angius realizza *Domenica*, un corto nel quale emerge una linearità stilistico-tematica rispetto al resto dei drammi individuali proposti nel suo cinema, ponendosi al contempo alla stregua di una "prova generale" nei confronti del successivo lungometraggio *Ovunque proteggimi* (2018), anche in virtù del fatto che gli interpreti sono gli stessi e simili appaiono le dinamiche stabilite tra i personaggi dei due film. In modo analogo *Destino* sembra anticipare *I giganti* (2021), innanzitutto perché sono evidenti le affinità tra i protagonisti dei due film, entrambi interpretati dallo stesso Angius ed entrambi segnati da eventi negativi che ruotano attorno al personaggio di una bambina (la nipote per Mario nel cortometraggio e la figlia per Massimo nel lungo). Angius racconta sempre personalità al limite, perdenti disorientati dalla vita e nei suoi film le vicende non hanno mai un esito pienamente favorevole. Infatti, anche quando sembrano chiudersi con uno spiraglio di positività, il tono finale è sempre amaro o dolente.

Un altro regista che si è cimentato nelle due differenti tipologie di prodotti è Marco Antonio Pani¹¹. Dopo aver dedicato un corto agli spettri di madri morte di parto nell'onirico *Panas* (2006), Pani punta decisamente su un registro grottesco in *Maialetto della Nurra* (2016), un corto dai toni surreali e comici, che racconta la vicenda di un maialetto sardo, prodotto tipico dell'economia agricola isolana, allevato grazie alla visione di 8 1/2 (Federico Fellini, 1963) e a un pasto stupefacente (nel senso proprio del termine). Per Giovanni Columbu è invece il progetto *HEROES 20.20.20.*, finalizzato a realizzare prodotti audiovisivi volti a sensibilizzare il pubblico sulle azioni di risparmio ed efficientamento energetico, l'occasione propizia per tornare a cimentarsi con il cortometraggio dopo le esperienze precedenti ad *Arcipelaghi* (2001). Il regista nuorese realizza così *L'autobus* (2016) in bianco e nero, caratterizzato da rimandi alla sostenibilità ambientale presenti all'interno di una vicenda dai toni romantici che narra un incontro casuale, molto probabilmente destinato a diventare amore, tra una ragazza e un ragazzo a bordo di un autobus urbano di Cagliari. Da tempo attivo nella realizzazione di corti, Peter Marcias alimenta la sua produzione breve mantenendosi coerente ai temi drammatico sociali a lui cari e sperimentando anche nuove forme espressive. Confrontandosi con l'animazione, dopo *Il mondo sopra la testa* (2012), distopia dai tratti pulp/noir sulla rivalsa di un gruppo LGBTQ in lotta contro un'autorità dispotica in un'inedita ambientazione cagliaritano, Marcias realizza (tra gli altri) *Il mio cane si chiama vento* (2015) e *Strollica* (2017), entrambi brevi racconti dove la dimensione dell'infanzia e dell'amicizia si lega con toni didattici ai temi specifici dei prodotti *HEROES 20.20.20.* Un esempio particolare di ibridazione tra animazione in 2D, riprese dal vero con presenza di attori reali in scena e integrazioni fotografiche, è poi *Le fiamme di Nule* (2010) di Carolina Melis; realizzato in un bianco e nero elegante e narrato in *voice over*, è il racconto di una competizione (il cui nome è lo stesso titolo del film) fra tre tessitrici di Nule, ciascuna delle quali è impegnata nel realizzare un tappeto che verrà scelto per onorare la loro località natale. Carolina Melis si è poi fatta notare di recente anche per il successivo *S'Ozzastru* (2023), altro corto d'animazione

11. Marco Antonio Pani realizza infatti il lungometraggio documentario *Capo e croce - Le ragioni dei pastori* (2013), diretto insieme a Paolo Carboni, regista del mediometraggio documentario *Casteddu Sicsti* (2019).

