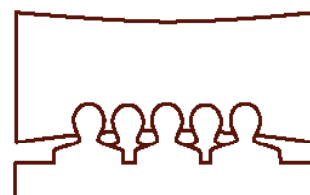


**IL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO  
NEI MUSEI SCIENTIFICI, INDUSTRIALI  
ED ETNOGRAFICI.  
PERCORSI, OGGETTI, PRATICHE,  
MEMORIE**

**A CURA DI  
MATTEO CITRINI, MARCO ROSSITTI  
SIMONE VENTURINI**

**SCHERMI**  
STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA IX  
NUMERO 15  
2025



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



MEMORIE\*

## MUSEI E CINEMA. IL CASO DELL'ISTITUTO SUPERIORE REGIONALE ETNOGRAFICO DELLA SARDEGNA

*Paolo Piquereddu*

*(ICOM Sardegna, già direttore generale dell'ISRE)*

---

### MUSEUMS AND CINEMA: THE CASE OF THE ISTITUTO SUPERIORE REGIONALE ETNOGRAFICO DELLA SARDEGNA (ISRE)

*This essay examines the long-standing relationship between museums and moving images through the case of the Istituto Superiore Etnografico Regionale della Sardegna (ISRE). Since the 1960s, ISRE has integrated film production, archival preservation, festival organization, and museum display into a coherent institutional strategy. From ethnographic documentation and international film festivals to the development of a specialized film archive, audiovisual practices have shaped both research methodologies and exhibition design. The study highlights how cinema has functioned not merely as documentation but as a constitutive element of ethnographic knowledge, contributing to the reinterpretation of Sardinian cultural heritage within a broader transnational framework of visual anthropology.*

---

#### KEYWORDS

Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna; Visual anthropology; Film archive; Audiovisual heritage

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

\* LA SEZIONE "MEMORIE" NON È SOTTOPOSTA A PEER REVIEW

---

#### I. LE ATTIVITÀ INIZIALI E IL FESTIVAL INTERNAZIONALE

Nei primi anni Cinquanta del Novecento la Regione Sardegna assunse la decisione di far sorgere a Nuoro, sul colle di Sant'Onofrio, il Museo del Costume. Nel 1957 avvenne la posa della prima pietra e nel 1961 il museo, composto da vari edifici evocanti per forma e articolazione un paese immaginario della Sardegna, era già stato costruito<sup>1</sup>.

La stessa amministrazione regionale, negli anni immediatamente successivi, trasferì nel museo abiti, gioielli, tessuti, utensili della tradizione sarda, acquisiti negli anni Cinquanta al fine di costituire il nucleo iniziale delle collezioni<sup>2</sup>.

Insieme a questi oggetti di interesse etnografico arrivarono diverse raccolte fotografiche e cinematografiche in 35mm. Tra questi ultimi vi erano copie positive e negative dei documentari *Tappeti di Sardegna* (1963) e *Gastronomia sarda*

<sup>1</sup> Sulla nascita del Museo si veda Lilliu, 1987.

<sup>2</sup> Si veda al riguardo Piquereddu, 1987.

(1969) di Enrico Costa, fotografo e cineasta attivo in Sardegna soprattutto nel secondo dopoguerra. Costa fu autore di diversi documentari commissionati dalla giovane amministrazione autonoma della Sardegna (lo Statuto risale al 1948) e dagli Enti provinciali per il turismo per propagandare le iniziative economiche e lo sviluppo del turismo e dell'artigianato dell'isola.

Sia la gran parte della produzione artigianale sia alcuni temi di interesse turistico, quali le feste popolari e l'alimentazione, afferivano a settori riguardanti l'attività del museo, pertanto l'associazione di oggetti museali e cinema già nella prima dotazione repertuale del museo parrebbe rivelare una sorprendente consapevolezza dell'utilità di coltivare questa connessione.

Il museo, disegnato da Antonio Simon Mossa, personalità preminente dell'architettura sarda e della vita politica del periodo, nasceva dotato di una sala cinematografica/auditorium di circa duecento posti, sala regia, sala proiezione e proiettore professionale 35 mm. Tutto questo, in un museo etnografico di provincia, sorto in un territorio non privo di pesanti problemi economici e sociali, segnala un'attenzione per nulla scontata, se non sicuramente innovativa, verso il cinema. Va detto che per il cinema lo stesso Simon Mossa nutriva un grande e appassionato interesse. Risale agli anni dei suoi studi universitari a Firenze, dove si laureò in architettura nel 1941, il suo impegno nei Cineguf insieme all'amico fraterno Fiorenzo Serra, destinato a diventare il più importante documentarista sardo della seconda metà del Novecento<sup>3</sup>.

Simon Mossa operò concretamente nel mondo del cinema come aiuto regista. In questo ruolo partecipò, tra gli altri, anche al film di Augusto Genina *Bengasi* (1942). La sua attività in ambito cinematografico proseguì con diversi ruoli durante la guerra e anche negli anni successivi; elaborò anche un manuale di cinema, contenuto in un plico di fogli manoscritti risalenti al 1942, che è stato recentemente oggetto di un'edizione critica curata da Andrea Mariani<sup>4</sup>.

