

La lingua sarda al cinema. Un'introduzione

Di Antioco Floris e Salvatore Pinna

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 un documentario sul Supramonte di Urzulei interamente parlato in sardo e distribuito con i sottotitoli. Prima di questo film le tracce di *limba* si trovano raramente: nella fiction c'è qualche battuta grottesca (per esempio *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. Con la nuova generazione di cineasti che si afferma a partire dai primi anni del Duemila le cose cambiano e il sardo è usato normalmente anche nei film che vanno in programmazione nelle sale della Sardegna e fuori dall'isola. La lingua sarda, dopo decenni in cui è stata fatta oggetto di processi di annientamento, è ancora a rischio di sopravvivenza, ma da qualche anno il rapporto della comunità nei suoi confronti è cambiato. E il fatto che il cinema dell'ultimo decennio abbia scelto in molti casi di usarla come lingua principale ha certamente segnato un punto a favore della sua valorizzazione. Ciò non solo per il semplice fatto che venga usata ma anche perché il suo uso in un mezzo contemporaneo (come accade anche per quanto riguarda la televisione) in qualche modo la conduce all'attualità superando il sapore di passato e di obsoleto che si era cercato di darle. Il recupero della lingua crea dunque un rapporto forte fra la tradizione, di cui la lingua è espressione, e la modernità del mezzo e delle storie che racconta.

È possibile affrontare il tema "Lingua sarda e cinema" con una pluralità di approcci, da quello prettamente linguistico a quello filmologico. Il primo, alquanto artificiale, consiste nel sottoporre il parlato (la sceneggiatura o la sua resa filmica) ad analisi linguistica evidenziando la presenza di codici e sottocodici sardi nei film e documentari. È soltanto una delle possibilità, e non certo la più consigliabile. Si tratterebbe, a ben guardare, di un'analisi statica e molto parziale, non tanto di un film quanto di un testo letterario avulso dal contesto dentro il quale è stato generato. Dato che in realtà il parlato filmico (sia sardo che italiano) è semplicemente una delle componenti del linguaggio cinematografico il quale si caratterizza per la sintesi significativa di serie sonore (con i relativi sottocodici), visive (anche queste costituite da vari sottocodici: iconici, d'inquadratura, di colore, illuminazione ecc.) e narratologiche. Estrapolare il parlato dall'insieme del film significa privarlo della pertinenza al contesto e pertanto snaturarne il valore comunicativo.

L'approccio da privilegiare è dunque quello filmologico. Esso consiste, fondamentalmente, nell'analisi del testo filmico, capace di cogliere con maggiore incisività e potenzialità euristica, anche gli aspetti così specifici come le forme particolari e variamente articolate (in senso diacronico e sincronico) del parlato. I fenomeni linguistici oggetto d'attenzione vanno pertanto colti e interpretati nel contesto delle dinamiche narrative, antropologiche, economiche ed emozionali delle realtà messe in cinema.

Nella filmografia di ambiente sardo si possono evidenziare, in via preliminare, due tipologie fondamentali rispetto al ruolo che vi assume il parlato.

1 - La prima comprende film 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, serve a tratteggiarne le caratteristiche culturali e morali e gli stati d'animo. Talvolta, come nel caso di *Tempu de baristas* (David MacDougall, 1993), che qui si sceglie come film-test, la lingua sostiene la drammaturgia filmica incaricandosi di segnalare condizioni di vita e scelte cruciali che costituiscono il tema stesso del film. A questa tipologia appartengono, con le differenze che saranno messe in luce, la maggior parte dei film in lingua sarda, oggetto della presente trattazione, come il già citato *Tempu de baristas*, *Sonetàula*, *Ballo a tre passi* ecc. Ne risultano esclusi film anch'essi di ambiente "autenticamente" sardo in cui si fa ricorso ad un uso mimetico

o mimetico-espressivo dei codici linguistici. Vi sono compresi una serie di film che va da *Disamistade* di Cabiddu a *Bellas Mariposas* di Mereu e include fra gli altri *Barbagia-La società del malessere* di Lizzani, *Il Figlio di Bakunin* di Cabiddu ecc. Fra questi anche *Banditi a Orgosolo* di De Seta in cui le scelte espressive sono così particolari da far sembrare la lingua parlata dai protagonisti non l'italiano ma, come sostiene Martin Scorsese, un «dialetto antico».