presentato nel 2023 nella sezione Alice nella Città della Festa del cinema di Roma. Lo stesso Paolo Zucca sperimenta l'animazione con *Bella di notte* (2013), incentrato sulla tradizionale e discussa figura dell'*accabadora* e ambientato in un piccolo villaggio della ruralità isolana dei primi anni del Ventesimo secolo (protagonista è lo scrittore D.H. Lawrence). Nel corto di Zucca sguardo identitario e consueta vena surreale del regista, a tratti naïf e grottesca, si tingono per l'occasione di atmosfere dal gusto gotico. E se *S'ammutadori* (Francesca Floris, 2021) è un'animazione in 2D dove il riferimento all'omonima figura folclorica del titolo si lega ai traumi elaborati in sogno dalle giovani protagoniste, altri esempi che presentano temi e atmosfere vicine ai due titoli appena citati sono i lavori animati in passo uno realizzati da Michela Anedda: *Cogas* (2013)¹², o il successivo *Blu* (2023) – apparentemente in linea con il precedente – con i quali la regista dimostra un'impronta riconoscibile e personale, che si affida a elementi regionali specifici.

Tuttavia, occorre ribadire che un contenuto regionale è rinvenibile nell'insieme della produzione breve, grazie a elementi quali la lingua, i riferimenti storici¹³, culturali e ambientali. Nell'impossibilità di occuparci dell'intera produzione relativa ai cortometraggi e a titolo puramente esemplificativo (tra riconducibilità alla L.R. 15/2006, 2006, Art. 6 – *Produzione di cortometraggi*, supporto ISRE e altre modalità produttive), pensiamo a *Deu ci sia* (Gianluigi Tarditi, 2010), sorta di dramma familiare dove nella Sardegna rurale del passato ritroviamo la figura dell'*accabadora*, e a *L'ultima habanera* (Carlo Licheri, 2021), vicenda sentimentale quasi interamente parlata in sardo, nella quale il tema del ricordo di un amore si lega all'esperienza di Radio Sardegna nel 1943; o ancora pensiamo al delicato *Sinuaria* (Roberto Carta, 2015), racconto incentrato su di un detenuto parrucchiere in regime di semilibertà nel periodo di attività del carcere dell'Asinara. Nel drammatico *Fradi miu* (Simone Contu, 2022) il regista di *Treulababbu – Le ragioni dei bambini* (2013) affronta di nuovo il tema della fanciullezza, già al centro dei diversi episodi del suo film precedente¹⁴, stavolta mettendola in relazione con una faida che dovrebbe spingere un pastore a vendicare la morte del fratello maggiore.

Inoltre, Matteo Incollu, dopo *Disco volante* (2016), commedia grottesca e nostalgica ambientata in una Cagliari contemporanea e notturna, in *Male Fadäu* (2020) trae ispirazione da fatti realmente accaduti nel 1942 a Baunei per raccontare una vicenda sospesa tra dramma e atmosfere cupe tendenti al fantastico, sia nell'idea di una comunicazione con l'aldilà per mezzo di una radio sia nel richiamo a una creatura come lo Scultone, cara alla fantasia popolare ogliastrina. Infine, citiamo ancora due corti d'ambientazione cittadina: uno sassarese, *La notte di Cesare* (Sergio Scavio, 2018), l'altro cagliaritano, *L'uomo del mercato* (Paola Cireddu, 2020). Il primo, perché a nostro avviso rappresenta un ulteriore esempio di una sorta di "scuola sassarese" ipotizzata in un altro contributo presente in questo stesso volume, e quindi costituisce l'ennesimo film nel quale è possibile cogliere la presenza di esistenze marginali in una società dai tratti opprimenti e caotici; il secondo, perché è capace di restituire echi di un titolo ormai "classico" della produzione breve sarda – *La volpe e l'ape* (Enrico Pau,

12. Il corto è il lavoro finale per il Master in Animazione all'*Edinburgh College of Art*.

13. Non mancano nemmeno esempi di elaborazione dell'età nuragica, peraltro apparentemente in grado di dialogare tra loro condividendo stilemi, come i combattimenti in arena in *Nuraghes - S'Arena* (*S'Arena. A Tale from Nuraghes*, Mauro Aragoni, 2016) e *Cast in Bronze* (Mario Giua Marassi, 2023).

14. *Treulababbu – Le ragioni dei bambini* è composto da due episodi, *Sa regula* e *Su molenti de Oramala*, connessi tra loro nel finale del film, e dei quali il primo, *Sa regula*, nasce come mediometraggio nel 2007.

1996) – dal quale mutua non pochi spunti, pur affidandosi a un registro differente (più disincantato e forse anche più cinico).