Risale inoltre al 1945 il suo progetto di dar vita, coadiuvato da Fiorenzo Serra, Sandro Sanna e Salvatore Cottoni, a una casa di produzione, la Sardinia Pictures, al fine di creare una sorta di catalogo visivo delle attività lavorative tradizionali, di quelle più recenti che sembravano caratterizzare lo scenario economico e sociale del dopoguerra e, nel contempo, del patrimonio folclorico del popolo sardo<sup>5</sup>. Il progetto Sardinia Pictures non ebbe concreta attuazione; i suoi obiettivi sembrano tuttavia riecheggiare nelle parole che Serra pronunciò nel corso del convegno *Cinema fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia* (27-30 ottobre 1977):

Nel volgere lo sguardo all'attività svolta finora dalla Regione Autonoma della Sardegna nei suoi 18 anni di vita, balza evidente ai nostri occhi una grossa lacuna: l'assenza di una documentazione audiovisiva che abbia saputo registrare in maniera sincera, continuativa ed organica, al di là, cioè di sommarie e quasi sempre convenzionali immagini di alcuni documentari cinematografici il volto dell'isola, nel suo divenire e nel suo trasformarsi, cioè nella sua più concreta e significativa dinamica.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Su questo autore si veda Olla, 1997.

<sup>4</sup> Cfr. Simon Mossa, 2020.

<sup>5</sup> Al riguardo si vedano Campanelli, 2018 e Ligas, 2018.

<sup>6</sup> Serra, 1982: 131.

Nel prosieguo della sua relazione Serra indicherà nell'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna (ISRE) il soggetto idoneo a condurre quest'opera di documentazione:

L'Istituto Etnografico sardo, sorto a Nuoro quattro anni fa dovrebbe finalmente assolvere a questi compiti [...]. Chi è o sarà chiamato a reggere le sorti dell'Istituto [...] dovrà rifornirsi di tutte le attrezzature tecniche (registratori, videotape, cineprese, moviole, proiettori, banchi di regia etc.) indispensabili per svolgere un lavoro che dovrà essere "quotidiano" e non occasionale o saltuario...<sup>7</sup>

Tenutosi nel Museo del Costume, il convegno del 1977 fu il primo importante evento pubblico di carattere scientifico realizzato dall'ISRE, con la collaborazione dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica (AICS) e rappresentò per il neocostituito Istituto regionale un evento fondativo che orientò decisamente le politiche dell'Ente nell'ambito cinematografico e audiovisivo.

Nelle quattro giornate di relazioni, proiezioni e dibattiti, l'auditorium del museo vide la presenza di gran parte degli studiosi e registi che hanno fatto la storia della ricerca etnoantropologica in Italia e della documentazione condotta attraverso l'uso dei mezzi audiovisivi dal secondo dopoguerra fino agli anni Settanta del Novecento: tra gli altri, Diego Carpitella, Annabella Rossi, Michele Gandin, Virgilio Tosi, Clara Gallini, Tullio Seppilli, Fiorenzo Serra, Roberto Leydi, Pietro Sassu, Giuseppe Šebesta.

Così come da più parti auspicato nel corso dell'evento, a partire dagli anni Ottanta l'ISRE si dotò delle apparecchiature necessarie per operare professionalmente nel campo audiovisivo e di fatto pose questa attività al centro dei suoi programmi di studio e ricerca, inizialmente servendosi di operatori esterni e, a partire dal 1987, attraverso personale proprio<sup>8</sup>.

Venne inizialmente prodotta una serie di filmati didattici strettamente legati ai temi rappresentati nel Museo etnografico nuorese, con una funzione ausiliaria rispetto alle sue collezioni. Si tratta di un corpus di almeno un centinaio di lavori. A titolo d'esempio si ricordano: le riprese sulla *Calendarìa* di Orgosolo (1985 e 1987), i filmati sui mulini ad acqua ed elettrici di Samugheo (1990), Scano Montiferro (1991), Bono (1991) e quello sulla produzione del pane carasau a Nuoro (1989), tutti realizzati in relazione alla grande collezione di pani del museo; mentre le riprese della festa de *Su Babbu mannu* a Dorgali (1987), quelle sulla produzione della seta a Orgosolo (1988) e su diverse feste religiose miravano a documentare le operazioni di manifattura degli abiti tradizionali, elemento centrale dell'esposizione museale, e i contesti del loro uso; e ancora, i tanti lavori sul Carnevale, quali *Don Conte a Ovodda* (1989), le riprese delle maschere di Mamojada (1989), Gavoi (1989), Aidomaggiore (1988) e di tante altre località, erano pensate come supporto informativo alle sale del Carnevale allestite nel 1983<sup>9</sup>. Nel contempo l'ISRE rafforzò il suo impegno per la promozione del cinema e degli

<sup>7</sup> Serra, 1982: 132.