Un archetipo: *Tempus de baristas*

Nella prima tipologia di film, l'uso della lingua risulta di per sé rivelatore dei complessi legami che i personaggi intrattengono con l'ambiente. Ne deriva che l'analisi filmica dei personaggi guadagna in modo straordinario dall'analisi e comprensione dei codici linguistici usati. Il caso più straordinario e tipico di questa modalità è *Tempus de baristas* (David MacDougall, 1993) che qui viene usato come esempio modellizzante dei possibili percorsi di analisi. In questo film la presenza della lingua sarda nella sua multiforme espressione la fa essere quasi un personaggio che illumina la condizione dei protagonisti e le contraddizioni che essi vivono in un momento di transizione dell'economia pastorale.

Il film racconta un momento della vita di tre caprari appartenenti a tre generazioni diverse. Franchiscu (63 anni), Miminu (amico di famiglia, 40 anni) e Pietro (figlio di Franchiscu, 17 anni), rappresentano tre punti di vista, a volte radicalmente diversi, della vita dell'altopiano di Urzulei. Franchiscu è ancorato alla solida cultura pastorale, con un forte senso di sé. È un pastore che ha conosciuto tempi migliori per il pecorino ed è capace di leggere i fatti economici, i mercati, i limiti strutturali della sua azienda. Miminu è un quarantenne che, insieme alla crisi economica, vive le frustrazioni esistenziali di uno che è scapolo perché le donne rifuggono il pastore che «non riceve stipendio fisso». Pietro vive nella condizione di indeterminatezza tipica della sua età, tra la crisi della pastorizia e le sollecitazioni dell'industria dell'ospitalità che incalza nelle vicine coste. Indeciso sull'indirizzo scolastico da scegliere ora che ha finito le medie, è incerto fra l'istituto agrario, che potrebbe fare di lui il pastore moderno del futuro, e l'istituto alberghiero che lo porterebbe nel settore turistico, adatto ai tempi che viviamo. Ebbene, questo film che «ha qualcosa della complessità del romanzo contemporaneo» è un film sull'economia, la psicologia, l'educazione e, insieme, uno straordinario documento della realtà sociolinguistica di Urzulei. In esso l'uso di diverse lingue e sottocodici è in grado di interagire con i dubbi, le incertezze, la rabbia e le paure dei personaggi. La lingua appare in *Tempus de baristas* in quattro modalità e funzioni diverse. La lingua dominante è il sardo di Urzulei che coesiste con l'italiano in una diglossia naturale. Pietro, intorno a cui ruotano e prendono vita le tematiche del film, parla l'italiano convenzionale nella scuola e nei rapporti istituzionali ma adotta enunciati mistilingui che segnalano una sua capacità di estrarre usi espressivi della lingua sarda. Ma vi è anche il sardo letterario delle poesie dialettali che Franchiscu legge con passione ma anche con molta difficoltà.

L'extrapolazione di alcune sequenze può instradare lo spettatore all'analisi del film attraverso l'analisi della condizione sociolinguistica dei personaggi. Esse riguardano l'uso dell'italiano nelle occasioni istituzionali (studio scolastico, pratiche burocratiche), la presenza caratterizzante di enunciati mistilingui (*ita* per esprimere il disappunto di dover tornare diverse volte per avere un documento), l'uso del sardo-urzulese (tra le molte sequenze significative, quella in cui uno sconosciuto Miminu dice che conviene vendere tutto e cercarsi un altro lavoro perché «*In su mundu chi semus bidende como*» nulla va in favore del pastore. Perché questi sono «*Tempus de baristas, de ristorante a spiaggia...*» Un sequenza, infine, mentre definisce Franchiscu come persona che legge e ama la poesia sarda, sottolinea la sua difficoltà nell'approccio al sardo colto. L'uomo leggendo «*Sa mariposa*» del poeta Pauliccu Mossa inciampa sulle parole dei versi della prima strofa. «Boh. Accidenti! Bisogna capire ciò che si legge. L'ultima volta non ho capito nulla.»