Sulle soglie del dramma

I film drammatici sono in assoluto i più numerosi tra i lungometraggi realizzati in Sardegna negli ultimi anni. Per esempio, *Sonetàula*, *Assandira*, *Perfidia*, *Ovunque proteggimi*, *I giganti*, *L'agnello*, *Tutti i cani muoiono soli*, *Jimmy della collina*, *L'accabadora* ma anche *Su Re*, realizzati tra il 2008 e il 2021 e tutti diretti da registi autoctoni, raccontano vicende dai toni drammatici che ruotano attorno a elementi consueti nel cinema d'ambientazione sarda: le realtà agropastorali, l'ambiente cittadino variamente ritratto, la tematica della giustizia¹⁵, l'uso della lingua. In essi si afferma, insomma, una prassi che fa leva su elementi regionali sempre più pervasivi, facendo emergere in filigrana quello che in precedenza abbiamo definito genere identitario, al quale sono riconducibili anche opere di registi non sardi ma realizzate in Sardegna, come accade in *Figlia mia* (Laura Bispuri, 2018), in *Anna* (Marco Amenta, 2023) e in *La terra delle donne* (Marisa Vallone, 2023), opere accomunate dalla presenza di protagoniste femminili, fortemente segnate dalle proprie esperienze di vita. Nel primo una bambina scopre di avere due madri, una naturale e una adottiva, che l'ha cresciuta; nel secondo una donna lotta per affermare i propri diritti nei confronti di una società intenzionata a costruire una struttura turistica sulla terra nella quale vive e lavora, così come aveva già fatto suo padre prima di lei; il terzo è incentrato invece sulla figura della *coga*, prendendo forse a modello *L'accabadora* di Enrico Pau e racconta una vicenda dove emerge la tematica della maternità. Se *Figlia mia* e *Anna* sono ambientate nel contesto rude e a tratti decadente di un piccolo paese isolano dei nostri giorni, contraddistinto da realtà socio-economiche autoctone come la produzione della bottarga di muggine, la pesca e l'allevamento di bestiame, *La terra delle donne* è un film di ascendenza deleddiana, immerso nella Sardegna rurale e popolare degli anni post-bellici. Un ulteriore aspetto fondamentale è quello linguistico: *Anna* è parlato prevalentemente in sardo, mentre *Figlia mia* e *La terra delle donne* lo sono solo in minima parte. Un altro esempio di film drammatico realizzato da un regista non sardo, ma profondamente imbevuto di elementi culturali che rinviano all'Isola, è *Il muto di Gallura* (Matteo Fresi, 2021). Parlati in sardo-gallurese, di fatto è un "film in costume" che si fonda su una faida, ma è difficile non rilevarvi un'atmosfera western (una suggestione, questa, non estranea a film anche in passato ambientati in Sardegna)¹⁶.

Tornando ai registi autoctoni, *Vangelo secondo Maria* (Paolo Zucca, 2023) appare esemplare di quel genere identitario a cui si è accennato. Il terzo lungometraggio di Zucca racconta di Maria di Nazareth servendosi dei paesaggi dell'Isola all'interno di un contesto che non è sardo, ma ricorre a più riprese a elementi compiutamente identitari. Ciò genera una sorta di cortocircuito, data la presenza di *nuraghes*, *domus de janas*, una tavola sulla quale si nota il tipico pane di pasta dura decorato e dolci tradizionali, venduti anche al mercato insieme a diversi tipi di pane caratteristico. Al mercato si pubblicizzano le merci esposte in sardo e, in un film principalmente parlato in italiano, la lingua sarda irrompe generando vere

15. Questi sono tutti elementi che per Antioco Floris «consentono e autorizzano un ragionamento d'insieme» in riferimento al cinema d'ambientazione sarda realizzato da autori autoctoni del cosiddetto "nuovo cinema sardo". Si veda: Antioco Floris, *Tra tradizione e modernità: il nuovo cinema di Sardegna*, in Id. (a cura di), *Nuovo Cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa edizioni/cinemania, 2001, pp. 33 e 34-58.

