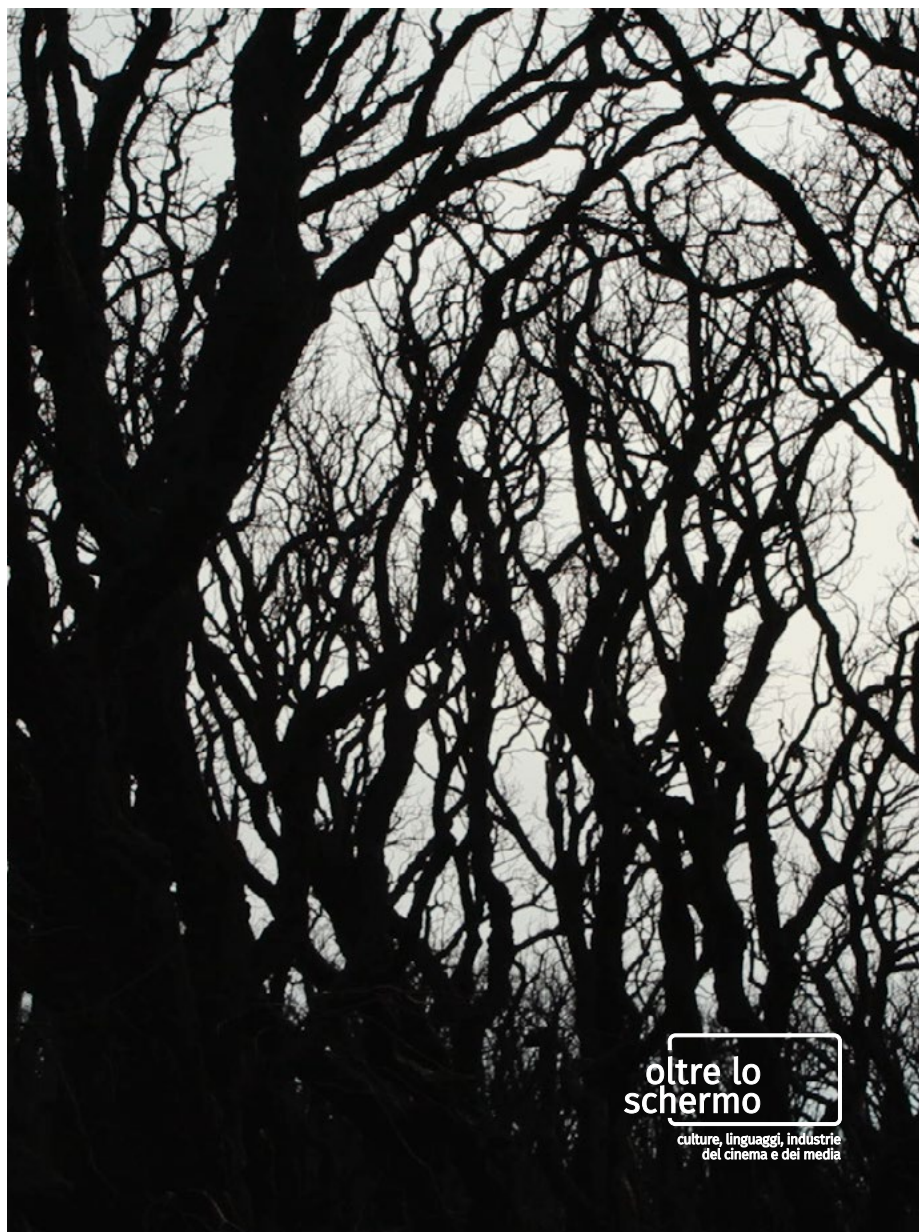


Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio

a cura di David Bruni e Antioco Floris

UNICApress/**ricerca**



**oltre lo
schermo**

culture, linguaggi, industrie
del cinema e del media



UNICApress/ricerca

Oltre lo Schermo

#1



Oltre lo schermo

Culture, linguaggi, industrie del cinema e dei media

Collana diretta da

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

Comitato scientifico

Monia Acciari (De Montfort University, Leicester),
Flavia Barca (ricercatrice indipendente),
Luca Barra (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna),
Paola Bonifazio (University of Texas, Austin),
Lucia Cardone (Università degli Studi di Sassari),
Mariapia Comand (Università degli Studi di Udine),
Marco Cucco (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna),
Cinzia Dessì (Università degli Studi di Cagliari),
Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano),
Luisella Farinotti (Università IULM, Milano),
Giovanna Fossati (Universiteit Utrecht),
Marco Gargiulo (Universitetet i Bergen),
Federico Giordano (Università per Stranieri di Perugia),
Ivan Girina (Brunel University, London),
Giancarlo Lombardi (The City University of New York CUNY),
Paolo 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)

Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio

a cura di David Bruni e Antioco Floris

UNICApress/ricerca



oltre lo
schermo

culture, linguaggi, industrie
del cinema e dei media



REGIONE AUTONOMA DE SARDIGNA

REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA

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



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI CAGLIARI**



DIPARTIMENTO DI LETTERE,
LINGUE E BENI CULTURALI

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

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



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA

ISTITUTO SUPERIORE
REGIONALE ETNOGRAFICO

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

In copertina, fotografia da:
L'ombra del fuoco – S'umbra 'e su fogu (2023) di Enrico Pau
Per concessione dell'autore

Editor: Alberta Zancudi
Progetto grafico e impaginazione: Attilio Baghino
Composto in FiraGO (Carrois Corporate GbR and HERE Europe B.V., 2018)
SIL Open Font License 1.1

© autori dei singoli saggi e UNICApres
CC BY-ND 4.0 license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0>)

Cagliari, UNICApres, 2024 (<https://unicapress.unica.it>)

ISBN Edizione a stampa: 978-88-3312-159-8

ISBN Edizione in e-pub: 978-88-3312-138-3

ISBN Edizione in PDF: 978-88-3312-160-4

DOI: <https://doi.org/10.13125/unicapress.978-88-3312-160-4>

Indice

- 7 **Introduzione**
David Bruni, Antioco Floris
- 11 **Le ICC e l'audiovisivo**
Cinzia Dessì

Panorama

- 25 **Il documentario in Sardegna oggi: pratiche ed estetiche**
Antioco Floris
- 43 **Professionisti e professioniste del documentario in Sardegna**
Clementina Casula, Roberta D'Aprile

Approfondimenti

- 61 **La lingua parlata della realtà**
Myriam Mereu
- 71 **Il cinema antropologico in Sardegna**
Felice Tiragallo
- 79 **Il documentario musicale in Sardegna**
Benedetta Zucconi
- 85 **Frammenti di un'isola: il *found footage* e il cinema sardo**
Diego Cavallotti

Focus

- 97 **Daniele Atzeni. Il racconto della realtà tra documentario e *found footage film***
Michela Buttu
- 105 **Fra musica e memoria**
Silvia Deias
- 111 **Ignazio Figus e il documentario di osservazione**
Roberta D'Aprile
- 119 **Il documentario di Sergio Naitza**
David Bruni
- 127 **La voce di una terra**
Massimo Atzori
- 135 **La memoria di una terra**
Massimo Atzori
- 143 **Plurali e translocali**
Marco Benoît Carbone

Apparati

- 153 **I film censiti nel progetto MaDoS**
a cura di Lorenzo Sibiriu
- 169 **Gli autori / le autrici**
- 173 **Bibliografia**
- 181 **Indice dei nomi**

Ignazio Figus e il documentario di osservazione

Roberta D'Aprile

Abstract

Questo intervento esplora l'opera documentaristica di Ignazio Figus attraverso un'analisi approfondita di tre suoi lavori: *Giuseppe, pastore di periferia* (2004); *Brokkarios - Una famiglia di vasai* (2008); *La cena delle anime* (2017). In ciascuna opera il regista affronta con sguardo sensibile e rigoroso temi legati alla tradizione, alla memoria e all'identità della Sardegna rurale, in un dialogo costante tra passato e presente. Il saggio si concentra sulle tecniche stilistiche e narrative impiegate da Figus per restituire la complessità di una cultura in trasformazione e uno spaccato intimo e complesso della società sarda, sottolineando il valore antropologico e identitario del suo cinema.

This work explores the documentary cinema of Ignazio Figus through an in-depth analysis of three of his works: *Giuseppe, pastore di periferia* (2004); *Brokkarios - Una famiglia di vasai* (2008); *La cena delle anime* (2017). Each of the director's works explores sensitive and rigorous themes related to tradition, memory, and identity in rural Sardinia, in a constant dialogue between the past and the present. The focus of the essay is on the stylistic and narrative techniques that Ignazio Figus uses to portray the complexity of Sardinian society and its changing culture, emphasizing the anthropological and identifying value of his cinema.

