

Antioco Floris

Identità locale vs identità nazionale. Il caso Sardegna

In un articolo del 2003 Goffredo Fofi scriveva che fino al nuovo millennio il cinema non ha mai trattato bene la Sardegna con la sola eccezione di *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta¹. Effettivamente il film del regista calabrese, a distanza di oltre cinquantacinque anni dalla sua uscita, rimane il punto di riferimento essenziale del cinema sardo. Ossia di un cinema che racconta una storia riconoscibile come sarda e in cui i sardi – con tutti i rischi che le generalizzazioni di questo tipo si portano dietro – si riconoscono e di cui riconoscono l'importanza². *Banditi a Orgosolo* è – lo è stato e lo è ancora – un'opera fondante in una prospettiva cinematografica e più generalmente culturale tanto da poter essere considerato in qualche modo una sorta di «figura di ricordo» (nell'accezione in cui utilizza il concetto Jan Assmann³) che si pone come principio della memoria culturale collettiva e fondante l'identità di una comunità.

Per capire il film in questa prospettiva bisognerebbe soffermarsi sulla genesi e sulle implicazioni sociali della sua realizzazione, ma lo spazio a disposizione in questo contesto non ci permette di approfondire questi aspetti, li lasciamo quindi sottintesi e ci fermiamo solo a osservare un punto rilevante nel quadro di questo ragionamento⁴.

¹ Cfr. G. FOFI, *Sardi alla meta*, in «FilmTv», XI, 24 agosto 2003, n. 34.

² L'antropologo Michelangelo Pira in seguito alle polemiche nate in Sardegna dopo l'uscita di *Padre padrone* (P. e V. Taviani, 1977) scriveva: «i film girati in Sardegna o ad essa riferiti con l'intento dichiarato di rappresentarne la specificità culturale sono numerosi, ma in essi i sardi non si sono riconosciuti e non si riconoscono». M. PIRA, *Padre padrone va in 'Taviana'*, in «L'Unione sarda», 26-27 ottobre 1977, ora in M. BRIGAGLIA (a cura di), *Gavino Ledda dopo Padre padrone*, della torre, Sassari 1978, p. 109.

³ Cfr. J. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997, pp. 6-26, 60-61.

⁴ Per maggiori approfondimenti riguardo la genesi e la storia del film, cfr. A. FLORIS, *Banditi a Orgosolo. Il film di Vittorio De Seta*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019.

Il film si apre con le immagini di una caccia al muflone. «L'azione si svolge in una zona deserta, aspra, ed evoca immagini di un mondo barbaro ormai dimenticato»⁵. Al termine, una voce narrante introduce le vicende descrivendo i protagonisti della caccia e uno degli aspetti fondamentali della loro condizione umana e sociale.

Questa storia – dice il narratore – accade oggi in Sardegna, nel paese di Orgosolo. Questi sono pastori di Orgosolo. Il loro tempo è misurato su quello delle migrazioni stagionali. Della ricerca del pascolo, della acqua. *L'anima di questi uomini è rimasta primitiva*. Quello che è giusto per *la loro legge* non lo è per quella del mondo moderno. *Per loro contano* solo i vincoli della famiglia, della comunità, tutto il resto è incomprensibile, ostile; anche *lo Stato che è presente con i carabinieri, le carceri*. *Della civiltà moderna* conoscono soprattutto il fucile. Il fucile serve per cacciare, per difendersi, ma anche per assalire. Possono diventare banditi da un giorno all'altro, quasi senza rendersene conto⁶.

In apertura, dunque, De Seta sente di dover segnalare delle alterità come caratteristiche fondamentali di 'questi uomini': da un lato la realtà della Barbagia, con uomini la cui anima è rimasta primitiva; dall'altro lo Stato, ostile, con le sue leggi. Barbagia contro Italia, o meglio, Italia contro Barbagia.