16. Come non pensare, infatti, a *Proibito* (Mario Monicelli, 1954) e a *Disamistade* (Gianfranco Cabiddu, 1988)? Si veda, a tale proposito: Gianni Olla, *Dai Lumièr a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, Cuccu, 2008, pp. 51, 142-143 e 177-178.

e proprie situazioni che rinviano al contesto isolano. Ci limitiamo a citare a titolo meramente esemplificativo: una sorta di *attittu* (pianto tradizionale) al funerale della nonna di Maria, la benedizione impartita nella sequenza del matrimonio con Giuseppe, le pettegole che parlano di Maria mentre lavano i panni. Nonostante alcuni aspetti che fanno pensare alla commedia (per esempio, il contrappunto musicale in alcuni momenti iniziali o il siparietto comico che si verifica quando un pastore insegue il gregge di pecore), il lungometraggio di Zucca è un film drammatico e narra la vicenda di una ragazza che vorrebbe affermare la propria libertà e la propria indipendenza in un contesto maschile, per varie ragioni opprimente, ma è anche fortemente connotato in direzione identitaria nella misura in cui si affida a una serie di elementi tipici della cultura sarda, presentati grazie a un'operazione fondata su una contaminazione di gusto citazionista e postmoderno. Se da un lato, infatti, in *Vangelo secondo Maria* gli ingredienti sardi sono decisamente poco funzionali alla vicenda, dall'altro appaiono come rimandi inaspettati alla stessa sardità, rivolti soprattutto a una fetta specifica di pubblico, quello isolano.

Nei dintorni della commedia

Al genere commedia sono riconducibili alcuni film diretti da registi sardi che sperimentano con differenti gradazioni un registro predominante per giungere talora fino alla vera e propria comicità, come accade soprattutto nel caso dei primi due lungometraggi diretti da Paolo Zucca, *L'arbitro* (2013) e *L'uomo che comprò la luna* (2018). In realtà, *L'arbitro* è una sorta di remake in versione ben più estesa e col medesimo titolo del cortometraggio diretto dallo stesso autore quattro anni prima e già citato in precedenza. Il film è sostenuto da due linee narrative assai differenti che convergono solo nel finale pirotecnico, quando la comicità *slapstick* trova il suo momento di massima esaltazione durante il match calcistico decisivo disputato da due squadre sarde di dilettanti. *L'arbitro*, che opta per un'ambientazione agropastorale con riferimento a una delle vicende portanti, appare anche un caso esemplare di ibridazione di gusto postmoderno, intessuto com'è di citazioni e reminiscenze riconducibili a fonti cinematografiche e culturali assai diversificate. Al contempo, il film ha evidentemente puntato sull'*allure* da divo posseduta da Stefano Accorsi, protagonista di alcune sequenze assai dinamiche, oltre ad affidarsi a un insistito ricorso al rallenti e a un gradevole registro che oscilla tra commedia e comicità.

Gli elementi legati all'affermazione dell'identità sarda, già presenti in *L'arbitro*, tornano ancora più numerosi a popolare il plot di *L'uomo che comprò la luna*, che ha riscosso un clamoroso successo al botteghino nei cinema isolani, forse anche perché Zucca ha realizzato un film che finisce «tanto per decostruire quanto per celebrare il vocabolario della tradizione rendendo ambiguo il proprio messaggio»¹⁷. Infatti, nel film due funzionari di una fantomatica agenzia intergovernativa, dopo aver scoperto che la luna è quasi interamente di proprietà di un cittadino sardo non meglio identificato, decidono di formare un giovane agente prima di trasferirsi sull'Isola dove questi dovrà condurre le indagini del caso. Il prescelto è Kevin Pirelli, che in realtà cela la vera identità, di cui si vergogna: il suo nome è Gavino Zoncheddu ed è originario del Montiferru, dove viveva suo nonno, un anarchico dinamitardo impegnato nella difesa del territorio contro la servitù militare. Così Kevin / Gavino deve imparare da un formatore culturale molto sui generis, «come si comporta, come cammina,

17. Ivan Girina, *Dalla Sardegna alla luna: la lingua del cinema in Sardegna*, in Fabio Rossi e Paolo Minuto (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel / del cinema italiano contemporaneo*, «Quaderni del CSCI», n. 16, 2020, p. 80.

come pensa un vero sardo». In tal modo, Zucca mette in scena alcuni ingredienti basilari della sardità ironizzando in modo assai efficace su un'immagine fortemente stereotipata dell'identità isolana. Tuttavia, dietro le apparenze, *L'uomo che comprò la luna* si chiude con un richiamo saldo e potente al senso di appartenenza rivolto al popolo sardo e ai valori virtuosi che ne sostanziano da sempre la storia, certificati da un autorevole pantheon di sardi illustri, i quali – ciascuno a modo proprio – «hanno tutti scelto di stare dalla parte della giustizia». Dunque, il film assume le vesti di un racconto di formazione condotto nel rispetto delle parole d'ordine di cui la sardità si ammanta, ovvero la lealtà, il rispetto e la riconoscenza ma anche l'onore, l'orgoglio e l'obbedienza.