Osservando la produzione documentaristica di Ignazio Figus, composta da più di venti titoli realizzati nell'arco di un trentennio circa, appare evidente l'influenza esercitata dalle attività di ricerca e promozione cinematografica promosse dall'Istituto superiore regionale etnografico (ISRE) di Nuoro sulla poetica e sull'evoluzione del suo stile.

Dal 1987 il regista inizia una lunga e fruttuosa collaborazione con l'ISRE, prima come istruttore tecnico foto-tele-cinematografico, quando inaugura la carriera da operatore di ripresa, e poi come responsabile del Settore produzione audiovisuale e promozione, dal 2006 fino alla pensione. Per l'Istituto di Nuoro contribuisce all'organizzazione delle iniziative dedicate allo sviluppo dell'antropologia visuale, quali la *Rassegna internazionale di cinema etnografico* a cadenza biennale, nata nell'82 e rinominata *SIEFF* nel 2006, e il concorso *AVISA- Antropologia visuale in Sardegna*, istituito nel 2004. Grazie a tali attività ha la possibilità di formarsi nell'ambito dell'antropologia e dell'etnografia visiva fin dai primi anni di lavoro, partecipando attivamente alle iniziative promosse dall'Ente, in particolare alla *Rassegna*, che fin dalle prime edizioni prevede la proiezione di opere riconducibili alla documentazione etnografica e alle pratiche del cinema d'osservazione. Nuoro, in questo senso, si configura come un vero e proprio osservatorio privilegiato, che permette al giovane operatore di entrare in contatto con nuove pratiche e linguaggi e di applicarli nella realizzazione delle sue produzioni, che siano esse commissionate dall'Istituto o frutto di ricerche personali.

Ignazio Figus riesce così a incarnare la figura del «filmmaker antropologicamente formato»¹, dotato di quella sensibilità etnografica che gli permette di «realizzare opere collaborative, aperte all'autorappresentazione dei soggetti, capaci di collegare le persone ai contesti socioculturali in cui vivono e agiscono»². I protagonisti delle sue opere sono coinvolti nei processi di creazione, e partecipano attivamente alla narrazione condividendo con la macchina da presa la loro interpretazione del mondo. Il *filmmaker*, in questo modo, non si limita a osservare e ritrarre i soggetti coinvolti, bensì li riprende mentre si confrontano con le dinamiche che caratterizzano il loro contesto, illustrando come le loro vite siano intrecciate con le tradizioni, i ritmi e le sfide delle comunità a cui appartengono. Tali aspetti definiscono le opere di Figus non solo come strumenti di documentazione, bensì come opere di ricerca visuale che assumono un ruolo di mediazione culturale e di valorizzazione delle identità locali. Rivolgendo una profonda attenzione alle pratiche tradizionali e alle relative evoluzioni, esse si rivelano capaci di creare un dialogo tra il passato e il presente, mettendo in relazione tradizione e modernità e costruendo un cinema capace di riflettere la complessità del tessuto sociale e simbolico dei suoi soggetti.

Già dall'esordio alla regia con il documentario *Giorni di Lollove* (1996) si possono notare caratteristiche evidenziate. Tale opera sorprende per la consapevolezza di non dover intervenire nei processi di costruzione del senso e di lasciare che i protagonisti utilizzino lo spazio scenico come un luogo in cui esprimersi e autorappresentarsi. In questo, la camera di Figus richiama l'attitudine osservazionale e contemplativa di David MacDougall, nonostante le riprese di *Tempus de baristas* (1993), che vedono Figus coinvolto in prima persona e che inaugurano una lunga e costante collaborazione con l'Ente di Nuoro, risultino successive al lavoro su Lollove. Il regista sardo rispetto a MacDougall ha il vantaggio di comprendere la lingua dei suoi interlocutori che si esprimono in sardo. Il racconto si regge sulle loro parole eliminando definitivamente la *voice over* caratteristica del documentario etnografico illustrativo, tanto autorale e sicura da risultare «tacitante altre voci»³. In questo modo lo spettatore entra direttamente in contatto con il sistema di significati condivisi tra *filmmaker* e intervistato, costituito da un insieme di conoscenze, competenze linguistiche e comprensione culturale comuni, che facilita la comunicazione e permette al regista di far emergere l'affinità con i soggetti rappresentati. Le opere di Figus si reggono così su un rapporto di reciproca fiducia e familiarità con gli interlocutori, i quali accolgono il regista nel luogo in cui abitano e operano, in genere dopo lunghi periodi di conoscenza: settimane, mesi, anni. I film documentano i caratteri della loro quotidianità, andando a costituire quelli che definitivamente si configurano come anti-soggetti⁴: personaggi che non sono protagonisti di drammatici eventi, ma di situazioni ordinarie, prive di artifici narrativi. Non si tratta di episodi costruiti per coinvolgere l'attenzione del pubblico, ma di attimi di vita quotidiana che chiunque potrebbe osservare nel proprio vissuto.