De Seta, pur lavorando alla costruzione del film con lo spirito dell'antropologo («un antropologo che si esprimeva con la voce di un poeta» lo definisce Martin Scorsese⁷), fonda le sue affermazioni sul mito più che sulla storia e va a cogliere un sentimento molto diffuso nella comunità non solamente barbaricina. Il senso di identità dei sardi, molto forte anche in epoca di globalizzazione, si fonda su una specificità che comporta una netta distinzione, che non è azzardato definire ancestrale, rispetto agli altri anche quando ci si sente comunque parte di una comunità allargata come può essere quella italiana, dove, parafrasando il Moretti di *La cosa* (1990), si è uguali ma diversi.

La percezione del film, pur condizionata dalle caratteristiche socio-culturali del contesto di ricezione, mantiene una sua forza simbolica sia in relazione all'immaginario cinematografico, sia nella prospettiva di chiave di

⁵ V. GHERARUCCI, V. DE SETA, *Sceneggiatura di Banditi a Orgosolo*, ora in FLORIS, *Banditi a Orgosolo. Il film di Vittorio De Seta*, cit., p. 137.

⁶ *Ivi*, p. 138.

⁷ M. SCORSESE, *Martin Scorsese su Banditi a Orgosolo*, in *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, a cura di M. Capello, Feltrinelli Real Cinema, Milano 2008, pp. 13-15.

lettura della società contemporanea, come emerge da una ricerca condotta di recente sulla ricezione del film oggi⁸.

I pastori di Orgosolo, per esempio, considerano il film di grande attualità in quanto le situazioni che vengono presentate nell'opera di De Seta, pur con caratteristiche differenti, permangono nella loro sostanza ancora adesso. Ancora, infatti, lo Stato interviene principalmente in forme repressive e in maniera inadeguata nel territorio costringendo la popolazione a forme di ribellione talvolta estreme. Il carattere di alterità della Barbagia rispetto all'Italia dunque permane ed è fortemente sentito dalla comunità isolana.

Da un punto di vista cinematografico, il valore dell'opera di De Seta è riconosciuto come modello archetipico dalla maggior parte degli autori locali che guarda al regista calabrese come un punto di riferimento essenziale.

Il binomio cinema/Sardegna, con l'eccezione del caso De Seta, non è stato mai particolarmente felice almeno fino all'avvento del nuovo millennio quando si afferma una nuova generazione di registi nati e vissuti prevalentemente in Sardegna, anche se formati cinematograficamente nelle scuole della penisola o all'estero, che racconta da un punto di vista interno il proprio mondo trasformando radicalmente i modi precedenti di rappresentazione dell'isola⁹. Questo 'nuovo cinema' osserva il mondo da una prospettiva diversa andando ad aggiungere un ulteriore tassello con caratteristiche proprie al grande contenitore del cinema italiano, sempre più «eccentrico o policentrico o periferico a seconda dei casi, mai comunque unitario, ma molteplice, sia sul piano spaziale sia su quello temporale, soggetto in movimento e trasformazione, composto da strati diversi e lontani nel tempo e nello spazio»¹⁰.

Si fa un cinema saldamente legato alla realtà locale e tale legame emerge in maniera chiara non solo in relazione ai luoghi di ambientazione delle vicende narrate o al riferimento a tematiche fortemente legate al territorio, ma anche all'uso della lingua locale che occupa una posizione rilevante sia come elemento caratterizzante in senso realistico ambienti e personaggi, sia come lingua veicolare dominante nel processo di comunicazione. Una lingua che è quella propria della Sardegna, il sardo, ma anche i dialetti che

⁸ La ricerca, effettuata attraverso focus group e interviste in profondità, si è svolta nell'ambito del progetto interdisciplinare *Vittorio De Seta, Orgosolo e la Sardegna* condotto dal Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Cagliari fra il 2016 e il 2018 con il coordinamento di Antioco Floris in collaborazione con Marco Pitzalis e Luisa Brotzu.

⁹ Cfr. A. FLORIS, I. GIRINA, *The Sardinia case: Issues of identity in the cinematic representation of an island*, in «Studi e ricerche», n. IX, 2016.