Paolo Zucca non è naturalmente l'unico regista che si è cimentato nella realizzazione di commedie. Per esempio, Tomaso Mannoni esordisce nel lungometraggio con *Il sogno dei pastori* (2023), nel quale non rinuncia ad affrontare problemi assai dolorosi e gravi per quel comparto significativo dell'economia sarda connesso alle attività agropastorali, avvalendosi della pratica e dell'esperienza accumulate come documentarista, ma poi sceglie di far ruotare il plot prevalentemente attorno alla storia d'amore tra un seducente *media manager* partenopeo ricercato dalle forze dell'ordine per alcune truffe compiute via internet e una giovane docente sarda.

Un'operazione assai originale è quella compiuta da Gianfranco Cabiddu, muovendosi all'interno dei confini della commedia con *La stoffa dei sogni* (2015), liberamente ispirato a *L'arte della commedia* di Eduardo De Filippo e alla sua traduzione di *La tempesta* di William Shakespeare, compiuta in napoletano. La vicenda, ambientata nello scenario naturale dell'Asinara, mescola con notevole fluidità diversi livelli di finzione poiché l'approdo fortuito sull'isola di una nave postale con alcuni detenuti, membri di una potente famiglia di camorristi napoletani, e una compagnia di giro di attori teatrali dà il via a un gioco di specchi fra teatro e vita, avviato dal direttore del carcere (Ennio Fantastichini), il quale intende scoprire la reale identità dei naufraghi. Perciò, siccome sospetta che tra loro si nascondano alcuni galeotti in fuga, chiede di dar prova del loro talento attoriale, mettendo in scena l'opera shakespeariana, riscritta in napoletano. A dispetto della filiazione nei confronti dei due testi cui *La stoffa dei sogni* è ispirato, appare evidente l'intento da parte del regista e dei suoi collaboratori alla sceneggiatura, desiderosi di creare «un mondo che prende da entrambi ma li supera»¹⁸.

In un contesto ambientale del tutto diverso si svolgono le vicende narrate da Salvatore Mereu in *Bellas Mariposas* (2012) che traggono spunto dal racconto omonimo scritto da Sergio Atzeni e pubblicato postumo subito dopo la morte prematura dello scrittore cagliaritano. Proprio in un quartiere periferico e malfamato del capoluogo di regione sardo vivono le due giovanissime ragazzine protagoniste, Cate e Luna. Mereu, reduce da *Tajabone* (2010) – realizzato durante la sua attività di docente in una scuola del quartiere di S. Elia, poi set del film successivo – valorizza il paesaggio urbano svelando un volto di Cagliari pressoché inedito sullo schermo. Inoltre, decide di tradurre in immagini il punto di vista soggettivo di Cate, già decisivo nel racconto letterario, attraverso numerosi sguardi in macchina rivolti dalla ragazza chiamando direttamente in causa gli spettatori, ma anche tramite la voce della ragazzina che presenta situazioni e personaggi perfino quando non è presente nelle inquadrature, a testimonianza del

18. Si vedano le dichiarazioni di Salvatore De Mola, rilasciate nel corso di un'intervista rilasciata ad Antioco Floris e riportata in Antioco Floris, Marco Gargiulo e Fabio Rossi (a cura di), *Pagine schermate: sui rapporti tra letteratura e cinema nella produzione italiana del nuovo millennio*, in «Quaderni del CSCI», n. 19, 2023, p. 239.

suo punto di vista dominante nel condurre le redini del racconto cinematografico. Sono proprio i frequenti sguardi in macchina di Cate, le soluzioni dinamiche adottate in termini di *mise-en-scène*, l'impiego ripetuto della macchina a mano, il ricorso a particolari angolazioni della cinepresa a conferire una freschezza al film, che ricorda certe opere della Nouvelle Vague e dimostra la capacità di aderire a un registro da commedia, certo non consueto nell'opera di Mereu.