Dal 1996 al 2017 Ignazio Figus realizza un corpus di opere filmiche intenso che permette di esplorare diverse tematiche, tra le quali si distinguono il racconto degli usi e costumi del territorio, l'evoluzione della cultura pastorale in Sardegna, i meccanismi di salvaguardia della memoria e delle tradizioni. Tra i titoli, oltre il già citato *Giorni di Lollove*, emergono: *Intintos - Immagini del Carnevale di Olzai* (1996); *Il lino a Busachi* (1997); *Toccos e repiccos. Campanari in Sardegna* (2000); *Moderne transumanze* (2000), *Giovanna sa codulesa* (2000) e *Giuseppe, pastore di periferia* (2004), che nel 2008 sono confluiti nel *Trittico pastorale; Brokkarios* -

1. Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, p. X.

2. *Ibid.*

3. Vincenzo Padiglione, *Visualizzare un pensiero: la cinematografia demartiniana*, «Ossimori», nr. 8, 1997, p. 71, citato in Francesco Marano, 2007, cit., p. 61.

4. David MacDougall, *Cinema Transculturale*, Nuoro, Edizioni ISRE, 2015, p. 208.

Una famiglia di vasai (2008); *Il Coraggio e la Poesia - Voci della Poesia Logudorese* (2011); *S'impinnu. Il voto* (2014), con Cosimo Zene; *Ab Origine* (2015); *La cena delle anime* (2017).

Ai fini della ricerca si propone, in questo testo, una analisi di tre di queste opere, contraddistinte da peculiarità ricorrenti che aiutano a definire lo stile del regista nuorese e le influenze che hanno segnato il suo lavoro.

Giuseppe, pastore di periferia

Il documentario di cortometraggio *Giuseppe, pastore di periferia* costituisce l'ultimo episodio del *Trittico pastorale*, il quale affronta il tema del cambiamento della cultura pastorale nella società sarda dei primi anni del XXI secolo. Il trittico si compone di due storie ambientate nel Supramonte di Urzulei e una, quella di Giuseppe, nella periferia di Nuoro. Proprio la periferia del capoluogo barbaricino viene presentata allo spettatore già nelle prime inquadrature di ambientazione con cui si apre l'opera e si introduce il contesto della narrazione. Quest'ultima storia racconta una tipica giornata di lavoro di un pastore nuorese, costretto a trovare uno spazio per sé e il suo gregge nel traffico automobilistico. Il progresso urbano ha eliminato i sentieri di campagna a favore della realizzazione di strade asfaltate a grande traffico dove le pecore si muovono con grande difficoltà.

Il protagonista ci viene presentato da subito in relazione al suo lavoro, mentre munge le pecore all'interno di un piccolo recinto sullo sfondo di una città in cui lo sviluppo edilizio non si arresta. Il paesaggio sonoro è qui composto dai rumori ambientali che caratterizzano il lavoro di Giuseppe, a partire dal suono dei campanacci del bestiame e dall'abbaiare dei cani da pastore, accompagnati dal suono naturale del vento. Progressivamente, si inserisce il rumore del traffico e delle automobili: una presenza uditiva tradizionalmente estranea, che contamina i suoni naturali del pascolo. Il contrasto tra elementi acustici rurali e urbani diventa uno strumento narrativo essenziale per delineare l'esperienza quotidiana di Giuseppe e la percezione dei luoghi che lo caratterizzano, rappresentando non solo il suo legame con la natura, ma anche la crescente urbanizzazione del suo mondo. Il protagonista dirige quindi le pecore al pascolo percorrendo, prima, la campagna residua che si estende sopra le case della periferia, per poi attraversare le strade cittadine, dove incontra camion e automobili in una pericolosa, quanto apparentemente ordinaria, routine.