¹⁰ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, p. 104.

caratterizzano maggiormente la parlata di Cagliari, ‘metropoli’ isolana e luogo di incontro delle diverse varianti linguistiche del territorio che nella capitale vanno a formare una sorta di *koinè* anche con elementi di provenienza straniera e moderna¹¹. Ciò è particolarmente evidente in film come *Tajabone* (Mereu, 2010) e *Dimmi che destino avrò* (Marcias, 2012) in cui la presenza di africani e rom arricchisce ulteriormente la contaminazione linguistica già forte fra l’italiano e il sardo.

Se l’ambientazione in Sardegna e l’uso della lingua locale sono gli aspetti più immediatamente evidenti, a rafforzare le preoccupazioni identitarie contribuisce in modo determinante anche la scelta degli interpreti e di conseguenza la loro recitazione.

L’ambientazione nell’isola in luoghi reali non ricostruiti, infatti, con la scelta di location ricorrenti che negli anni sono diventate vere e proprie icone, è considerata elemento fondamentale perché le vicende abbiano quel carattere genuino che si perderebbe con la ricostruzione in studio o con l’ambientazione in luoghi altri. La genuinità è data, però, anche dagli interpreti protagonisti che non solo devono conoscere la lingua che parlano – e quindi devono essere anche sardofoni, con minime eccezioni – ma devono anche essere espressione del mondo di cui si tratta e devono caratterizzare l’universo diegetico con la loro personalità. A tal riguardo riemerge con forza la lezione di Vittorio De Seta che a partire dalla sua esperienza barbaricina propone un modello di regia in cui l’idea di base – il soggetto, più o meno articolato, o la sceneggiatura – serve come spunto di partenza da completare e perfezionare, o anche da stravolgere, con l’ausilio dei protagonisti, i quali, non essendo attori professionisti ma persone prestate al cinema per quel particolare evento, recitano mettendo in scena se stessi più che rispettando le direttive del regista. Il modello è fatto proprio in modo esplicito e determinante da registi come Giovanni Columbu e Salvatore Mereu, ma è seguito anche da Enrico Pau.

In questi autori c’è la piena consapevolezza che dal proprio piccolo paese si può interloquire col mondo sia proponendo le proprie storie, sia raccontando da una prospettiva particolare e secondo modelli estetici locali delle storie universali.

Uno dei principali registi della nuova generazione, Salvatore Mereu, nel motivare le scelte che lo portano a costruire i suoi film, ama ripetere,

¹¹ Cfr. A. FLORIS, I. GIRINA, *Il Linguaggio del Nuovo Cinema Sardo. Ipotesi di un’estetica del locale tra stili, temi e paradigmi di produzione*, in *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, a cura di M. Gargiulo, Aracne, Roma 2015; M. MEREU, *Cent’anni di ‘isolitudine’. Analisi della lingua del cinema in Sardegna dal 1916 al 2013*, in *Ivi*.

parafrasando Tolstoj e sintetizzando un punto di vista ampiamente condiviso, «racconta il tuo villaggio e parlerai al mondo», con la convinzione che le storie del proprio universo non siano per niente marginali ma possano raccogliere l'interesse di una vasta comunità: il locale può parlare al vasto mondo senza perdere le proprie peculiarità e la propria identità.

Ma oltre, c'è anche un livello in cui questo principio si inverte ed è come se le storie del mondo – quelle diventate ormai archetipi consolidati di una cultura non locale – vengano riprese e trattate con una prospettiva affatto particolare che le caratterizza con segni marcatamente locali. Il 'parlare al mondo', dunque, non avviene più solo raccontando le proprie storie, ma anche facendo proprie le storie del mondo e rielaborandole da una prospettiva locale. È come se si attuasse una sorta di resistenza rispetto ai modelli *mainstream* a cui si contrappongono forme originali coniate in loco a partire dalle proprie caratteristiche culturali e antropologiche.