Nella medesima tipologia rientrano anche film come *Arcipelaghi* (2001) e *Su re* (2012) di Giovanni Columbu e *La destinazione* (2003) di Piero Sanna. In queste pellicole la lingua sarda oltre che come lingua veicolare diventa una risorsa espressiva non secondaria nello sviluppo della storia. L'uso di diversi registri comunicativi e delle varianti locali permette di creare delle sfumature che arricchiscono lo sviluppo delle vicende narrate evidenziando un nuovo potenziale comunicativo. In *Arcipelaghi* e *La destinazione* la fluttuazione fra dimensione formale/istituzionale e confidenziale è evidenziata proprio dal diverso uso della lingua, e in *Su Re* si mette in scena la Passione di Cristo con un'ambientazione sarda e con l'uso della lingua minoritaria connotando in

modo molto preciso le vicende narrate dai Vangeli sinottici e arrivando quasi a esprimere cinematograficamente un carattere antropologico della gente di Sardegna.

Arcipelaghi in particolare, per le specificità della trama e dell'intreccio narrativo, permette di giocare coi diversi registri linguistici non solo per caratterizzare i personaggi ma anche per permettere lo sviluppo delle situazioni. Si tratta di un film giudiziario con al centro un processo per omicidio dove i personaggi parlano la lingua "reale" in relazione al contesto e alla situazione in cui si trovano. E la parlata non è neutra, ma diventa caratterizzante per ciascuno di loro. Pedru s'istranzu nella comunità è, come precisa il nomignolo, un estraneo e questo da un punto di vista prettamente cinematografico emerge essenzialmente dalla lingua che usa, diversa da quella degli altri. Emblematiche in tal senso la sequenza del film dell'inseguimento dei ladri di cavalli e quella immediatamente precedente. Abbiamo tre personaggi principali ciascuno dei quali è portatore di una particolare espressione linguistica che lo caratterizza socialmente, culturalmente e psicologicamente e di conseguenza gli dà un ruolo nell'economia del racconto: il giudice, parla italiano, con forte inflessione locale, ma in aula non rinuncia a usare il sardo quando deve spiegare meglio la domanda al testimone; Flores, allevatore, vittima del furto di cavalli, davanti al giudice parla scorrevolmente un italiano non privo di errori e segnato da un forte accento sardo, nei flashback, che lo vedono al bar con gli amici e in campagna all'inseguimento dei ladri o con il figlio aggredito, parla in sardo, nuorese stretto; Pedru s'istranzu, usa sempre e solo il sardo campidanese, non è originario del paese dove si svolgono le vicende è questo viene segnalato nel nomignolo che la comunità gli attribuisce. La commistione di lingue e pronunce arricchisce la sonorità linguistica ma consente anche di individuare i personaggi e di caratterizzarli in relazione alle loro azioni. Il furto di cavalli, spiega al giudice Flores, si conclude positivamente per i ladri che pur spaventati da una fucilata sparata da lui stesso riescono a fuggire. Ma la versione della testimonianza orale non concorda con le immagini, in flashback, del ricordo mentale del testimone, dove grazie appunto alla diversa parlata lo spettatore è in grado di capire che egli mente davanti al giudice quando sostiene di non aver raggiunto i ladri e di non sapere chi siano, ma soprattutto quando in una sequenza successiva usa la stessa argomentazione con la madre del bambino ucciso che quasi lo implora di rivelarle i nomi dei ladri in quanto potrebbero essere gli stessi che hanno sgozzato suo figlio. Infatti nel flashback, dopo un inseguimento dai toni western, Flores raggiunge i ladri, spara in aria per spaventarli ma soprattutto per far capire che è armato, e in uno scambio di battute viene invitato a un accordo per la divisione del bottino. Chi conduce le trattative è Pedru che, pur essendo mascherato, viene riconosciuto dallo spettatore ma anche da Flores, proprio per via della voce caratterizzata dall'inconfondibile parlata campidanese. A questo punto la lingua è diventata elemento sonoro identificativo di un personaggio e può addirittura sostituire le sue caratteristiche fisiche.