Le passeggiate che Giuseppe affronta in solitudine nella campagna, o le inquadrature in cui si occupa di falciare e raccogliere l'erba, lo mostrano immerso nella natura che ha accompagnato e caratterizzato il lavoro dei suoi compaesani per secoli e che oggi sta progressivamente scomparendo. L'uso frequente di campi lunghi estende lo sguardo su vasti paesaggi e sottolinea la persistenza della natura rispetto alle trasformazioni imposte dall'attività umana. A questi paesaggi si uniscono lunghi silenzi, in cui l'assenza di dialogo offre allo spettatore uno spazio di osservazione autonoma. In tale cornice la narrazione stimola riflessioni sul rapporto tra uomo e natura e la necessità di interrogarsi sui meccanismi di salvaguardia della memoria e del patrimonio naturale e culturale. Giuseppe e le sue pecore, rappresentati in primo piano su inquadrature fisse o lenti movimenti di macchina che seguono il soggetto, abitano una periferia che non è solo fisica, bensì anche sociale, dovuta alla marginalità a cui li relega la sua stessa città, Nuoro, dove la cultura del pastoralismo ha profonde radici antiche.

Un aspetto centrale del film è la modalità di narrazione della vicenda, interamente costruita sui gesti e sulle parole del protagonista. La camera di Figus adotta uno stile contemplativo e, per la prima parte del film, si dedica ad osservare le attività di Giuseppe, fra le quali vi sono la produzione del formaggio e della ricotta. L'unico elemento sonoro è costituito dai rumori d'ambiente, che rafforzano il senso di immersione nella quotidianità del protagonista.

Solamente al diciassettesimo minuto la modalità di narrazione cambia e si affida invece alla comunicazione verbale, attraverso un discorso che Giuseppe fa direttamente all'operatore esprimendo in lingua sarda la sua condizione umana. Giuseppe è inquadrato con la città sullo sfondo e il suo discorso evidenzia, attraverso riflessioni esistenziali e domande retoriche che pone a sé stesso, la consapevolezza del ruolo obsoleto che ormai ricopre in quel mondo: «Devo lavorare alle 7, altrimenti dopo ci sono macchine, ostacoli. È un manicomio. Mi sono svegliato alle 4 oggi. [...] Ma questa è vita?». Dalle sue parole emerge la figura di un pastore cosciente della sua condizione subalterna nella società contemporanea («Avrei voluto fare il ginecologo, studiare all'Università, invece ho lasciato la scuola alle elementari»), ma che commenta le difficoltà con ironia e ottimismo («Le persone si lamentano quando sentono i campanacci la mattina presto. Loro sono signori. Anzi, dovrebbero premiarmi perché li sveglio presto!») provocando, talvolta, una risata nell'operatore.

L'esclamazione finale di Giuseppe, «Basta, per oggi. Antonio, pubblicità!», riflette in maniera chiara l'influenza dell'immaginario televisivo nella cultura popolare locale. Questa battuta rappresenta un momento di rottura significativo, che induce il regista ad inserire una traccia musicale extradiegetica, composta da Franco Persico, per concludere la giornata del protagonista. Si tratta di un intervento quasi unico nella filmografia di Ignazio Figus, il quale tende generalmente a privilegiare le sonorità diegetiche per mantenere una maggiore aderenza alla realtà vissuta dai soggetti. Con tale musica si dà inizio alla sequenza finale, mentre il gregge del protagonista si destreggia attraverso dissolvenze incrociate ed ellissi temporali nel traffico della sera.

Il regista termina l'opera nella stessa maniera in cui l'ha iniziata riproponendo la medesima inquadratura di apertura sulla città ma, questa volta, in notturna, definendo così una precisa struttura circolare che si ripresenta in numerosi suoi lavori.