<sup>8</sup> Per una ricognizione sulla storia del cinema in Sardegna che tenga conto dell'attività di produzione filmica dell'ISRE si veda Olla, 2008.

<sup>9</sup> Il processo attraverso il quale si sviluppò l'interesse dell'Istituto per il cinema etnoantropologico è ampiamente ricostruito in Piquereddu, 2024.



*Fig. 1 – Jean Rouch al Museo del Costume, Nuoro, 1982 (archivio ISRE).*

audiovisivi quale componente nodale della sua attività istituzionale con l'organizzazione di *Il pastore e la sua immagine*<sup>10</sup>, prima edizione della Rassegna internazionale biennale di cinema etnografico (1982), avvalendosi ancora della collaborazione dell'AICS rappresentata da Virgilio Tosi e Diego Carpitella<sup>11</sup>. Entrambi, nei testi introduttivi del catalogo, guardavano all'Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) di Gottinga quale riferimento primario per le modalità di produzione dei documentari scientifici e di organizzazione di un archivio visivo. Non a caso, su 50 documentari in programma ben 20 erano pellicole prodotte dall'IWF:

Per poter apprezzare i materiali di Gottinga, le cui durate vanno dai 5 ai 35 minuti, bisogna considerare quali sono i criteri di questo Istituto di cinematografia scientifica: isolare l'avvenimento, circoscriverlo, impiegare una postazione ed una durata di ripresa *pertinenti* ed escludere qualsiasi elemento distraente e spettacolare (infatti molti dei documentari filmici sono *muti*)... Si tratta di un punto di vista di ripresa *in vitro* [...] nella prospettiva di un'antropologia visiva, il cinema deve servire a far vedere le tecniche di lavorazione di alcune culture e tramandarne, se possibile, l'apprendimento attraverso l'immagine critica.<sup>12</sup>

Secondo una formula che sarà seguita anche nelle successive edizioni, la rassegna del 1982 comprese anche una sezione antologica, una breve selezione di film di finzione e una tavola rotonda sui documentari presentati, cui prese parte il maestro internazionale di cinema etnografico Jean Rouch (*fig. 1*). Nelle edizioni che, con cadenza biennale, l'ISRE tenne negli anni Ottanta l'impronta della collaborazione dell'AICS continuò a essere molto evidente e caratterizzata dalle personalità di Carpitella e Tosi, convinti fautori dei film uniconcettuali, anche se sempre aperti a produzioni decisamente diverse per metodo e finalità, quali quelle provenienti dalla Francia, dal Regno Unito e dagli Stati Uniti<sup>13</sup>.

Tuttavia, già in queste edizioni si avverte un'attenzione sempre più forte verso altre visioni del cinema etnografico. In particolare, si registra il declino del cinema di documentazione nella sua accezione strettamente descrittivista a favore di produzioni nelle quali gli uomini e le donne rappresentati partecipano con le loro parole, la loro lingua e la loro personalità al processo di costruzione del film. Già nella rassegna del 1986 (*Le nozze*) sono infatti presenti film – per citarne uno – come *The Wedding Camels* di David MacDougall, certamente molto lontano dagli assunti teorici e pratici della scuola di Gottinga.

Venne pertanto a determinarsi un percorso di graduale allontanamento dell'Istituto dagli indirizzi scientifici che avevano segnato le rassegne. Questo percorso ebbe una forte accelerazione con l'improvvisa scomparsa di Carpitella, nell'agosto del 1990, cui seguì la cessazione del sodalizio con l'AICS e l'assunzione della direzione della rassegna da parte di chi scrive.

Attraverso il consolidamento dei rapporti di cooperazione e sostegno con diversi festival internazionali, in particolare con il Bilan du Film Ethnographique, fondato da Rouch, con il Royal Anthropological Film Festival, con il Göttingen

<sup>10</sup> Si veda De Martino; Piquereddu, 1982.

<sup>11</sup> Tosi, 1982: 10.

<sup>12</sup> Carpitella, 1982: 15.

<sup>13</sup> Si vedano al riguardo i cataloghi: Aa. Vv. 1984; Aa. Vv. 1986; Aa. Vv. 1988.

(poi German) International Ethnographic Film Festival, la rassegna dell'ISRE assunse progressivamente la dimensione di evento europeo per la promozione dell'antropologia visuale. Questo grazie anche alla collaborazione instaurata con la Commission on Visual Anthropology (IUAES), presieduta da Asen Balikci e successivamente da Antonio Marazzi. Un ruolo tanto più prezioso se si tiene conto che il cinema documentario risultava ormai definitivamente espulso dalle sale cinematografiche e fortemente marginalizzato dalla programmazione delle grandi reti televisive e che dunque l'unica possibilità di vedere queste produzioni risiedeva nei festival, peraltro anch'essi assai scarsi. Balikci, Marazzi, Colette Piault, Marc Piault e, dopo il 1993, David MacDougall (*fig. 2*) diventano i principali consulenti culturali della rassegna nuorese che ogni due anni accolse i più autorevoli autori e studiosi internazionali di antropologia visuale in dialogo con antropologi italiani e stranieri.