Questo aspetto fondamentale per la comprensione del fenomeno in questione può essere esemplificato facendo riferimento a due film particolarmente emblematici. Uno è *Su Re* (2012), di Giovanni Columbu, e l'altro è *Sonetàula* (2008) di Salvatore Mereu (ma fra gli esempi potrebbe rientrare anche il recente *La stoffa dei sogni* (2015) di Gianfranco Cabiddu, in cui Shakespeare riletto da Eduardo viene messo in scena in un contesto isolano).

Il primo film è diretto da Giovanni Columbu ed esce nelle sale, distribuito dalla Sacher di Nanni Moretti, dopo una gestazione lunga circa otto anni. È la trasposizione dei Vangeli sinottici in territorio sardo, con tutte le conseguenze del caso: la Sardegna presta luoghi, interpreti (rigorosamente non professionisti), voci e caratteri. Il regista sceglie di raccontare questa storia privandola di ogni elemento che possa darle una bellezza accessoria per far emergere il carattere di disperazione e dolore che deve caratterizzare la passione di Cristo.

Abbiamo dunque il caso di una storia universale che viene ambientata in Sardegna nel tentativo dichiarato di legare simbolicamente al territorio ciò che ha valore universale. Il Cristo di Columbu diventa un Cristo sardo, che parla la lingua del posto e interagisce con chi gli sta intorno nei modi in cui si interagisce nei luoghi più tradizionali della Sardegna. Il suo essere sardo – come accade per Erode, Maria, i sacerdoti ecc. – si esprime nella lingua (intesa in tutte le sue componenti, che non sono solo lessicali) ma anche nella cinesica e nella prossemica, come se il modo di porsi sulla scena si fondi su caratteri antropologicamente definiti. Come nota Edward T. Hall, il modo di porsi nello spazio, di usarlo e di attribuirgli un significato, i modi di collocarsi in rapporto agli altri rispondono a precisi

modelli che si sono formati nel tempo e che caratterizzano specificamente le diverse culture¹².

Queste figure si muovono in ambienti scabri e aspri, che sono quelli veri della Sardegna dell'interno, con cui interagiscono con i loro volti segnati dal tempo e da una fotografia che non concede il minimo abbellimento. Ma sono anche gli ambienti diventati luoghi mitici del cinema di ambiente sardo sin dagli inizi degli anni Sessanta quando De Seta li ha resi cinematograficamente famosi nel suo *Banditi a Orgosolo* e poi John Huston ci ha girato alcune scene della sua *Bibbia* (1966) e così via tappa obbligata per buona parte dei film sardi. E usare questi spazi diventati luoghi cinematografici per merito di sguardi esterni è come un riappropriarsi del proprio territorio riempiendolo di elementi locali, ossia corpi, voci, caratteri, espressioni, comportamenti. In questo film dunque l'elemento universale contenuto nei Vangeli assume un carattere locale nella messa in forma e il linguaggio cinematografico si definisce in modi fortemente condizionati da segni della sardità.

L'altro esempio, ugualmente emblematico, è un film di Salvatore Mereu del 2008 tratto da un romanzo di Giuseppe Fiori pubblicato da Einaudi e prodotto da Lucky Red, Rai e altre piccole case di produzione con il sostegno di Ministero, Regione Sardegna, programma Media. Il film è *Sonetàula* di cui vengono realizzate due versioni una per il cinema e una per la televisione. La prima è parlata in sardo, la seconda, dopo lunghe polemiche fra Rai e autore, è doppiata in italiano in vista del passaggio televisivo in due puntate.

Il romanzo di Fiori da cui il film è tratto ha due edizioni, una prima del 1960 e una seconda, più asciutta e breve, del 2000. Per cogliere lo spirito del romanzo è utile ricordare che lo scrittore è un giornalista autore di importanti libri-inchiesta e che il libro racconta le vicende con una forte attenzione ai fatti reali intorno ai quali si svolgono le vicissitudini del protagonista. È quindi in qualche modo un romanzo storico che racconta la Sardegna mentre parla di un ragazzo vissuto fra gli anni della seconda guerra mondiale e la fine degli anni Cinquanta in una condizione di disagio personale che gli impedisce di integrarsi positivamente in una società in transizione e attraverso faide, rapine, omicidi diventa temuto bandito braccato dalla giustizia e costretto alla latitanza fino alla tragica morte in un conflitto a fuoco con la polizia.