Brokkarios - Una famiglia di vasai

Realizzato tra il 2001 e il 2003, si potrebbe riassumere la storia di *Brokkarios* come il tentativo di raccontare l'attività di vasai della famiglia Casu che vive e opera a Siniscola nella bottega di famiglia fondata alla fine degli anni Venti. Già dalle prime sequenze, tuttavia, è evidente che il film si configuri come un percorso nella vicenda umana di una famiglia provata dalla scomparsa di Ignazio, marito di Doloretta e padre di Mario che ha ereditato la bottega dopo la sua morte. Il documentario si apre con la dichiarazione di Doloretta, la quale, seduta di fronte all'obiettivo, ricorda in lingua sarda le doti artistiche del defunto marito, dando voce a un tema che rimarrà presente per tutta la durata del racconto: il rapporto tra padre e figlio e l'intimità della trasmissione dei saperi manuali.

Era bravo... un vero artista. E non lo dico perché era mio marito... chiunque l'abbia conosciuto lo può dire. [...] E credo che anche Mario sia della stessa pasta. Infatti, negli ultimi anni suo padre lo diceva, anche se non a lui direttamente. Ad altre persone diceva: "Non riesco quasi più a distinguere i miei pezzi da quelli di Mario. Anche lui ha una buona mano". Ha avuto un buon maestro.

Dal punto di vista delle modalità di narrazione Figus predilige un approccio esplicito e si affida alle parole degli informatori per costruire il racconto, con il risultato di un prodotto dal ritmo più cadenzato rispetto al precedente. La struttura filmica, invece, sembra ripetersi, attraverso l'utilizzo delle caratteristiche inquadrature di ambientazione e di piani sequenza che rispettano la cronologia reale degli eventi e si inseriscono nella tradizione più oggettivistica del film d'osservazione. Tramite un montaggio equilibrato che si avvale di

dissolvenze in nero e tagli netti, i soggetti vengono ripresi nel loro autentico fare e vengono pedinati dalla macchina a mano che li segue con inquadrature strette, mezzi primi piani e campi lunghi in profondità di campo.

Anche in questo caso Mario ci viene presentato da subito in relazione al suo lavoro: si occupa, prima, dei maiali della famiglia, e dopo inizia a modellare una delle sue brocche. Nell'intimità che caratterizza le riprese del processo di lavorazione, Mario inizia spontaneamente a parlare del rapporto con il padre, deceduto per un infarto nel 1999 mentre tagliava del cisto per cuocere le brocche. Dentro il laboratorio, solo con i suoi lavori e una piccola troupe davanti a sé, costituita da Ignazio Figus e dal collaboratore Virgilio Piras, il protagonista racconta episodi della sua adolescenza, talvolta guardando dritto l'operatore, talaltra volgendo lo sguardo verso l'opera in lavorazione. Mentre la camera si alterna tra particolari delle sue mani sporche che maneggiano il tornio e mezzi primi piani sul suo viso, Mario, senza alcuna sollecitazione da parte del regista, si confida riguardo l'atteggiamento autoritario che il padre manifestava con i parenti («Con gli amici mostrava un carattere aperto e gioviale, invece con noi, in famiglia, era il contrario»), e descrive il loro rapporto, che più volte definisce 'all'antica' («Non mi abbracciava mai, non c'era confidenza [...], a lui non piacevano certe smancerie»).

Come accennato, il film non si limita a rievocare la vita familiare, ma si configura come un'attenta documentazione di tutte le fasi del lavoro della ceramica. Ogni passaggio del processo, dalla modellazione e decorazione dell'argilla alla raccolta del cisto per la cottura, viene documentato con attenzione attraverso le riprese del lavoro di Mario e i racconti di Doloretta, che ripercorre le tappe dell'attività di famiglia mostrando alla telecamera vecchie fotografie. Le dichiarazioni di Mario, dal canto suo, esprimono un quadro dell'arte ceramica che, pur con l'intenzione di salvaguardare e valorizzare le tradizioni, non chiude le porte al progresso e alla modernità. Mario spiega, infatti, di voler sistemare il vecchio laboratorio di famiglia e istituire un museo dedicato alla strumentazione utilizzata dal padre e dal nonno, e non esclude però la possibilità di innovarsi, sperando «di trovare un altro modo per poter fare i pezzi, nel rispetto della tradizione, ma senza dover bruciare fascine. [...] Prima o poi anche il cisto finirà, e allora mi accuseranno di distruggere tutta la macchia mediterranea per cuocere i miei pezzi».

