

# STUDI E RICERCHE

**Vol. IX**

**2016**

*Direttore scientifico*  
Francesco Atzeni

*Direttore responsabile*  
Antioco Floris

*Comitato scientifico*

Bruno Anatra, Franco Angiolini, Pier Luigi Ballini, Rafael Benitez, Giorgetta Bonfiglio Dosio, Cosimo Ceccuti, Enzo Collotti, Pietro Corrao, Francesco Cotticelli, Giuseppe Dematteis, Pierpaolo Faggi, Agostino Giovagnoli, Gaetano Greco, David Igual, Lutz Klinkhammer, Bernard Lortat-Jacob, Lluís Guia Marín, Rosa Muñoz, Augusto Sainati, Klaus Voigt.

*Comitato di redazione*

Francesco Atzeni, Cecilia Tasca, Claudio Natoli, Olivetta Schena, Sergio Tognetti, David Bruni, Lorenzo Tanzini, Luca Lecis, Maria Luisa Di Felice, Marcello Tanca, Giampaolo Salice.

Inviare i testi a: [studiericerche@unica.it](mailto:studiericerche@unica.it)

*Processo editoriale e sistema di revisione tra pari (peer review)*

Tutti i saggi inviati a «Studi e Ricerche» per la pubblicazione saranno sottoposti a valutazione (referee). Il Comitato di redazione invierà il saggio a due specialisti del settore che entro 50 giorni dovranno esprimere un giudizio sulla opportunità della sua pubblicazione. Se tra i due esaminatori emergessero forti disparità di giudizio, il lavoro verrà inviato ad un terzo specialista. I valutatori saranno tenuti ad esprimere i seguenti giudizi sintetici: *pubblicabile*, *non pubblicabile*, *pubblicabile con le modifiche suggerite*. I risultati della valutazione verranno comunicati all'autore che è tenuto ad effettuare le eventuali modifiche indicate. In caso di rifiuto la Rivista non restituirà l'articolo. La Rivista adotta procedure che durante il processo di valutazione garantiscono l'anonimato sia degli Autori che dei Valutatori. L'Autore riceverà una risposta definitiva dalla Redazione entro 90 giorni dall'invio del testo. Non sono sottoposti a valutazione i contributi inseriti nella Sezione Interventi. Per consentire a ricercatori e studenti di accedere ai testi la Rivista viene pubblicata anche in forma elettronica nel sito <http://www.unica.it/~dipstoge>

*Ambiti di ricerca*

«Studi e Ricerche» intende stimolare il confronto tra le discipline storiche, archivistiche, geografiche, antropologiche, artistiche, impegnate ad approfondire lo studio delle tematiche fondamentali relative allo sviluppo della società europea ed extraeuropea tra Medioevo ed età Contemporanea. In tale prospettiva la Rivista si propone come strumento di comunicazione e di confronto aperto e pluralistico della comunità scientifica col mondo esterno.

Periodicità annuale - Spedizione in abbonamento postale.  
Contiene meno del 70% di pubblicità.

© Copyright 2016 - Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio, dell'Università di Cagliari.  
Tutti i diritti sono riservati.

ISSN 2036-2714

*Direzione e redazione*

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio  
Università di Cagliari  
Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari  
Tel. 070.275655 - e-mail: [dipstoge@unica.it](mailto:dipstoge@unica.it)

*Impaginazione e stampa*

Grafica del Parteolla  
Via Pasteur, 36 – Z.I. Bardella – 09041 Dolianova (CA)  
Tel. 070.741234 – E-mail: [grafpart@tiscali.it](mailto:grafpart@tiscali.it) – [www.graficadelparteolla.com](http://www.graficadelparteolla.com)

## SOMMARIO

### TRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA

«*Principes Anglie ... cum cognovissent Sardos Christianos esse cuncta ablata eis restituerunt ...*». Il bassorilievo della lunetta del portale settentrionale del San Gavino di Porto Torres

MARIA CRISTINA CANNAS 9

Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianos, Sassari).  
Alcune riflessioni sul ciclo pittorico romanico

NICOLETTA USAI 39

*La Capitanía de las marinas de Gallura y Terranova (1581-1700)*

CARLOS MORA CASADO 65

### INTERVENTI

Domenico Lovisato e la Regia Università di Cagliari. Nuove fonti di ricerca

ELEONORA TODDE 93

Antonio Gramsci: gli scritti del 1917

CLAUDIO NATOLI 121

Gramsci e il 1917: tra filologia e storia

LEONARDO RAPONE 131

The Sardinia case: issues of identity in the cinematic representation of an island

ANTIOCO FLORIS, IVAN GIRINA 143

Inquadrare e filmare dopo Jean Rouch. Note su osservazione e partecipazione nel cinema etnografico alla fine del XX secolo

FELICE TIRAGALLO 151

### TRA CONTEMPORANEITÀ E INTERDISCIPLINARIETÀ

Tutto dimenticato?

Ricerche sui Crimini della Wehrmacht nella Grecia occupata 1941-1944

CHRISTOPH SCHMINCK-GUSTAVUS 161

Cinema, televisione e culture “minoritarie”. Esperienze in Sardegna  
ANTIOCO FLORIS 177

*Nemo propheta in patria*. I film neorealisti nel circuito dei festival del cinema  
fra *brand* internazionale di successo e ambiguità nazionali (1946-1952)  
STEFANO PISU 189

Il museo come spazio fantasmatico: le immagini in movimento  
al Museo Laboratorio della Mente di Roma  
ELISA MANDELLI 203

«Tattica di scomparsa»  
Fattori di continuità e instabilità nel contesto dei *free party*  
DELIA DATTILO 213

## **RASSEGNE E RECENSIONI**

La Gran Bretagna e l'Europa  
EVA GARAU 233

Il cinema secondo gli storici: appunti per un bilancio storiografico  
(1977-2017)  
STEFANO PISU 241

Commercio, finanza e guerra nella Sardegna dei secoli XIV e XV  
ANDREA PERGOLA 249

Libri, lettori e biblioteche nella Sardegna medievale e della prima età moderna  
ALESSANDRA MOI 255

La legislazione mineraria dell'Europa preindustriale  
MARIANGELA RAPETTI 261

# Cinema, televisione e culture “minoritarie”.

## Esperienze in Sardegna\*

ANTIOCO FLORIS

Questo testo propone una panoramica sull'importante ruolo svolto negli ultimi quarant'anni da televisione e cinema per il recupero della lingua locale e più in generale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale fortemente condizionato da forme di globalizzazione sempre più invadenti. Nel contempo, accenna ai rischi di condizionamento che il linguaggio audiovisivo, per sua natura globalizzato, può avere su un patrimonio culturale se cerca di salvaguardarlo senza opportuni accorgimenti. L'intervento considera alcuni casi che possiamo ritenere emblematici nel contesto di riferimento e di cui, certamente, si trovano esempi analoghi in altre realtà con caratteristiche socio-culturali simili.