Al di là delle rassegne, coerentemente con la sua missione statutaria, l'ISRE promosse un'importante iniziativa fuori dai confini nazionali con la realizzazione delle Giornate del Cinema Etnografico a Tunisi (13-16 febbraio 2002), che presentarono una retrospettiva delle varie edizioni della rassegna nuorese associata a una selezione di film documentari tunisini<sup>14</sup>. Le giornate di Tunisi, organizzate con la collaborazione dell'INP, l'Institut National du Patrimoine del ministero della Cultura tunisino, e dell'Istituto italiano di cultura di Tunisi costituirono un momento molto fecondo di dialogo con i cineasti e produttori tunisini, gli studenti locali di cinema e arte e le istituzioni culturali.

La manifestazione dell'ISRE mantenne la connotazione monotematica fino al 2004, con la rassegna *Turismi*, per abbandonarla nel 2006 quando nacque il Sardinia International Ethnographic Film Festival (SIEFF). Nell'introduzione al catalogo della prima edizione del SIEFF si dava conto delle ragioni che avevano determinato questa modifica non marginale:

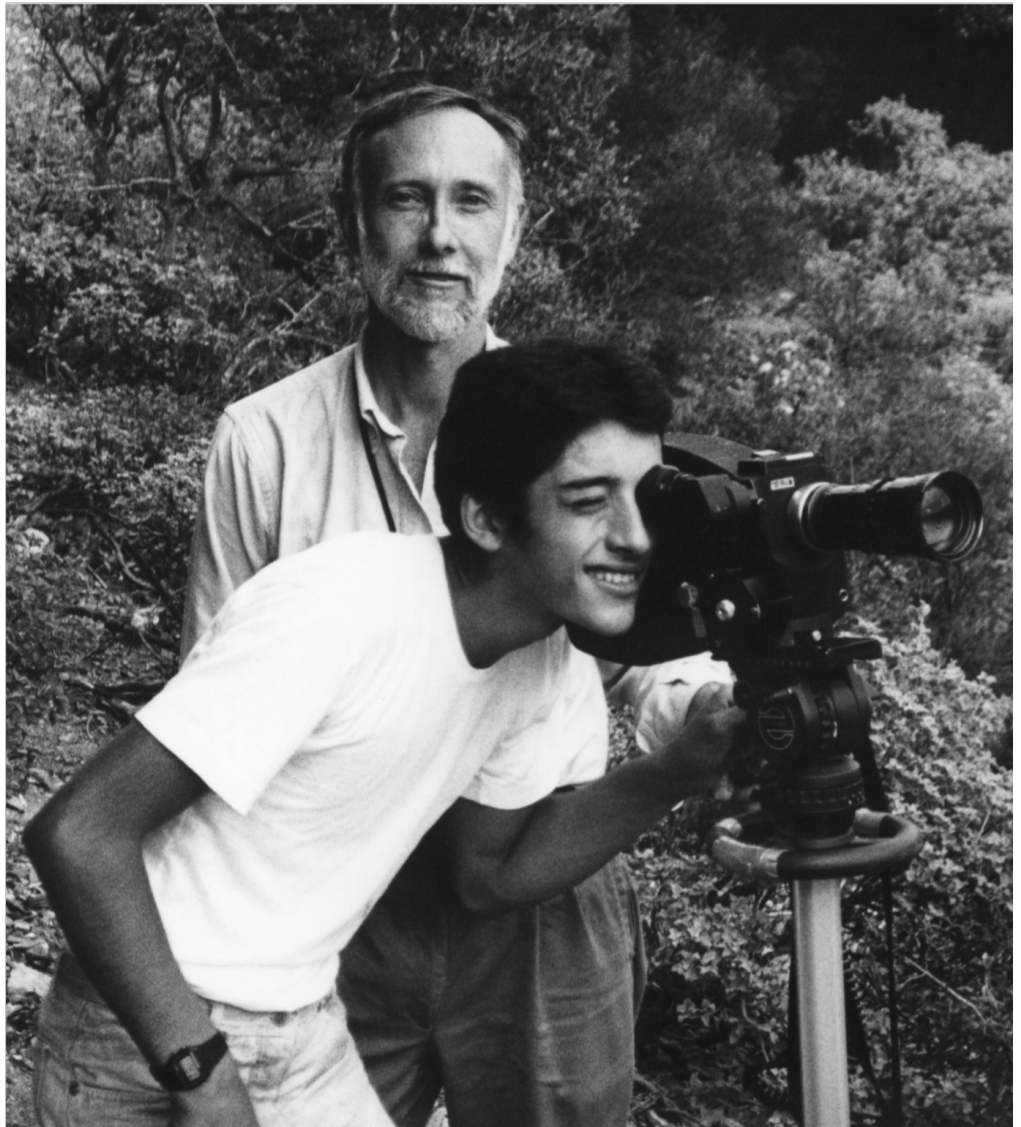
La formula tematica presentava vantaggi e svantaggi: indubbiamente garantiva un'analisi in profondità e una serie di utili comparazioni in senso sincronico e diacronico; nello stesso tempo la scarsa presenza di film recenti, e il numero a volte non molto alto dei lavori che venivano inviati alla selezione non consentiva di disegnare dei programmi in grado di offrire un quadro aggiornato di tendenze, stili, della trasformazione tecnologica e delle tecniche narrative del cinema non fiction.<sup>15</sup>