Da quanto evidenziato emerge in modo chiaro che *Brokkarios* si caratterizza da un lato come un attento documento delle pratiche dell'arte ceramica in un contesto di diffusa globalizzazione, dall'altro lato come un film capace di rappresentare un viaggio nella sfera affettiva di un'intera famiglia.

Seguire la metodologia antropologica dell'osservazione partecipante offre al film l'occasione per riflettere sulle dinamiche dello scambio tra soggetto intervistato e *filmmaker*, in cui il rapporto di confidenza che si instaura è tale da permettere all'interlocutore di riflettere su sé stesso e indagare il proprio mondo utilizzando il mezzo cinematografico. In tal modo, il film non rappresenta solo uno strumento per raccontare la realtà, ma diventa un'occasione per il protagonista di esplorare aspetti della sua identità e comprendere meglio il proprio vissuto.

La cena delle anime

L'ultimo documentario di Ignazio Figus che analizziamo in questa sede tratta della tradizione diffusa nel centro Sardegna di *Sa chena de sos mortos*, la cena dei morti, e viene realizzato a Orune nell'abitazione della protagonista Pasqua Goddi. Il film presenta la donna novantenne intenta a preparare un banchetto destinato ai morti della sua famiglia, che si ciberanno tramite un sospiro, per la notte tra l'1 e il 2 novembre, in occasione della commemorazione dei defunti.

Il film si apre con un cartello che, citando uno scritto di Giuseppe Calvia Sechi datato 1834, anticipa allo spettatore ciò a cui sta per assistere. Come all'inizio di un viaggio verso l'altrove le successive inquadrature, attraverso larghi campi su un paesaggio di montagne nascoste dall'incombente presenza della nebbia, trasportano lo spettatore in una dimensione atemporale.

Il viaggio verso l'interno della casa di Pasqua è graduale. Secondo un modello consolidato, Figus presenta per primo il contesto di ambientazione con inquadrature in campo lunghissimo sul paese di Orune sovrastato dalla nebbia. Già da questa prima sequenza, dedicata alla contestualizzazione della vicenda e accompagnata dai titoli di testa, emerge una fotografia estremamente curata, sia per la composizione degli elementi all'interno del campo, sia per l'attenzione alla geometria dei soggetti raffigurati. Mentre il paesaggio sonoro, caratterizzato dalla presenza del vento, si arricchisce del suono dei campanacci delle pecore, Figus riprende le case di Orune avvicinandosi progressivamente verso il loro interno. Prima le mostra da lontano, in secondo piano sulle pecore che pascolano nella collina, per condurre poi lo spettatore nei vicoli del paese, vuoti, stretti e ancora nascosti dalla nebbia, ad accrescere la percezione di una dimensione inaccessibile ed esoterica. Attraverso inquadrature strette sul viso, il particolare delle sue mani, e un dettaglio della croce che porta al collo, il regista pone subito lo spettatore in relazione intima con il soggetto protagonista mentre prepara *sos macarrones*.

L'anziana signora viene osservata dalla macchina da presa mentre lentamente si muove all'interno della sua cucina, come in una coreografia che ormai conosce a memoria: posiziona i *macarrones*, prende il formaggio, lo grattugia, e infine recita una preghiera davanti al piccolo televisore sul quale è poggiata una candela che, con un po' di difficoltà, accende al termine dell'invocazione. Pasqua sembra non curarsi della presenza del *filmmaker*, anzi, appare interessata a condividere con la macchina da presa i propri pensieri, nonostante conosca il regista da pochi giorni.

A differenza delle opere precedenti, in *La cena delle anime* Ignazio Figus non dedica molto tempo alla costruzione del rapporto con la protagonista. La sua età avanzata, infatti, conferisce un carattere di urgenza alla documentazione, e non permette al regista di coltivare una conoscenza più profonda prima delle riprese. Nonostante ciò, Pasqua si muove con ironia e naturalezza di fronte all'obiettivo, quasi fosse un'attrice esperta, e sembra cogliere con padronanza le occasioni offerte dalla telecamera per presentare il proprio lavoro con gesti e dichiarazioni. Dopo aver acceso la candela l'anziana donna prosegue nella preghiera, e guardando direttamente in camera spiega che le sue invocazioni sono rivolte anche a Lucifero stimolando una risata nell'operatore, proprio come accadeva in *Giuseppe, pastore di periferia*: «che sia in Paradiso, con i piedi nel fuoco! [...] In paradiso non c'è il fuoco... ma glielo mettiamo noi nei piedi, per riscaldarsi! Tanto lui è abituato».