Non dovrebbe essere necessario soffermarsi sulla collocazione geografica della Sardegna, tutti sanno che si trova al centro del Mediterraneo, più vicina all'Africa che all'Europa visto che dista circa 180 chilometri dalla Tunisia e 210 chilometri dall'Italia. Forse, però, è opportuno spendere poche parole sulla sua storia per capire il valore di alcune riflessioni. L'archeologia ci informa che l'isola era abitata già nel paleolitico, anche se le tracce cominciano a essere rilevanti a partire dal neolitico per consolidarsi nell'eneolitico e nell'età del bronzo quando nell'isola si diffonde in modo capillare la civiltà nuragica. È una civiltà che tocca l'intera Sardegna – tanto che gli studiosi sostengono siano stati realizzati circa 10.000 nuraghi di varie tipologie di cui oggi ne rimangono circa 7.000 – ed è retta principalmente su un'economia agro-pastorale e su un consistente sfruttamento delle risorse minerarie (in particolare rame e piombo). A partire, dunque, dal 2000 AC circa le tracce di una civiltà consolidata sono rilevanti e ritrovamenti recenti dimostrano che sin da allora i sardi intrattenevano rapporti di scambi commerciali con gli altri popoli del Mediterraneo. Una storia lunga, dunque, che nei secoli ha visto la Sardegna essere terra di conquista di popoli più potenti come anche capace di autogovernarsi autonomamente. In questi millenni nell'isola si sono sviluppate una cultura specifica e una lingua che contiene radici autoctone e influenze dei vari popoli che l'hanno abitata. Una lingua vera e propria, il sardo, classificata come lingua neolatina e con caratteristiche peculiari. Non un dialetto dell'italiano. D'altra parte nella sua lunga storia la Sardegna è stata per più tempo spagnola che italiana, ma è stata anche

---

\* Questo saggio riprende e sviluppa l'intervento presentato al convegno internazionale *Nach innen stärken, nach aussen vermitteln: Museen für „mehr- und minderheiten“*, svoltosi il 23 e 24 giugno 2016, a cura del Landesmuseum Museum Ladin Ciastel de Tor, a St. Martin in Thurn, Südtirol (BZ).

fenicio-punica e annessa all'impero austro-ungarico prima di essere unita ai Savoia per dar vita al regno sardo-piemontese e quindi al regno d'Italia. Eppure, per quanto il sardo sia una lingua antica già consolidata nel basso medioevo, studiata in ambito accademico e ancora parlata da buona parte della popolazione dell'isola, solo negli anni recenti, dopo essere stata, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, oggetto di interventi volti a limitarne l'uso agli ambienti domestici del mondo rurale, viene riconosciuta a livello istituzionale e inserita in processi di tutela e rivalutazione<sup>1</sup>.

A partire dagli anni Novanta la Sardegna vive una vita culturale molto ricca e vitale. La produzione letteraria, quella musicale e teatrale, il fumetto e il cinema attraversano un periodo di grande vitalità con rilevanti ricadute nel territorio<sup>2</sup>. I fattori di maggior rilievo che hanno favorito, anche casualmente, questa condizione sono di natura politica e socio-culturale. Un ruolo importante è stato certamente giocato dall'indebolimento del potere centrale dello Stato in seguito alla cosiddetta 'fine della Prima Repubblica' che ha favorito, sull'onda del dissenso espresso dalla Lega di Umberto Bossi, la rivendicazione delle culture locali contrapposte a quelle nazionali. Per quanto attiene la realtà della Sardegna, ciò ha permesso da un lato l'emergere di istanze di riscatto dell'identità del popolo sardo che da tempo covavano latenti o espresse da gruppi minoritari e dall'altro di riconsiderare con orgoglio il proprio patrimonio culturale come una risorsa da recuperare e valorizzare secondo lo spirito che qualche anno dopo Franco Cassano ben delinea nel suo studio sul pensiero meridiano<sup>3</sup>.

Ugualmente molto importante è stato l'avvento di quella che Umberto Eco chiama 'neotelevisione', con il conseguente decentramento produttivo a vantaggio dei territori periferici. Alla fine degli anni Settanta si crea un'offerta televisiva parallela o concorrenziale alla televisione di Stato che progressivamente si afferma in ambito nazionale senza escludere le emittenti locali. Le televisioni aumentano la programmazione ben oltre gli orari canonici della Rai andando a coprire l'intero arco della giornata. Questa programmazione continua (di flusso) rende necessaria una grande produzione di programmi che i network nazionali in parte realizzano direttamente e in parte acquistano dall'estero, mentre le emittenti locali, contando su poche risorse economiche devono per forza attingere dal bacino in cui operano. Devono quindi dedicare la loro attenzione alle realtà locali costruendo il palinsesto con quelli che possiamo chiamare 'prodotti del territorio a chilometro zero'.

---

<sup>1</sup> Per un approfondimento sul dibattito connesso al riconoscimento e al valore della lingua sarda si vedano M. Argiolas, R. Serra (a cura di), *Limba, lingua, language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, CUEC, Cagliari 2001; G. Corongiu, *Il sardo una lingua "normale"*, Condaghes, Cagliari 2013.