Anche *Ballo a tre passi* (2003) di Salvatore Mereu si offre a considerazioni interessanti sull'uso della lingua sarda nel cinema. Essa risulta naturalizzata nella narrazione come un elemento di pura resa artistica e senza finalità identitarie. I personaggi di Mereu parlano il sardo perché è quello della loro vita di tutti i giorni e parlano italiano solo nelle situazioni in cui è necessario farlo. Nel terzo episodio (*Autunno*) vi è un accenno di tematizzazione che serve in realtà a definire meglio i contorni del personaggio: riguarda Francesca la suora che arriva in paese dal continente per il matrimonio di una cugina. La ragazza parla in italiano che è la lingua usata dalla comunità eterogenea del convento da cui proviene. Ma si unisce al ballo e al canto sardo e nell'episodio in cui il padre la presenta ad un amico dello sposo come suor Francesca lei risponde *Innoghe già andat bene Francesca*". Il padre allora le dice *"S'idet chi non as dimentigadu su dialetu nostru."* Peraltro in *Sonetàula* (2007) dello stesso Mereu sarà interessante osservare che nella sequenza della fuga a bordo di un'auto di una coppia di giovani terrorizzati, il protagonista si rivolge a loro, completamente italo-foni, in sardo a dimostrazione della solitudine di *Sonetàula* e dell'incomunicabilità con l'ambiente urbano.

2 - Una seconda tipologia comprende 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**. 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. A questa tipologia appartengono film come *Sa Regula* (Simone Contu, 2007), *Il canto scaltro* (Michele Mossa, 2009), *Il coraggio e la poesia* (Ignazio Figus, 2010), *Bella e dinnia* (Antioco Floris, 2011).

Il rapporto generativo tra lingua e poesia

La poesia sarda, e le sue varie implicazioni linguistiche, è stata, negli ultimi cinque anni, l'argomento di importanti documentari. Ha incominciato *Il canto scaltro* di Michele Mossa sulla cantata campidanese. Ad esso è seguito *Bi cheret boghe e passione* di Marco Lutz e Ignazio Macchiarella e *Il re dei poliziotti* di Fabio Calzia, entrambi sul canto a chitarra. Nel 2010 Ignazio Figus ha realizzato *Il coraggio e la poesia* che affronta il tema della poesia a tavolino. Il documentario di Ignazio Figus, è tutto incentrato sulla poesia sarda e sul suo rapporto generativo con la lingua. Una moderna analisi del rapporto tra lingua e modi poetici è presente anche nel documentario di Michele Mossa. Ma anche quelli in cui il tema è presente in maniera più tangenziale meritano di essere presi in considerazione per l'apporto che l'etnomusicologia, e in particolare alcuni documentari, hanno fornito alla comprensione dei fenomeni culturali sardi anche in prospettiva linguistica.