Mereu cura una trasposizione complessivamente fedele, mantiene gli snodi principali della vicenda scritta da Fiori con personaggi, ambienti,

¹² Cfr. E.T. HALL, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 1968.

situazioni, ma rispetto al testo di riferimento non approfondisce il dettaglio storico, trascura il particolare sociologico e l'elemento informativo per privilegiare la componente caratteriale del protagonista e soprattutto la dimensione interiore che lo porta a essere un ribelle. La sfera sociale è funzionale a reggere personaggio e vicende così da poter parlare di realismo anche etnografico, ma nel film è assente ogni preoccupazione di tipo sociologico tanto che il personaggio principale risulta sospeso fra un reale forte e una ribellione al mondo priva di vera motivazione: il romanzo di Fiori è intenso e ricco di dettagli e azione; il film di Mereu è rarefatto, a tratti anti-narrativo.

Anche per questo film valgono molte delle considerazioni fatte per quello di Columbu relativamente alla lingua, agli ambienti (anche qui si gira nel Supramonte di Orgosolo e sul Monte Corrasi), agli interpreti, ma mentre in quella pellicola la tematica universale veniva colta e portata in Sardegna qui si cercano all'interno della realtà sarda i caratteri di una vicenda universale. E infatti Giuanni Malune detto Sonetàula non è molto diverso dai tanti *Angry Young Men* che abitano molte pellicole delle cinematografie non solo *underground*. Mereu, da una vicenda dal carattere storico e per certi versi sociologico, quale era quella di proposta da Fiori, coglie l'archetipo del giovane ribelle incapace di inserirsi in una società che non lo comprende e che lui non comprende ed è destinato inesorabilmente alla fuga fino all'autodistruzione.

Uno degli aspetti rilevanti di questa cinematografia, come abbiamo detto, è l'impiego della lingua sarda nelle sue varietà che riflette non solo il complesso scenario linguistico, per cui il Sardo non è dialetto ma lingua che si dirama in molteplici dialetti interni con influenze morfo-sintattiche che riflettono la storia millenaria sotto l'influenza fenicio-punica, latina, saracena, spagnola, austroungarica, piemontese e italiana, ma anche il rapporto tra cultura regionale e cultura nazionale.

E per quanto attiene la lingua parlata va notato che il cinema sardo la scopre quasi in controtendenza rispetto all'uso generale che ne fa la comunità, ormai sempre più portata a parlare esclusivamente l'italiano. È una lingua ricca di varianti locali, di sfumature colte, mai letterariamente artificiale, e si pone come elemento fondamentale del carattere di questo nuovo cinema giungendo a creare una sorta di dialogo, di scambio con il mondo reale. Infatti il cinema valorizza la lingua, la rende attuale, ne favorisce la rinascita e, per il fatto stesso che un mezzo di comunicazione moderno e tecnologico la ponga al centro del processo comunicativo, dà un colpo forte ai detrattori che sostengono il sardo come una lingua morta, limitata al mondo rurale del passato.

Il sardo diviene veicolo di differenziazione culturale e sociale, segno di purezza e integrità sulla bocca dei pastori di *Sonetàula*; e diventa la lingua della giustizia in *Arcipelaghi* (Columbu, 2001) e della sintonia comunitaria in *La destinazione* (Sanna, 2003). Qui, simbolicamente, i personaggi usano la lingua della comunità, il sardo, o quella ufficiale, l'italiano, a seconda del registro comunicativo. Quando nel finale l'ufficiale dei carabinieri, molto amareggiato per l'esito del processo, chiede in italiano al giudice perché gli assassini siano stati assolti, questi risponde in latino «in dubio pro reo» e il carabiniere, allora, abbandonando il tono formale, replica in sardo spiegando che in tal modo la comunità perde definitivamente la fiducia nello Stato costruita con immensa difficoltà.