<sup>2</sup> Goffredo Fofi definisce *nouvelle vague* sarda il felice momento che vive la Sardegna a cavallo del millennio, quando intellettuali e artisti di diversa provenienza danno vita a un fertile laboratorio culturale che coinvolge l'intera isola: G. Fofi, *Sardegna, che Nouvelle vague!*, «Panorama», 13 novembre 2003. Su questo fenomeno si veda anche il Dossier Sardegna in «Lo straniero», n. 74/75, agosto/settembre 2006, pp. 5-86.

<sup>3</sup> F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari-Roma 1996.

Già la Rai, dopo la nascita della terza rete aveva istituito dei centri di produzione decentrati (le sedi regionali) che cercavano di costruire una parte del proprio palinsesto a partire dal territorio in cui operavano. Ma si trattava di programmi per lo più legati alla cultura alta, a rilevanti fenomeni di costume, al limite ad aspetti del sociale<sup>4</sup>. E quando la cultura popolare trovava spazio, ciò avveniva di norma attraverso la mediazione di un intellettuale.

Interessante in tal senso l'esperienza del centro di produzione della sede regionale della Rai in Sardegna, dove, a partire dal 1979 e fino alla chiusura nel 1992, ha svolto un'intensa attività produttiva nonostante la posizione periferica rispetto alle sedi centrali la ponesse in condizioni complessivamente svantaggiate. Grazie all'esperienza maturata per lunghi anni con «Radio Sardegna»<sup>5</sup>, il centro di produzione regionale coinvolge un cospicuo nucleo di intellettuali e artisti e sfrutta i mezzi a disposizione per avvicinarsi alla cultura locale e riproporla al pubblico. Nasce così un numero consistente di programmi di varia tipologia dal rotocalco al varietà, dal talk show all'inchiesta, dai programmi contenitore agli approfondimenti su temi particolari che si aggiungono alla consueta informazione dei telegiornali e dei documentari e per una quindicina d'anni portano alla riscoperta, quando non alla conoscenza vera e propria, della vita culturale e sociale della Sardegna: *Memorie*, 5 puntate, approfondisce argomenti di interesse culturale e sociale che vanno dalla figura di Graziano Mesina alla genesi di *Banditi a Orgosolo* passando per il primo giro ciclistico della Sardegna; *Visti da fuori*, due serie di 15 e 6 puntate, racconta figure rilevanti del panorama culturale e sociale dell'isola osservate con gli occhi di chi viene 'da fuori'; *La Sardegna nella storia*, 18 puntate, ripercorre, con taglio didascalico e il sussidio di filmati, grafici, cartoni animati, vignette e abbondante uso di *chroma key*, tremila anni di storia dell'isola dal neolitico all'epoca contemporanea; *Anche questo è cinema*, 16 puntate, osserva la produzione amatoriale in Super 8 degli anni Sessanta e Settanta; *Rosa confetto*, 10 puntate, affronta tematiche femminili con ospite in studio; *Dettagli*, 21 puntate, con impostazione giornalistica propone uno spaccato della realtà storica e culturale della Sardegna in rapporto con quella italiana e mondiale; *Maestrale*, 10 puntate, è un programma contenitore con all'interno servizi giornalistici, inchieste, documentari, varietà; *Grazia, quasi Cosima*, 6 puntate, è un'immersione nell'universo di Grazia Deledda attraverso interviste a personalità varie e appunti della scrittrice premio Nobel. A questi si aggiungono tanti altri programmi

---

<sup>4</sup> Non sono certo mancati esempi rilevanti di produzioni delle sedi regionali Rai curate di giovani autori e rivolte a fenomeni sociali emergenti. Esempio in tal senso il lavoro di Daniele Segre per la sede Rai piemontese, quando, dall'80 all'84 realizza un numero consistente di lavori dedicati alla cronaca quotidiana, dal lavoro al mercato alle band giovanili, dal consumo di droga allo sport, dalla programmazione delle vacanze alle proteste in fabbrica. Cfr. A. Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cuec, Cagliari 1997.

<sup>5</sup> «Radio Sardegna» è la prima emittente che trasmette nell'Italia dopo la liberazione e negli anni diventa un rilevante centro di produzione culturale, oltre che di informazione. Su questa esperienza radiofonica si veda R. Cannas (a cura di), *Radio Brada*, Rai-Eri, Roma 2004.

che trattano di teatro, religione, politica, tradizioni popolari, storia offrendo uno spaccato ricco e articolato sulla Sardegna che agli occhi del telespettatore locale appare rivelatore di un mondo inaspettato, di cui non conosceva l'esistenza, parallelo a quello in cui viveva la quotidianità<sup>6</sup>.

Le televisioni private, invece, devono produrre senza grandi investimenti, non possono permettersi il contributo dell'esperto e quindi raccolgono di tutto senza un disegno preciso, ma anche senza poter contare su professionisti che garantiscano la cura degli aspetti tecnici. Sugli schermi appaiono così feste popolari e riti religiosi, resoconti di eventi, parodie di programmi noti, imitazioni casalinghe di trasmissioni nazionali, farsesche traduzioni in dialetto di scene di film, molta cronaca spicciola... Queste emittenti povere e improvvisate sono costrette a muoversi sul territorio alla ricerca di qualsiasi cosa possa minimamente attirare l'attenzione dello spettatore, ma anche a raccogliere quegli aspetti che la locale TV di Stato trascurava perché non ritenuti adeguati allo standard televisivo di riferimento impegnato. Si forma così una vera e propria fucina di sperimentazione che nella maggior parte dei casi non va oltre l'effimero istantaneo. Eppure per la prima volta si inizia a guardarsi intorno con attenzione e a capire che ciò che è legato alla realtà del territorio può diventare soggetto di rilievo per le trasmissioni televisive.

A posteriori possiamo riconoscere che questo modo di procedere disordinato, privo di un disegno preciso e di consapevolezza ha comunque svolto un ruolo importante perché negli anni ha legittimato e dato visibilità a una produzione culturale che altrimenti sarebbe rimasta nascosta e marginale, tanto più quando a inizi anni Novanta le politiche romane hanno portato alla chiusura del centro di produzione della Rai regionale.