Bella e dinnia (2011) di Antioco Floris è il film che affronta più direttamente e programmaticamente, in senso culturale e politico, il tema della limba. Il documentario nasce da un senso di allarme sulla scomparsa della lingua e della cultura sarda, e chiama tre protagonisti a perorarne le ragioni. Si tratta di tre poeti che rappresentano altrettante generazioni di sardi, che provengono da diversi territori e praticano diversi stili di poesia: Efisio Caddeo, di Furtei, maestro di "repentina", Giuseppe Porcu, di Irgoli, giovanissimo poeta di "otavas", Paolo Zedda, di Sinnai, cantadori di "mutetu longu" campidanese. Questi personaggi sono ripresi nel loro ambiente in momenti caratterizzanti della loro vita. Nel dialogo a distanza, che si instaura nel montaggio filmico, si sviluppa il racconto dell'origine delle loro vocazioni poetiche e della scelta di essere dei poeti che resistono all'erosione della loro cultura. Il tema centrale del film risulta essere proprio la scelta da parte dei tre personaggi, di essere i soggetti di una politica culturale per la difesa e la promozione della lingua e quindi della possibilità stessa di una poesia che parli ai sardi con un linguaggio nuovo e capace di "sorprendere". Il legame di reciproca rigenerazione tra lingua e poesia costituisce il fulcro de *Il coraggio e la poesia* (Ignazio Figus, 2010). Il documentario si svolge a Ittiri e Putifigari dove ferve un'attività creativa attraverso scuole dove si acquisiscono le tecniche, la sintassi e di grammatica della poesia, e la capacità recitativa per dare la voce ai versi nella lingua logudorese. Lo spettatore è condotto dal poeta ittirese Giovanni Fiori in un viaggio morale, sapienziale e artistico in cui vengono affrontati i temi centrali del racconto: il coraggio del poeta di mettere in piazza i sentimenti, ma anche quello di rinnovare i temi, e quindi di aprire la lingua a nuove possibilità di significazione.

I documentari in sardo sono spesso impegnati sia a cogliere la reciprocità rigenerativa esistente tra poesia e lingua che gli elementi di problematicità del rapporto. *Il canto scaltro* (2009) di Michele Mossa e Michele Trentini racconta le modalità di svolgimento di una gara poetica campidanese in occasione della festa di Santa Maria a Quartu. Lo sviluppo della gara viene presentato dai registi in modo che non sfugga allo spettatore profano il senso profondo della performance. Ciò avviene sia con una scelta ragionata delle fasi essenziali dell'intero percorso - dalla chiave nascosta alla sua rivelazione - sia con l'illustrazione del modo in cui avviene la combinazione dei versi che si colorano sullo schermo come nel karaoke. Oltre al "rito" delle "cantadas" *Il canto scaltro* mostra anche, quasi sullo sfondo, i giovani che occupano gli spazi "moderni" della festa. Lo spettatore percepisce un segnale d'allarme nel raffronto tra le sparute e residuali avanguardie di estimatori della cantata poetica e i giovani che il documentario riprende assorbiti nel semplice e passivo consumo di prodotti "giovanili" in cui sono accomunati la discoteca, l'autoscontro, la giostra e il cantante pop di turno. Come afferma il vecchio Pietro Lussu in un passaggio del film "siamo arrivati a un punto che non si capisce più il nostro parlare". In questo, come in molti altri passaggi, questo contrasto costituisce uno spunto critico capace di innescare riflessioni, in ambito didattico, fuori dai luoghi comuni e dalle edulcorazioni di comodo.

Il solo film di fiction in cui la lingua sarda è messa in scena come soggetto della narrazione (cioè come argomento di cui si parla) è *Sa regula* (2007) di Simone Contu. Il bambino Efisio vive in un paese dell'Ogliastra. Suo padre è un maestro di scuola che lo vorrebbe educare da sardo. Il tema dichiarato è l'identità svolto dentro un serrato e ironico conflitto morale tra figlio e padre. La lingua, il sardo ogliastrino, coabita con l'italiano in una situazione di naturale diglossia, e tuttavia vive in un limbo problematico dentro un contesto narrativo in cui la madre del bambino comunica in italiano col marito e col figlio, il figlio comunica in sardo col padre, e in italiano a

scuola e con i compagni di classe. Con i quali parla in sardo solo in una sequenza in cui gioca a fare il capraro portando nel gioco la carica realistica del mestiere. Il mediometraggio *Sa Regula* (diventato nel 2013 il primo tempo del film *Treulababbu*), è frutto di una approfondita riflessione sulla cultura e sulla lingua sarda su cui, come è evidente, propone molti spunti critici, nel modo intrigante e problematico della fiction che immerge lo spettatore in una vicenda, che egli stesso vive, di quotidiana e complessa diglossia.