A cavallo degli anni Ottanta e Novanta, l'avvento del primo digitale determinò uno scenario inedito che rivoluzionava le pratiche dell'antropologia visuale:

Questa rivoluzione riguarda le tecniche, i linguaggi, i soggetti, i luoghi della produzione [...] e il nostro festival vorrebbe d'ora in avanti darne testimonianza. Vorrebbe essere più partecipe alle produzioni del presente acquisendo

<sup>14</sup> L'articolo 1 dello Statuto dell'ISRE dispone, tra gli altri compiti, «di promuovere con iniziative adeguate i rapporti con istituzioni nazionali ed internazionali aventi come finalità la salvaguardia dei patrimoni regionali nei processi di aggregazione internazionale e di fronte ai fenomeni di rapida trasformazione; [...] di favorire la conoscenza degli usi, delle tradizioni popolari e della storia di quelle popolazioni dell'area mediterranea che hanno avuto ed hanno con la Sardegna comunità di interessi culturali» (DPGR 14.05.1975, n. 144).

<sup>15</sup> Piquerdu, 2006a: 9.



*Fig. 2 – David MacDougall  
e Pietro Balisai durante  
le riprese di “Tempus de  
Baristas” (1992),  
ph. D. MacDougall  
(archivio ISRE).*

col titolo di festival anche una connotazione di incontro ricorrente di festa del cinema etnografico con un’attenzione speciale per i lavori di sperimentazione e per quelli che nascono lontani dai tradizionali centri di produzione. Un’occasione dunque per vedere ciò che di nuovo accade nel cinema etnografico, come cambia il senso stesso dell’etnografia o di “etnograficità” di un film e le modalità di rappresentazione della modernità.<sup>16</sup>

Su questi assunti si fondarono i programmi che il SIEFF porterà avanti fino al 2012. L’edizione del 2014, ormai in fase organizzativa molto avanzata, venne fermata a seguito di un intervento dell’assessorato ai Beni culturali della Regione Sardegna sul bilancio dell’ISRE. L’Istituto riproporrà una nuova manifestazione cinematografica nel 2016: IsReal – Festival di Cinema del Reale, quale prosecuzione del SIEFF. In realtà IsReal si rivelò molto diverso dal SIEFF: sebbene non del tutto assenti, la connotazione etnoantropologica dei film in programma e il requisito di incontro internazionale ricorrente tra registi etnografici e antropologi, visualisti o meno, erano molto meno presenti; inoltre apparivano diversi i criteri e le modalità del lavoro di selezione, il pubblico di riferimento e il ruolo complessivo dell’Istituto nel governo dell’evento.

<sup>16</sup> Piquereddu, 2006a: 10.

## II. PRODUZIONE

Parallelamente all'organizzazione delle rassegne prima e del SIEFF dal 2006, l'Ente portò avanti un'attività altrettanto significativa di produzione cinematografica<sup>17</sup>. Come sopra rilevato, quest'attività, in una prima fase, era prevalentemente connessa ai musei incorporati nell'Ente stesso, con funzione ausiliaria rispetto alle collezioni permanenti e alle esposizioni temporanee. In quest'ambito, oltre a quelli citati in precedenza possono rientrare i lavori su tre delle più importanti feste tradizionali dell'isola: *San Francesco di Lula* (1985) di Fiorenzo Serra, girato in 16mm nel 1976, *S'Ardua* (1994) e *Efis Martiri gloriosu* (1999) di Gianfranco Cabiddu; il riallestimento del Museo etnografico, già ipotizzato a metà degli anni Ottanta, prefigurava infatti la realizzazione di una sezione dedicata alle grandi feste popolari della Sardegna, purtroppo mai attuata.

Altre produzioni rispondevano all'esigenza dell'Ente di essere presente con propri lavori nei programmi delle rassegne tematiche. È questo il caso di *Descrizione di un matrimonio. Orosei, Sardegna* (1986), commissionato dall'ISRE al regista napoletano Gabriele Palmieri in concomitanza della rassegna *Le nozze. Rituali di matrimonio nelle società tradizionali* e ancora, diversi anni dopo, *Dogon in Barbagia* (2010) di Ignazio Figus e Paolo Piquerdu, realizzato in occasione della rassegna *Turismi*.