È proprio in questo contesto che nasce in Sardegna un programma televisivo che nell'isola ha segnato in maniera indelebile – nel bene e nel male – il rapporto con la tradizione popolare locale, ossia *Sardegna canta*, una sorta di varietà diventato col tempo in parte un talk show. Il programma nasce nel 1978, quando una delle prime televisioni private sarde – Videolina – cerca di inventare nuovi programmi da proporre al pubblico isolano. Dalla nascita, questa trasmissione prosegue regolarmente a cadenza settimanale e senza interruzioni fino a oggi, ossia per quasi quarant'anni, trovando delle formule che la rinnovano senza però stravolgere mai lo spirito originario e stimolando molte imitazioni non dal medesimo successo.

Questa trasmissione raccoglie, anche dalle più piccole realtà del territorio, le varie espressioni della cultura popolare riconducibili al canto e alla musica, le inserisce in un contenitore e le colloca nel piccolo schermo creando una confezione con la strut-

---

<sup>6</sup> La realtà del centro di produzione della sede regionale Rai per la Sardegna non è mai stata studiata in modo approfondito, per i dati qui riportati si fa riferimento al lavoro di M. Secchi, *La televisione di Maria Piera Mossa. Società e cultura attraverso i programmi della sede Rai della Sardegna*, tesi di laurea in Scienze dell'educazione e della formazione, Università degli Studi di Cagliari, anno accademico 2003-2004, relatore A. Floris.



tura ben precisa che ricalca i format dell'intrattenimento televisivo nazionale più apprezzati. Il successo non tarda a manifestarsi e nell'arco di pochi anni la partecipazione alla trasmissione è percepita, soprattutto fuori dai centri urbani, come una sorta di 'certificato di esistenza in vita': partecipare a *Sardegna canta* significa poter dire: «la nostra comunità esiste, ha una tradizione e una storia, una precisa identità». L'orgoglio locale, che progressivamente in questi anni si sta organizzando capillarmente sotto forma di folklore tramite associazioni culturali e pro loco, trova piena gratificazione.

Questo fenomeno ha due facce di segno opposto. Una positiva in quanto c'è un recupero delle tradizioni, un'attenzione verso la propria storia, una valorizzazione della propria identità. Momenti della vita comunitaria che andavano perdendosi ritrovano vigore: ritornano i balli tradizionali; i canti di cui la Sardegna ha una tradizione secolare, sia nel sacro che nel profano, si diffondono nuovamente; i vecchi strumenti musicali ritornano in auge ripresi anche nelle forme della musica moderna (jazz, world music); i vecchi costumi (nel senso di abbigliamento) destinati a essere sostituiti definitivamente da abiti moderni e più funzionali alla vita di ogni giorno ritrovano spazio nelle occasioni di festa. Insomma l'importanza nel processo di recupero della tradizione popolare, come già detto, è davvero notevole.

Nel contempo, la moda che segna questa trasmissione comporta, ben oltre lo studio televisivo, ciò che possiamo definire una reinvenzione della tradizione e del senso di identità<sup>7</sup>. Infatti da un lato l'esigenza di essere presenti con continuità impone la costruzione di qualcosa da portare sullo schermo che sia sempre diversa. Il che significa per quelle comunità che hanno perso certe tradizioni la necessità di ricostruirle se non proprio di reinventarle da zero. Ma soprattutto è necessario rielaborare la tradizione in funzione televisiva. Ossia, significa decontestualizzare e trasformare. Quanto nasceva come espressione di una piccola comunità in funzione di particolari dinamiche sociali (riti, tempo libero, socializzazione, economia, lavoro, sacro...) diventa spettacolo. Pensiamo ai canti sacri, a quelli in latino della tradizione cattolica, il *Miserere*, il *Libera me Domine*, che si cantavano a *cuncordu* durante i riti della Settimana santa. Essi escono dalle chiese, abbandonano le processioni e diventano occasione di socializzazione comunitaria e spettacolo musicale. Lo stesso il canto a *tenore* che i pastori cantavano (e cantano) nei momenti di vita comune viene riadattato nei tempi e nei modi. Cambia in tal senso di funzione e di segno. Ciò che si faceva per se stessi ora si fa per altri. La funzione non è più quella dell'esperienza diretta, ma quella dell'esposizione<sup>8</sup>. E se l'esposizione è riconosciuta di valore diventa

---

<sup>7</sup> Su questi temi nell'isola il dibattito è tuttora molto acceso e per una riflessione si rimanda, solo a titolo esemplificativo, a G. Angioni, F. Bachis, B. Caltagirone, T. Cossu (a cura di), *Sardegna, seminario sull'identità*, Cuec, Cagliari 2007.

<sup>8</sup> Proprio nel passaggio fra l'esecuzione di un canto sacro in un contesto religioso, e quindi culturale, a quello in un contesto di tempo libero e di spettacolo, e quindi espositivo, è possibile ritrovarsi nella riflessione di Walter Benjamin riguardo la fruizione dell'opera d'arte in epoca di riproducibilità tecnica. Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936-1939 (trad. it. Torino 1984, pp. 27-28 e 50-51).

anche occasione di successo e guadagno economico, come ben dimostra il percorso di alcuni cori diventati negli anni quasi delle star a livello nazionale e internazionale<sup>9</sup>.

C'è poi un altro aspetto fondamentale, ossia che la televisione ha un determinato linguaggio con cui organizza e codifica i suoi messaggi e pertanto il prodotto della cultura popolare locale per poter accedere agli studi televisivi viene trasformato e adattato su specifici modelli: viene ridotto a una durata di tre o quattro minuti, segue una coreografia e una messa in scena che permettano alle telecamere di riprendere con comodità, è eseguito da un numero di persone adeguato alla dimensione dello studio di registrazione, viene spiegato e commentato nel suo svolgersi. Lo standard di riferimento è quello dei programmi televisivi della tradizione nazionale, il varietà che si era affermato a partire dagli anni Sessanta. Un format consolidato che standardizza rendendo in fondo molto simili fra loro nella forma e nella struttura contenuti molto differenti.