Lo sguardo documentario

L'attenzione per le specificità del territorio, il rilievo che assume soprattutto l'ambiente naturale in numerose vicende, il peso rivestito dalle attività lavorative svolte da personaggi (in non poche circostanze ancora legate a un'economia agropastorale), i loro volti talora osservati come se fossero altrettanti paesaggi ricchi di increspature, ma soprattutto un'attitudine contemplativa, volta più a mostrare che a raccontare secondo un disegno predefinito e articolato. Queste caratteristiche che abbiamo appena elencato sono tutte tracce di un particolare modo di osservare la realtà rappresentata con uno sguardo che si potrebbe definire documentario e che emerge in alcuni film realizzati in Sardegna nel periodo considerato. Tale sguardo risulta predominante nelle traiettorie tracciate da alcuni registi come nel caso dei tre lungometraggi realizzati da Peter Marcias (*Un attimo sospesi*, 2008; *Dimmi che destino avrò*, 2012 e *La nostra quarantena*, 2015), e di *Tutto torna* (2016), di Enrico Pitzianti, ovvero in opere di autori che hanno realizzato per lo più documentari¹⁹.

Nel primo film, girato a Roma, Marcias coglie momenti di sospensione nell'esistenza di alcuni personaggi che pedina ricorrendo spesso alla macchina a mano e alla presa diretta del suono, ovvero a marche stilistiche tipiche del cosiddetto cinema del reale. La struttura che sorregge il film è fragilissima, a tratti si direbbe quasi inconsistente, e permette a diversi personaggi di darsi il cambio assecondando l'andamento frammentario della vicenda. A sostegno di questa esile struttura narrativa vi sono individui la cui parabola esistenziale sembra destinata a non trovare un compimento adeguato. Il finale sospeso, in linea con la costruzione del racconto, appare coerente con i tratti peculiari dell'umanità che popola l'universo naïf delineato da Marcias.

Lo sguardo documentario affiora anche nel successivo *Dimmi che destino avrò*, nel quale l'attenzione per gli ambienti marginali, i volti irregolari dei bambini, i ritmi esistenziali tipici del campo rom dove la vicenda in gran parte si svolge sembrano rivestire un rilievo pari almeno a quello assunto dal rapporto tra i due protagonisti, il commissario Gennaro Esposito e Alina, la sorella del rom accusato di aver rapito una donna (la sua promessa sposa). Ma in realtà poi il racconto del film sembra distendersi e preludere a un *happy ending* con la partecipazione da parte del commissario alla festa di matrimonio celebrativo secondo l'usanza rom, all'insegna di una vicinanza tra opposti anche in nome dell'amore nascente tra i due personaggi principali.

Il modello della *docufiction* è ancora più evidente in *La nostra quarantena*, che si apre con una serie di inquadrature frutto di riprese realizzate sulla folla in attesa della visita compiuta da Papa Francesco a Cagliari. In realtà al centro del racconto vi sono soprattutto le testimonianze dei marittimi tunisini abbandonati a loro stessi dall'armatore della nave Kenza nel porto di Cagliari. A raccogliere il racconto delle loro esistenze e a testimoniare lo sciopero intentato contro il

19. Questo tipo di documentario è l'ambito di cui ci si è occupati in un recente volume pubblicato a conclusione di un progetto di ricerca finanziato dalla RAS e al quale si rimanda per approfondimenti ulteriori. David Bruni, Antioco Floris (a cura di), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio*, Cagliari, UNICAPress, 2024.

proprietario che ha smesso di pagare loro lo stipendio mettendo a repentaglio la loro mera sussistenza, vi è Salvatore, un giovane studente universitario il quale, su suggerimento della docente – impersonata da Francesca Neri – compie una ricerca sulla vicenda (realmente accaduta), ma al contempo tenta di assaporare il portato dell'esperienza umana che questa implica.

Al pari di Marcias, anche Enrico Pitzianti ha una formazione da documentarista, che emerge prepotentemente in *Tutto torna* (2008), racconto di formazione di un giovane studente che dalla campagna si trasferisce a Cagliari presso lo zio andando a vivere nel vivacissimo quartiere della Marina, a stretto contatto con un'umanità varia e multietnica. Il protagonista, Massimo, è un aspirante scrittore in erba, che incontra un consistente numero di individui assai bizzarri. Il finale, sospeso, con la dedica rivolta «a chi parte, a chi arriva, a chi ritorna», sembra costituire la degna chiosa di un racconto in cui la volontà di mostrare alcuni aspetti della vita cittadina indugiando sovente sui volti, gli edifici, gli scorci colorati del quartiere multietnico prevale su un disegno narrativo articolato.