Allo stesso tempo le produzioni dell'Ente afferivano all'obiettivo, sempre attuale, di costituire un catalogo visivo delle manifestazioni più significative della cultura popolare della Sardegna. Un'attività che, a partire dal 1987, diventa praticamente un impegno quotidiano con l'assunzione di un cineoperatore, Ignazio Figus, che sarà affiancato dal fotografo Virgilio Piras, già attivo da anni nell'Istituto. I momenti di vita popolare delle più varie località dell'isola diventano oggetto del lavoro sistematico della troupe dell'Ente. Nel giro di pochi anni Figus matura notevoli competenze professionali<sup>18</sup>; i suoi film, parte qualificante e imprescindibile della produzione dell'ISRE, lo porteranno negli anni a occupare un posto di rilievo nel panorama nazionale dei registi di antropologia visuale.

Nel contesto molto stimolante degli incontri biennali dell'Ente, che vedono la partecipazione di tanti autori e antropologi portatori di posizioni innovative nel variegato campo dell'antropologia visuale, maturò l'idea di affidare la realizzazione di un film sul mondo pastorale sardo a un autore in grado di portare uno sguardo nuovo su questo ambiente economico e sociale da sempre oggetto dell'interesse del cinema documentario e di finzione.

L'autore in possesso di questi requisiti venne individuato in David MacDougall che, accolto l'invito dell'Istituto, avrebbe realizzato il lavoro tuttora considerato il più importante della filmografia dell'ISRE: *Tempus de Baristas* (1993)<sup>19</sup>. In fondo, MacDougall fece la cosa che oggi apparirebbe la più ovvia: quella di far parlare alcuni caprai di Urzulei (Ogliastra) nella loro lingua e nel loro ambiente, rivelandone la personalità, i sentimenti, la consapevolezza di un futuro incerto, attraverso un racconto intimo e pacato. Con *Tempus de Baristas* i pastori sardi escono dalla visione epica di una perenne lotta contro le avversità fino ad allora rappresentata nel cinema e nella letteratura; il film presenta i pastori non come

<sup>17</sup> Piquerdu, 2012.

<sup>18</sup> Si veda anche Figus, 2023.

<sup>19</sup> Cfr. <https://researchportalplus.anu.edu.au/en/persons/david-macdougall> (ultima consultazione: 20 dicembre 2025).

classe sociale ma nella loro individualità, fragilità e incertezza. Non a caso il film lasciò spiazzati molti studiosi del pastoralismo sardo, per l'appunto legati alla tradizionale raffigurazione epica. Il successo che l'opera di MacDougall incontrò in Sardegna e in numerosi festival internazionali rafforzò ulteriormente il ruolo dell'ISRE quale crocevia internazionale dell'antropologia visuale anche per la sua attività di produttore.

Con MacDougall si instaurò un rapporto di grande amicizia e una solida intesa su metodologia e concezione del cinema etnografico, tant'è che progressivamente il regista divenne il principale riferimento scientifico dell'Ente per quanto atteneva all'antropologia visuale. Questa intesa si concretizzò con la partecipazione al comitato di selezione degli incontri nuoresi a partire dal 2002 e fino all'ultima edizione del SIEFF (2012), e soprattutto con i video workshop che, dopo una prima esperienza del 1994, MacDougall e la moglie Judith, coautrice di diversi documentari, tennero dal 2004 fino al 2012.

Realizzati con la collaborazione dell'Australian National University e riservati a dodici giovani laureati nelle discipline umanistiche – preferibilmente etnoantropologiche – provenienti da tutti i continenti, con una riserva di posti per i candidati sardi e dell'Africa mediterranea, i workshop dei MacDougall rappresentarono un'opportunità unica di formazione nel campo dell'antropologia visuale tanto per i partecipanti sardi quanto per quelli provenienti da Paesi extra-europei. Molti degli studenti del workshop dei MacDougall divennero essi stessi filmmaker e antropologi visuali<sup>20</sup>.

La sintonia con MacDougall si concretizzò anche con la pubblicazione da parte dell'Istituto della traduzione italiana, curata da Rossella Ragazzi, di *Transcultural Cinema* (1988), il libro che raccoglie una serie di saggi del regista sulla sua concezione del cinema documentario ed etnografico. Antioco Floris, nell'introduzione al suo libro *Nuovo cinema in Sardegna*, nel 2001, a proposito dell'ISRE scriveva:

Oltre a essere l'organizzatore di un'importante rassegna internazionale di cinema etnografico, l'Ente è in realtà l'unico vero produttore che abbiamo in Sardegna, che si muove con precisi programmi e obiettivi definiti. Alcuni dei più importanti film non fiction realizzati nell'isola provengono da questa struttura e se osserviamo l'ultimo lavoro di Mereu (coprodotto infatti dall'Ente) notiamo che da parte dell'Istituto c'è un'apertura anche verso il cinema di finzione.<sup>21</sup>