Quanto è identitario, allora, un contenuto che assume una forma che possiamo chiamare, per semplicità, globalizzata e globalizzante? Un canto sacro originariamente cantato in chiesa continua a essere lo stesso se viene ricomposto nella durata e nella coreografia e svolto in un contesto profano? La questione è epocale e va ben oltre il caso di cui stiamo parlando. Ma il rischio concreto è che il recupero della tradizione possa trasformarsi in una deformazione della tradizione stessa e quindi nella distruzione inconsapevole di un patrimonio culturale. Non tanto, dunque, il rischio che vada perduta la componente identitaria che a quella precisa tradizione si vuole far risalire, in quanto l'identità è dinamica e si deforma e riforma nel tempo, ma piuttosto che si considerino salvaguardia della tradizione momenti che invece la tradizione la trasformano e la deformano.

Lasciamo la questione aperta, e in sintesi, pur con tutte le perplessità che suscita un tipo di programma come questo di cui abbiamo parlato, non possiamo non riconoscergli il merito di aver risvegliato a livello popolare una sorta di orgoglio regionale (o nazionale come vogliono le sempre più numerose componenti indipendentiste e nazionaliste attive nell'isola<sup>10</sup>) e di aver posto, probabilmente molto al di sopra delle intenzioni, l'esigenza del recupero e della valorizzazione del patrimonio culturale immateriale della Sardegna.

---

<sup>9</sup> Citiamo, solo a titolo di esempio, i *tenores* di Bitti "Remunnu 'e Locu", che dopo aver per anni girato il mondo nei circoli degli emigrati sardi vengono "scoperti" da apprezzate pop star che li sponsorizzano arrivando, è il caso di Peter Gabriel, anche a produrre i loro dischi.

<sup>10</sup> Di «lingua nazionale dell'isola» [il corsivo è nostro] parla Federico Francioni nel recensire il film *Su Re* (2012) di Giovanni Columbu e, dopo aver collocato la pellicola nel quadro della produzione legata alla Sardegna degli ultimi cinquant'anni, conclude il ricco articolo con un paragrafetto intitolato «Verso una cinematografia nazionale sarda» scrivendo: «tale opera rappresenta una tappa imprescindibile nel lungo e difficile cammino che potrà condurre da una più o meno indistinta *nouvelle vague* sarda (com'è stata definita, forse indebitamente) [...] ad una cinematografia nazionale, in *su sentidu sardu de sa paràula* [nel senso sardo della parola], la quale non potrà che esprimersi nella lingua dell'isola». F. Francioni, *Da Giovanni Columbu a Fiorenzo Serra e ritorno*, «Fondazione Sardinia», 23 aprile 2013, <http://www.fondazioneSardinia.eu/ita/?p=5020> (consultato il 4 luglio 2016).

In un contesto sociale in cui le problematiche dell'identità e del patrimonio immateriale toccano sempre più l'intera comunità, la Regione Sardegna nel 1997 approva dopo un acceso dibattito durato diversi anni la legge n. 26 di *Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna* che «assume l'identità culturale del popolo sardo come bene primario da valorizzare e promuovere e individua nella sua evoluzione e nella sua crescita il presupposto fondamentale di ogni intervento volto ad attivare il progresso personale e sociale, i processi di sviluppo economico e di integrazione interna». Con tale legge la Regione riconosce «come beni fondamentali da valorizzare la lingua sarda – riconoscendole pari dignità rispetto alla lingua italiana – la storia, le tradizioni di vita e di lavoro, la produzione letteraria scritta e orale, l'espressione artistica e musicale, la ricerca tecnica e scientifica, il patrimonio culturale del popolo sardo nella sua specificità e originalità, nei suoi aspetti materiali e spirituali»<sup>11</sup>.

La legge prevede diversi ambiti di intervento e la possibilità di sostenere finanziariamente progetti di soggetti pubblici e privati. Fra questi, per quanto riguarda l'oggetto di questo intervento, va ricordato (art. 13) il sostegno alla realizzazione di audiovisivi in lingua sarda (o comunque relativi alla cultura dell'isola) e (art. 14) il sostegno a progetti culturali attraverso l'uso dei mezzi di comunicazione di massa. Si apre in tal modo la possibilità di produrre e diffondere programmi radiofonici e televisivi in lingua sarda, cosa che accadrà per una quindicina d'anni, quando l'amministrazione regionale decide di depotenziare le politiche nel settore.

Arriviamo dunque a toccare il problema della lingua sarda, ossia della minoranza linguistica (che comunque almeno fino a tutti gli anni Sessanta era la lingua di riferimento al di fuori delle due città principali, la più usata e pertanto di maggioranza) dato che le trasmissioni di cui abbiamo parlato finora usano l'italiano anche quando gli ospiti in studio hanno palese difficoltà a parlarlo, ma possiamo affermare che ha comunque favorito la creazione di un contesto in cui, grazie anche alle spinte di piccoli gruppi di interesse, il recupero del sardo potesse attecchire in modo quasi naturale. Il passo successivo è stato dunque fatto da altri.

Rispetto al ruolo pionieristico sul recupero delle tradizioni popolari svolto dalla trasmissione *Sardegna canta*, a partire dal 1997 le televisioni locali iniziano la programmazione in modo sempre più diffuso di programmi in lingua sarda messi in onda anche in orario di grande ascolto. Telegiornali, talk show, approfondimenti sulle più varie tematiche portano il sardo nelle case dell'isola che ritrovano una lingua che ormai si andava perdendo sempre più al di fuori delle piccole comunità del centro Sardegna. Lentamente le sonorità ritornano familiari, il lessico è recuperato e si aggiorna e arricchisce in relazione alle nuove esigenze comunicative legate a una società moderna. Esempari in tal senso le diverse trasmissioni dell'emittente «Sardegna 1» condotte dal giornalista Piersandro Pillonca fra il 2005 e il 2012 –

---

<sup>11</sup> L. R. 15 ottobre 1997, n. 26, artt. 1 e 2.