La lingua è dunque veicolo di rappresentazione del conflitto tra cultura egemone – quella italiana – e cultura subalterna – quella sarda – in modo non troppo dissimile da quanto accade in altre cinematografie emergenti nelle periferie del villaggio globale. Hamid Naficy nota come l'emergere della rappresentazione della lingua associata alla cultura subalterna sia un tratto comune delle cinematografie diasporiche, d'esilio e post-coloniali a livello transnazionale¹³.

Se il cinema nella sua accezione commerciale e particolarmente quella hollywoodiana è considerato un linguaggio universale, quello descritto da Naficy è un cinema *accentato*, che si oppone, non solo per contenuti ma anche per modelli di produzione e di distribuzione, al paradigma cinematografico offerto dalla cultura egemone. Gli autori divengono in quest'ottica portatori della voce della cultura subalterna che si riappropria dell'identità locale attraverso un vero e proprio processo di territorializzazione audiovisiva. In questo senso, il recupero della memoria territoriale, l'estetica del locale e la funzione dell'ambiente nel definirne il carattere sono strumenti impiegati nel cinema accentato e divengono parte integrante del suo linguaggio.

L'accento linguistico, nella proposta di Naficy, diviene metonimicamente simbolo dell'impurezza dello stile cinematografico, del rifiuto di canoni del cinema egemone che vengono anzi piegati e asserviti all'espressione sovversiva dell'identità minoritaria. In questi film la presenza spesso marcata dell'istanza narrante (in *Bellas mariposas*, Mereu, 2012, per esempio, la protagonista guarda in camera e si rivolge direttamente allo spettatore) è dovuta al ruolo della macchina da presa come testimone della realtà rappresentata, indagatrice del rapporto dei personaggi con l'ambiente sullo sfondo delle vicende narrate. In *Bellas Mariposas* (come nelle altre

¹³ Cfr. H. NAFICY, *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University, Princeton 2001.

pellicole) il ricorso ad attori non professionisti non è una mera scelta stilistica, bensì ciò contribuisce a definire l'ideologia della pellicola che crea una doppia rappresentazione. Su un primo livello, quella diegetica fatta di personaggi e storie fittizie in un quartiere immaginario di una periferia urbana che attraverso l'opera artistica trascende la specificità geografica e diviene più ampiamente una delle periferie del mondo, costruendo una narrazione che potrebbe facilmente avere luogo in altri contesti che offrano simili condizioni socioculturali. Allo stesso tempo, il lavoro di Mereu assume un carattere antropologico poiché affonda la propria indagine, ciò che rende vera l'intera storia, nel tessuto sociale e culturale in cui il film è stato girato, il quartiere di Sant'Elia a Cagliari. Così gli attori non professionisti interpretano personaggi fittizi ma non estranei alla realtà in cui essi vivono, collocati nel medesimo ambiente geografico e sociale nel quale si sviluppa il secondo livello di rappresentazione del film, quello extradiegetico, che assume tratti quasi etnografici.

Per concludere, gli esempi riportati sono quelli più marcatamente segnati da uno stile 'identitario' in cui il locale è chiaramente contrapposto al nazionale («la Sardegna non è Italia», come recita lo slogan degli indipendentisti che campeggia a lettere cubitali ai lati delle strade), ma i caratteri di fondo si ritrovano nella maggior parte delle opere dove, in tutti i casi, rimane un rapporto essenziale e imprescindibile con il territorio e il contesto di provenienza degli autori come se i cineasti, in modo più o meno consapevole ed esplicito, avessero deciso di riconsiderare con orgoglio il proprio patrimonio culturale come una risorsa da recuperare e valorizzare secondo lo spirito che Franco Cassano ben delinea nel suo studio sul pensiero meridiano¹⁴.

¹⁴ Cfr. F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari-Roma 1996.