Il film di Salvatore Mereu cui fa riferimento Floris è *Il mare*, un cortometraggio finanziato dall'Istituto con l'intento di presentarlo nella rassegna *Bambini* che si sarebbe svolta nel mese di ottobre del 2000. Il film ha infatti per protagonisti quattro bambini di un paese dell'interno dell'isola che dopo un viaggio sul cassone di un camion riescono per la prima volta a raggiungere il mare. In effetti il film fu ultimato qualche anno dopo la rassegna del 2000, avendo il regista

<sup>20</sup> Dal bando del video workshop 2012 dei MacDougall: [www.isresardegna.it/index.php?xsl=528&s=200352&v=2&c=7105&t=1](http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=528&s=200352&v=2&c=7105&t=1) (ultima consultazione: 20 dicembre 2025). Per un approfondimento sulla loro attività, anche teorica, si vedano MacDougall, 1998, 2006, 2019 e 2022.

<sup>21</sup> Floris, 2001: 5.

deciso di utilizzarlo quale primo episodio di un lungometraggio in quattro parti: si trattava di *Ballo a tre passi* (2003) destinato a ricevere numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali, in primis quello di miglior film della Settimana internazionale della critica alla Mostra di Venezia del 2003.

Mereu, in più occasioni, ha paragonato l'intervento dell'ISRE a favore di *Il mare* e del suo sviluppo in *Ballo a tre passi* a quello di un rimorchiatore che trainando le navi fuori dal porto consente loro di navigare in mare aperto.

In effetti era questo l'obiettivo che avrebbe informato l'iniziativa con la quale l'Istituto sarebbe entrato con determinazione ancora maggiore nel campo della produzione cinematografica *tout court*, il concorso AViSa (Antropologia Visuale in Sardegna): offrire un sostegno finanziario e organizzativo a cineasti e antropologi sardi sotto i 40 anni perché fossero messi nella condizione di trasformare le loro idee e i loro progetti cinematografici in film documentari e in cortometraggi di finzione.

Attraverso AViSa l'Istituto ha allargato il suo interesse anche verso i film d'animazione: *Dopo trent'anni prima* (2006) di Silvio Camboni, *Le fiamme di Nule* (2010) di Carolina Melis, *Bella di giorno* (2013) di Paolo Zucca, che con notevole densità comunicativa hanno saputo affrontare tre temi di forte connotazione etnoantropologica: l'alienazione del lavoro in fabbrica di un ex pastore, l'attività tessile tradizionale e la figura leggendaria dell'accabadora.

A oggi questa iniziativa ha determinato la produzione di 40 film e rappresenta l'impegno più continuativo e sistematico dell'Ente a favore dei giovani filmmaker e antropologi visuali sardi.

### III. IL MUSEO ETNOGRAFICO

La produzione cinematografica e audiovisiva quale impegno ordinario dell'ISRE è andata di pari passo con l'attività di studio e ricerca portata avanti nei musei governati dall'ISRE. I musei incorporati hanno pertanto usufruito e usufruiscono del suo grande patrimonio audiovisivo, non solo come archivio di immagini in movimento inerente ai diversi temi rappresentati, particolarmente utili nei laboratori didattici, ma anche come elemento sostanziale dell'assetto espositivo. Questo vale in particolare per il Museo etnografico/Museo del Costume (*fig. 3*), il cui rapporto col cinema ha perfino preceduto quello dell'ISRE, e per la Casa museo Grazia Deledda. I filmati dell'archivio rappresentano inoltre una fonte preziosa su tecniche produttive, tipologie, contesti d'uso anche degli oggetti delle collezioni conservate nei musei che insieme ai due sopra citati costituiscono oggi il polo museale dell'ISRE: la Collezione regionale etnografica Luigi Cocco, con sede a Cagliari, aperta al pubblico nel 2010, e il Museo della Ceramica inaugurato a Nuoro nel 2023<sup>22</sup>.

La disponibilità permanente di personale dedicato alla produzione di immagini ha consentito all'Istituto di acquisire un notevole patrimonio di immagini sulla vita tradizionale sarda, che diventa elemento della rappresentazione e comunicazione museale di particolare efficacia.

<sup>22</sup> Da ottobre del 2014 i quattro musei dell'ISRE sono formalmente afferenti al polo museale denominato ISREMusei.



Fig. 3 – Presentazione al Nuoro auditorium museo etnografico di “Bellas Mariposas” (2012) di Salvatore Mereu, ph. V. Piras (archivio ISRE).

Si è arrivati, cioè, alla salda convinzione che nel caso specifico di una cultura prevalentemente orale quale è quella popolare della Sardegna, il mezzo audiovisivo sappia offrire una straordinaria ricchezza e immediatezza comunicative che il testo scritto non pare in grado di trasmettere. Da qui la centralità del ruolo delle immagini, fisse o in movimento, nella museografia praticata all’interno dell’ISRE.