Zente, *S'Arrejonada*, *Visiones de Sardigna* — in cui i protagonisti della vita culturale, politica, scientifica, sportiva appaiono sullo schermo a parlare del proprio mondo professionale in sardo riportando così, per il tramite dell'autorevolezza e del richiamo dell'ospite, l'interesse per la lingua ma anche attualizzandola: non più solo lingua espressione di una cultura agro-pastorale, come i detrattori del sardo non si stancano di affermare, ma idioma adatto a parlare di calcio e di rock, di cinema e di informatica, di architettura e di economia, di diritti degli omosessuali e di sociologia. È così che sullo schermo televisivo accanto a insegnanti, amministratori, sindacalisti, docenti universitari appaiono, diventando di fatto sponsor della lingua sarda, i volti noti del giocatore di calcio Gianfranco Zola, del regista cinematografico Salvatore Mereu, dello scultore Pinuccio Sciola, della cantante Elena Ledda.

Non tutte le produzioni, ovviamente, raggiungono lo stesso livello di qualità, ma, sostenute dal finanziamento pubblico, pressoché tutte le emittenti locali grandi o piccole hanno una loro trasmissione in lingua sarda.

Il contributo del cinema, per il suo carattere extraregionale e internazionale, svolge la funzione di consolidamento di quanto fatto dalle televisioni. Chiaramente ci si riferisce al nuovo cinema, quello che nasce in Sardegna nella seconda metà degli anni Novanta e che si afferma in breve con importanti riconoscimenti in ambito italiano e internazionale<sup>12</sup>.

Il contesto delineato favorisce nell'isola il rafforzamento della cultura cinematografica e, per quanto riguarda gli aspetti produttivi, l'emergere in pochi anni di una generazione di autori che, a differenza di quanto era successo fino a quel momento, ambienta in Sardegna le proprie storie raccontando un mondo rimasto fino a quel momento quasi del tutto escluso dalla rappresentazione cinematografica. È una generazione di registi nata e vissuta prevalentemente in Sardegna che racconta da un punto di vista interno il proprio mondo trasformando radicalmente i modi precedenti di rappresentazione dell'isola<sup>13</sup>. Infatti, se la televisione si è occupata principalmente della cronaca e del quotidiano, anche nella sua componente più effimera, e con l'avvento della neotelevisione è andata a cercare la storia e le tradizioni, il cinema di finzione aveva invece raccontato una Sardegna fuori dai processi storici, aliena alla modernità e ferma in un tempo mitico.

Le produzioni della nuova generazione contrappongono alla eterorappresentazione dell'isola caratteristica del cinema precedente, l'autorappresentazione che con-

---

<sup>12</sup> Sul nuovo cinema in Sardegna si veda M.B. Urban, *Sardinia on Screen: The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema*, Studia Imagologica 21, Rodopi, Amsterdam-New York 2013; A. Floris, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, «Bianco e Nero», n. 578/2014, pp. 47-54; A. Floris, I. Girina, *Il Linguaggio del Nuovo Cinema Sardo. Ipotesi di un'estetica del locale tra stili, temi e paradigmi di produzione*, in M. Gargiulo (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma 2015, pp. 229-257.

<sup>13</sup> Cfr. A. Floris, I. Girina, *La Nuova Stagione del Cinema in Sardegna*, in D. Bruni, A. Floris, F. Pitassio (a cura di), *A scuola di cinema. La formazione nelle professioni dell'audiovisivo*, Forum, Udine 2012, pp. 257-270; A. Floris, I. Girina, *The Sardinia case: issues of identity in the cinematic representation of an island* nel presente volume.

duce a opere saldamente legate alla realtà locale<sup>14</sup>. Tale legame si manifesta in maniera chiara sia in relazione alle location in cui le vicende sono ambientate, sia in rapporto alle storie narrate, tutte calate nel territorio dell'isola. Ed emerge anche in riferimento all'uso della lingua del posto che occupa una posizione preminente come lingua veicolare dominante nel processo di comunicazione e come elemento capace di caratterizzare in senso realistico situazioni e personaggi. Al sardo, centrale soprattutto nei film ambientati nelle zone interne, si uniscono le forme dialettali che segnano di più la parlata cagliaritana dove le diverse varianti linguistiche locali si incontrano con elementi di provenienza straniera e moderna dando vita a una sorta di koinè. Questo aspetto è particolarmente evidente in *Bellas mariposas* (Salvatore Mereu, 2012), dove le diverse parlate si amalgamano in uno *slang* non riscontrabile tout court nella lingua reale, e in *Arcipelaghi* (Giovanni Columbu, 2001) o *La destinazione* (Piero Sanna, 2003) in cui all'interno di una comunità confluiscono diversi dialetti parlati da personaggi di varia provenienza geografica e culturale<sup>15</sup>. Particolare il caso di *Tajabone* (Salvatore Mereu, 2010) in cui nella periferia cagliaritana le lingue delle nuove emigrazioni africane e slave si intersecano con lo *slang* cittadino.

Se l'uso di location sarde è in qualche modo naturale per chi sceglie di ambientare le storie in Sardegna, l'uso della lingua assume un valore aggiuntivo e caratterizza la preoccupazione identitaria dei cineasti. Infatti nel recupero della lingua si instaura un rapporto ideale con la cultura di cui la lingua è espressione. Scegliere, dunque, di far parlare un personaggio in sardo e non in italiano è una precisa scelta di campo. A questo aspetto si aggiunge l'effetto che l'uso nel film di una particolare lingua ha nei processi di formazione culturale e di sedimentazione. Già il semplice fatto di parlare una lingua 'minoritaria' è di per sé un contributo alla sua sopravvivenza, a ciò si aggiunge il rilievo ulteriore dato dalla peculiarità del mezzo. Infatti, mezzi moderni e tecnologici come il cinema e la televisione in qualche modo collocano il sardo nell'attualità superando il sapore di passato e di obsoleto che si era cercato di dargli<sup>16</sup>.