L'accettazione di questo "dialogo" fra la protagonista e la macchina da presa evidenzia la scelta del *filmmaker* di non nascondere la sua presenza e quella della camera a cui, sfruttando la funzione fatica del linguaggio, l'anziana si rivolge, bensì di rivelare allo spettatore quanto la ripresa risponda a scelte espressive e non sia un'illusoria descrizione oggettiva della realtà. In questo modo il *filmmaker* rifiuta il cosiddetto effetto "mosca-sul-muro", o *fly on the wall*, che implica una registrazione passiva e distaccata degli eventi, limitando l'osservazione a ciò che mostrano i personaggi presenti sulla scena⁵. Al contrario, Figus favorisce un approccio di partecipazione attiva nel rapporto con il soggetto intervistato,

5. Francesco Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 121.

costruendo a sua volta quello che, riferendosi all'opera di MacDougall, Francesco Marano definisce *cinema di interazione*⁶.

Intanto Pasqua Goddi continua la sua preparazione accendendo una candela per ogni familiare, e raccontando di essere l'ultima di dodici figli e di aver anche lei «iniziato la discesa».

Finita la preparazione della cena, le candele rimangono l'unica luce a illuminare i cibi e le prelibatezze sul tavolo accanto al quale la donna si siede per elencare i nomi dei parenti ai quali ha dedicato il banchetto.

Con una larga inquadratura che mostra la donna illuminata da una luce intima e fioca, il regista allontana gradualmente lo spettatore dallo stretto rapporto instaurato con la protagonista e lo prepara al termine del film. Il viaggio e il cerchio si chiudono con due campi lunghissimi su Orune durante la notte e un cartello finale con la poesia di Sebastiano Satta dal titolo *La cena dei morti*, contenuta nei *Canti barbaricini* del 1910.

La fotografia del film è interamente in bianco e nero con un carattere espressivo e contrasti profondamente marcati. Essa contribuisce a creare un'atmosfera surreale e guida lo sguardo verso i lenti movimenti della protagonista, le rughe che le solcano il viso, il fazzoletto scuro che indossa sul capo, le mani intente a preparare la pasta. Si tratta di un caso unico in tutta la produzione di Ignazio Figus che invece si caratterizza per il rispetto del colore naturale.

6. *Ivi*, p. 122.

Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio

a cura di David Bruni e Antioco Floris

Il volume scaturisce da un progetto di ricerca finalizzato a elaborare una mappatura della produzione del documentario in Sardegna dagli inizi del nuovo millennio fino a oggi ed è dedicato a questo specifico ambito cinematografico e audiovisivo, in espansione evidente sul piano produttivo e contraddistinto da una notevole varietà e ricchezza sul versante formale. La crescita del documentario negli ultimissimi decenni, propiziata da una serie di fattori concomitanti che scaturiscono da interventi legislativi mirati e dall'attività di vari enti e istituzioni, ha contribuito a valorizzare risorse culturali, paesaggistiche e professionali dell'Isola dando luogo a esiti assai significativi e ricchi di molteplici ricadute.

Per questo motivo, l'ottica adottata nei diversi contributi inclusi nel presente libro è necessariamente multidisciplinare e si fonda sull'adozione di competenze differenziate, in grado di cogliere gli aspetti storici, estetici, linguistici e culturali del fenomeno indagato, assieme a quelli di natura socioeconomica e legati alle logiche di mercato. L'obiettivo è quello di fornire le coordinate del contesto produttivo in cui i documentari vengono realizzati ma anche quello di offrire un quadro conoscitivo ben definito e aggiornato, a disposizione di una platea potenzialmente vasta di fruitori, che contempla gli operatori del settore, gli amministratori locali e regionali, i ricercatori universitari e indipendenti, le aziende e gli enti (pubblici e privati). Infine, i contenuti di questo volume sono da considerarsi complementari al data base contenente i dati quantitativi del censimento effettuato, che ha portato all'individuazione di centinaia di titoli realizzati nel periodo in questione, consultabile pubblicamente all'indirizzo:

<https://cinema.dh.unica.it/mados>