La Sardegna come *location*

In chiusura sembra opportuno accennare a titolo esemplificativo ad alcuni film nei quali la Sardegna è variamente coinvolta in quanto *location*. Pensiamo a *La leggenda di Kaspar Hauser* (2012) di Davide Manuli, secondo lungometraggio realizzato sull'Isola dal regista dopo *Beket* (2008), con il quale condivide estetica, tono visionario, cifra grottesca e componente anti-narrativa, formando una sorta di dittico. Il *Kaspar Hauser* di Manuli è un film compiutamente autoriale dove la Sardegna è presente esclusivamente a livello paesaggistico. «Isola, anno zero, luogo x, mare y»», si legge in caratteri maiuscoli (bianchi su fondo nero) in apertura del film: quattro scritte in successione forniscono le coordinate di un altrove, uno spazio geografico astratto, come accadeva già in *Beket*²⁰, dove nell'Isola si ricreavano i tratti di una sorta di limbo. Se con *Bianco di babbudoio* (Igor Biddau, 2016), Michele e Stefano Manca e Roberto Fara estendono alla Sardegna il fenomeno dei “film realizzati dai comici televisivi”, anche *Fiore gemello* (Laura Luchetti, 2018) sembra ambientato interamente sull'Isola, benché sia privo di tratti regionali marcati o esasperati. Così come nella *location* sarda di *Ariaferma* (Leonardo Di Costanzo, 2021) è ricreata l'ambientazione inesistente del carcere di Mortara, in *5 è il numero perfetto* (Igor Tuveri – Igort, 2019) la Sardegna compare esclusivamente nella sequenza finale ed è travestita da contesto latinoamericano di fantasia, mentre in *Una piccola impresa meridionale* (Rocco Papaleo, 2013) la Sardegna, nella quale il film è stato in buona parte girato, è una *location body-double* per una vicenda ambientata in Puglia. Ci sono poi i casi in cui l'Isola è presente per necessità di verosimiglianza, come accade nel dittico *Loro 1* e *Loro 2* (Paolo Sorrentino, 2018), ma anche in *Mollo tutto e apro un chiringuito* (Pietro Belfiore, Davide Bonacina, Andrea Fadenti, Andrea Mazzarella, Davide Rossi, 2021). Simile è ciò che accade a proposito di *La coda del diavolo* (Domenico De Feudis, 2024), trasposizione cinematografica dell'omonimo thriller scritto da Maurizio Maggi. Un film originale, considerando il modello d'ispirazione ravvisabile in certo cinema statunitense (l'uomo in fuga che per scagionarsi deve risolvere l'intrigo) e che, al di là del paesaggio d'ambientazione, presenta almeno un elemento significativo di quel genere identitario da noi ipotizzato in precedenza: la lingua.

20. È da notare, però, che in *Beket* in certo modo Manuli richiama, o meglio omaggia, la Sardegna. In apertura del film il pugile Simone Maludrottu boxa infatti da solo e sul suo accappatoio sveltano da una parte i Quattro Mori e dall'altra la parola *surra* (colpo).

Finora si è parlato di produzioni italiane, ma è necessario considerare anche quelle internazionali. Tra queste vi è, per esempio, *Domino* (*Domino*, Brian De Palma, 2019), dove la Sardegna è nuovamente un contesto altro rispetto all'Isola, ma vi sono altresì altri due casi assai particolari: *La vita che volevamo* (*Was wir wollten*, Ulrike Kofler, 2020) e *Silent Land* (*Cicha ziemia*, Aga Woszczyńska, 2021). In entrambi questi film, la Sardegna costituisce l'occasione per un periodo di villeggiatura in cui serpeggia la crisi interna a una coppia borghese e tuttavia, al netto di differenze anche sensibili per intreccio, motivazioni, atmosfere predominanti ed esiti finali, è interessante constatare il comune sguardo esterno convergente e singolare su una Sardegna che è considerata terra di vacanza per antonomasia.

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.