Il cinema arriva in Sardegna già alla fine dell'Ottocento con gli operatori dei Fratelli Lumière ma per trovare al suo interno la lingua sarda bisogna aspettare quasi un secolo, quando nei primi anni Novanta il regista australiano David MacDougall su incarico dell'Istituto etnografico della Sardegna (Isre) gira nel Supramonte di Urzulei, in Barbagia, la zona montana nel centro dell'isola, un documentario, *Tem-*

---

<sup>14</sup> Cfr. A. Floris, I. Girina, *The Sardinia case* cit.

<sup>15</sup> Sull'uso della lingua parlata nel cinema di ambiente sardo si veda A. Floris, *La lingua e la cultura della Sardegna nella produzione cinematografica recente. Analisi della rappresentazione e prospettive di lavoro per l'insegnante e l'operatore culturale*, in G. Lanero, C. Vernaleone (a cura di), *Radici e ali. Contenuti della formazione fra cultura locale e cultura globale*, Cuec, Cagliari 2003, pp. 223-246; M. Mereu, *Cent'anni di "isolitudine". Analisi della lingua del cinema in Sardegna dal 1916 al 2013*, in M. Gargiulo (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia* cit., pp. 259-282; M. Gargiulo, *A Cinema in Search of a City. Urban and Linguistic Identity in Sardinian Films*, in A. Floris, I. Girina (eds.), *Local Cinema: Sardinia & European Periphery*, Mimesis International, in print.

<sup>16</sup> Cfr. M. Argiolas, R. Serra (a cura di), *Limba, lingua, language* cit.

*pus de Baristas* (1993), interamente parlato in sardo e distribuito solo con i sottotitoli in inglese. Il film non ha una distribuzione capillare, e nell'isola viene visto per lo più in ambienti ristretti o fra gli addetti ai lavori, ma è sicuramente conosciuto da alcuni dei registi della nuova generazione che non possono non considerarlo illuminante sulle potenzialità comunicative della lingua sarda. Con questo film risulta ormai evidente che non si può più, come accadeva prima, parlare della Sardegna prescindendo dalla sua lingua.

Prima di questo film, infatti, le tracce del sardo si trovano raramente: nella fiction c'è qualche battuta grottesca (per esempio in *Una questione d'onore*, Luigi Zampa, 1966) o una presenza marginale per caratterizzare ceti sociali che parlano in modo diverso da quello dominante nella comunità (*Il disertore*, Giuliana Berlinguer, 1983); nel documentario è sostituita dal doppiaggio o coperta dalla voce del narratore, lasciando intravedere le specifiche sonorità solo in sottofondo ma rendendo le parole incomprensibili. Lo stesso Vittorio De Seta, in un film dal tono quasi antropologico, fortemente centrato sulla realtà locale e sull'universo dei pastori/banditi di cui narra le vicende, aveva optato per il doppiaggio in lingua italiana, eliminando ogni traccia di sardo e attirando su di sé grosse critiche, secondo cui l'uso di quell'«italiano pulito» non è giustificabile «in bocca agli autentici pastori interpreti del film»<sup>17</sup>. Nonostante il realismo che caratterizza la pellicola, in *Banditi a Orgosolo* si crea un «certo distacco tra l'autore e l'oggetto rappresentato», una sorta di «diaframma tra lui [lo spettatore] e i fatti che si svolgono sullo schermo, ed è un diaframma che quasi si materializza nella patina un po' anonima del doppiaggio»<sup>18</sup>. La questione doppiaggio/lingua all'uscita del film è centrale e cattura l'attenzione della stampa nazionale. Lo sottolinea Cavallaro sulle pagine di «L'avvenire d'Italia»<sup>19</sup> subito dopo la proiezione al Festival di Venezia nel 1961, il quale scrive che «Nei racconti di ambiente contadino» se si vuole dare una tinta di realismo e di autenticità, non si può prescindere dalla lingua o dal dialetto dei personaggi, tanto più se la narrazione è affidata a interpreti presi dalla vita reale. In una vicenda «priva di grandi fatti (e così anche ne *La terra trema*)», sulle azioni prevalgono le voci, i dialoghi. Le parole, quindi, devono diventare «sentimenti, fatti, rivelazioni» e costituire l'anima del racconto. A De Seta, secondo Cavallaro, è mancato il «coraggio» di andare sino in fondo» e «ha avuto paura della parlata sarda», scegliendo di sostituirla con «una lingua comune, ovvia e scolorita che assume un tono ufficiale e didascalico». Ed è proprio «quell'aria didascalica che raffredda la narrazione», che pure aveva il merito di essere condotta con taglio documentaristico. Tale presunta mancanza di coraggio è rilevata anche da Pietro Bianchi<sup>20</sup> su «Il giorno», il quale rimprovera a De Seta di non

---

<sup>17</sup> Anonimo in «Il Nuovo Spettatore Cinematografico», n. XX, Agosto-Settembre 1961, ora in F.M. De Sanctis, *Banditi a Orgosolo*, estratto de «La cultura popolare», n. 1, Febbraio, 1969, p. 29.

<sup>18</sup> G. Campus, *Banditi ad Orgosolo*, «Ichnusa», n. 42/1961, p. 27.

<sup>19</sup> G.B. Cavallaro, «L'avvenire d'Italia», 25 Agosto 1961, ora in «Ichnusa» cit., p. 39

<sup>20</sup> P. Bianchi, «Il giorno», ora in «Ichnusa» cit., p. 40.

essere stato coerente sino in fondo al «realismo assoluto» di cui sembrava avesse scelto la strada: «la strada della verità». Per essere più credibile *Banditi a Orgosolo* «andava parlato nel dialetto locale». Lo esigevano quel mondo pastorale e quegli interpreti tolti da quella specifica realtà. Dello stesso avviso è Paolo Valmarana<sup>21</sup> su «Il popolo» che, pur riconoscendo al regista il merito di avere realizzato il suo lavoro con «vocazione documentaria», non ha però saputo completare la costruzione narrativa attraverso «un attendibile rapporto con la realtà». La recitazione e i dialoghi infatti – osserva il critico – sono proposti in un italiano «per quanto scarno, perfetto e letteralmente impeccabile». Tale difetto si poteva evitare e Visconti ne *La terra trema* l'aveva dimostrato. Perciò la parte 'documentaria' del film – conclude Valmarana – poteva essere arricchita sacrificando magari l'azione e restituendo agli interpreti il loro «linguaggio originale».

Su «La stampa», Leo Pestelli<sup>22</sup> colloca il doppiaggio fra le «sgarrature» del film e si domanda perché De Seta abbia fatto parlare i pastori sardi in lingua italiana. E se è vero – spiega – che «il dialetto sardo non l'avrebbero capito che i sardi», è altrettanto vero che si sarebbe potuto trovare un compromesso, facendo parlare i pastori «in un italiano che sapesse un pochino di sardo». Si sarebbe evitato così un «certo squallore accademico».

Il dibattito sull'uso della lingua in *Banditi a Orgosolo* è certamente interessante nella prospettiva di questo scritto in quanto evidenzia come il problema dell'uso della lingua sarda, o più in generale della lingua locale, fosse sentito dalla critica già oltre cinquant'anni fa, ma evidentemente non risultasse rilevante per i cineasti.

Sulle orme di MacDougall, che recupera quanto sulla lingua non era riuscito a fare De Seta, la nuova generazione di cineasti cambia prospettiva e il sardo è usato normalmente anche nei film che vanno in programmazione nelle sale della Sardegna e fuori dall'isola, che arrivano nei festival internazionali e nelle rassegne in tutto il mondo.

In questo quadro è interessante il caso del documentario di lungometraggio *Capo e croce. Le ragioni dei pastori* (Marco Antonio Pani e Paolo Carboni, 2013), in cui i rapporti con la società, la cultura, l'economia e con la lingua si declinano come un vero e proprio inno alla resistenza contro uno Stato centrale opprimente e repressivo e contro un sistema economico globalizzato che accentra e standardizza annullando ogni possibilità di espressione del locale in campo agropastorale come culturale<sup>23</sup>. I protagonisti del film sono i pastori, quelli organizzati nel Movimento pastori sardi che negli ultimi quindici anni ha promosso importanti e dolorose battaglie per la tutela della categoria molto spesso sfociate in disordini con dure cariche della polizia sia in Sardegna che nel continente d'Italia. Per la prima volta la

---

<sup>21</sup> P. Valmarana, «Il popolo», ora in «Ichnusa» cit., p. 31.

<sup>22</sup> L. Pestelli, «La Stampa», ora in «Ichnusa» cit., p. 38.

<sup>23</sup> Sulla pellicola si veda M. Pitzalis, *A Visual Ethnography: Symbolic Violence, Power and Identities. The Case of "Capo a Croce"*, in A. Floris, I. Girina (eds.), *Local Cinema*, cit.

più caratteristica forza lavoro dell'isola viene presentata come una vera classe sociale organizzata contro le angherie dello Stato che tartassa i cittadini reprimendo con la violenza ogni possibile dissenso. Sullo schermo i momenti conviviali negli ovili, espressione di tradizioni secolari, si alternano a scene di manifestazioni con violente cariche della polizia e struggenti sgomberi di abitazioni pignorate dalle banche, mentre le voci dei protagonisti raccontano storie di crisi economiche, investimenti falliti, malattie non potute curare senza però scadere mai nel patetico. Il film, presentato in concorso all'ottava edizione del Festival internazionale del film di Roma nel 2013, è distribuito nei principali cinema della Sardegna dove rimane in programmazione per alcune settimane prima di essere protagonista di una distribuzione militante che lo porta, grazie a iniziative organizzate da associazioni culturali e amministrazioni locali, in un tour con proiezioni affollate nei diversi comuni dell'isola a dimostrazione dell'apprezzamento da parte della comunità locale anche al di fuori del contesto più specificamente cinematografico.

Nella filmografia di ambiente sardo degli ultimi vent'anni si possono evidenziare, sinteticamente, due tipologie fondamentali rispetto al ruolo che vi assume la lingua 'minoritaria'. La prima, alla quale appartiene la maggior parte dei film in lingua sarda, comprende pellicole in cui l'uso del sardo ha la funzione di connotare in senso realistico ambienti e personaggi. I rapporti che i personaggi intrattengono con la lingua servono a tratteggiarne le caratteristiche culturali e morali e gli stati d'animo. Talvolta la lingua sostiene la drammaturgia filmica incaricandosi di segnalare condizioni di vita e scelte cruciali che costituiscono il tema stesso del film. Una seconda tipologia, di cui fanno parte principalmente film documentari, comprende invece quei film in cui la lingua sarda non è soltanto usata a connotare realisticamente ambienti e persone ma è tematizzata, cioè inclusa nell'azione drammatica come problema (il film ha dunque un carattere metalinguistico). Detto in altro modo, essa non è soltanto oggetto ma soggetto, e necessariamente chiama in causa la questione dell'identità in maniera esplicita o implicita.

Nell'arco di vent'anni si delinea, dunque, una produzione cinematografica consistente che ha una buona distribuzione nel territorio e che, grazie ai riconoscimenti della stampa esterna e dei festival nazionali e internazionali, non viene recepita come 'domestica'. Assume quindi una certa autorevolezza che, per quanto attiene la lingua, ne rafforza l'importanza.

Cinema e televisione riescono così a riproporre il problema della lingua minoritaria con forza ed efficacia. È sufficiente questo per poter affermare che il pericolo della morte del sardo sia scongiurato?



**Antioco Floris**

*Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio*

*Università degli Studi di Cagliari*

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: antioco.floris@unica.it

## SUMMARY

This essay frames the role played by cinema and television in Sardinia, over the past forty years, in the preservation of the local language and its larger immaterial cultural heritage, increasingly threatened by forms of globalisation. To this end, the work offers the analysis of some emblematic case study from recent years. On the other hand, the essay also points to the potential ambiguity present in other linguistic forms, such as the uncritical use of audiovisual codes, which are inherently global, to preserve other cultural heritage.

Keywords: *Sardinian cinema, Sardinian television, Linguistic minorities, Popular culture.*