Una connessione funzionale avvertibile anche nelle esposizioni temporanee promosse dall’ISRE, come nel caso della mostra del 2019 *Wolf Suschitzky & The Sardinian Project: Le fotografie della campagna antimalarica. Sardegna 1948 e 1950*<sup>23</sup>. Accanto alle magnifiche immagini del grande fotografo e direttore della fotografia austro-inglese Wolf Suschitzky, la mostra comprendeva due film documentari. Il primo, *The Sardinian project* (1948) di Jack Chambers con lo stesso Suschitzky direttore della fotografia, illustra la grande campagna di eradicazione della malaria in Sardegna.

Il secondo, prodotto dall’ISRE nel 2006, attraverso un’intervista a Suschitzky realizzata nella sua casa di Londra, ricostruiva il contesto nel quale egli realizzò il suo lavoro fotografico e cinematografico in Sardegna; all’intervista facevano seguito le riprese del viaggio che, su invito dell’ISRE, Suschitzky effettuò nel 2006, alla ricerca di quei luoghi che nel 1948 e nel 1950 erano stati teatro della sua attività<sup>24</sup>.

Entrambi i film contribuirono notevolmente al successo della mostra, già di per sé di grande impatto per la quantità e le grandi dimensioni delle immagini e per il luogo che le ospitava, un edificio militare risalente agli anni Trenta del Novecento. Il film di Jack Chambers, a parte il racconto dettagliato di un’operazione epica per risorse umane e mezzi materiali impiegati, che

<sup>23</sup> PiquerEDDU, 2019.

<sup>24</sup> Sulla produzione cinematografica di Suschitzky: Omasta, Mayr, Seeber, 2010.

cambiò le sorti della Sardegna, introdusse nello spazio espositivo una componente di paesaggio sonoro della cinematografia degli anni Quaranta rappresentato dalla voce stentorea dello speaker inglese che illustrava le diverse operazioni sul campo.

Il film dell'ISRE, dando la parola al protagonista della mostra, ormai novantaquattrenne, presentava al pubblico le vicende di una vita straordinaria e in particolare quelle che accompagnarono il suo lavoro nell'isola, offrendo in questo modo un impagabile supplemento informativo, emotivamente connotato, alle immagini esposte<sup>25</sup>.

#### IV. LA CASA MUSEO GRAZIA DELEDDA

Dal 1983, nella casa della seconda metà dell'Ottocento che fu del padre di Grazia Deledda è ospitato il museo dedicato alla scrittrice insignita del premio Nobel 1926 per la letteratura. Situato a Santu Predu, storico quartiere di Nuoro, è amministrato dall'ISRE.

Deledda abitò in questa casa fino alle sue nozze con Palmiro Madesani, celebrate l'11 gennaio del 1900. Dopo alcuni mesi trascorsi a Cagliari, si stabilì definitivamente a Roma, dove visse fino alla sua scomparsa (1936). Più di metà della sua vita si svolse pertanto nella capitale; le sue visite estive a Nuoro cessarono definitivamente nel 1913, con la vendita della casa che, acquistata dal Comune di Nuoro negli anni Sessanta, venne ceduta all'ISRE a un prezzo simbolico affinché diventasse sede di un museo dedicato alla scrittrice.

Quando si cominciò a operare concretamente per l'allestimento del museo nella casa c'era un solo documento inerente alla Deledda: la lapide commemorativa apposta sulla facciata. Fu nelle case romane, di via di Porto Maurizio prima e di via Valnerina dopo, che vennero a depositarsi oggetti e documenti della scrittrice. Per la realizzazione del progetto museale del 1983 fu pertanto fondamentale la donazione che l'ISRE ricevette dalla famiglia Madesani tra il 1979 e il 1981.

Da Roma arrivò a Nuoro una quantità di plichi contenenti documenti, effetti personali, manoscritti (*Cosima* e *Annalena Bilsini*, più numerose novelle), riviste, fotografie, moltissimi ritagli di giornali (1300 circa) attinenti alla Deledda. La scrittrice aveva sicuramente conservato di persona alcuni di questi documenti; tuttavia, fu merito soprattutto del figlio Franz avere conservato negli anni successivi alla morte della madre anche materiali così effimeri quali i ritagli dei giornali. Sua moglie Fernanda fu poi colei che materialmente donò i materiali al museo, essendo Franz scomparso ormai da qualche anno.

Dei ritagli di giornale, un numero sorprendente, più di duecento, riguardava il cinema e la Deledda.

Tra i documenti attinenti al cinema non si possono non ricordare i biglietti di Eleonora Duse, scritti a matita, relativi alla sceneggiatura di *Cenere* (1916) di Febo Mari, l'unico film interpretato dalla Duse, e due lettere tra la diva e la scrittrice che, al di là dell'atteggiamento diffidente, se non ostile, della Deledda nei confronti del cinema, rivelavano come tra queste due straordinarie personalità corressero profonda ammirazione e reciproca stima<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Piquereddu, 2019.

<sup>26</sup> La storia della produzione di *Cenere*, compresi i rapporti tra Grazia Deledda ed Eleonora Duse, è ampiamente ricostruita in: Cara, 1984.

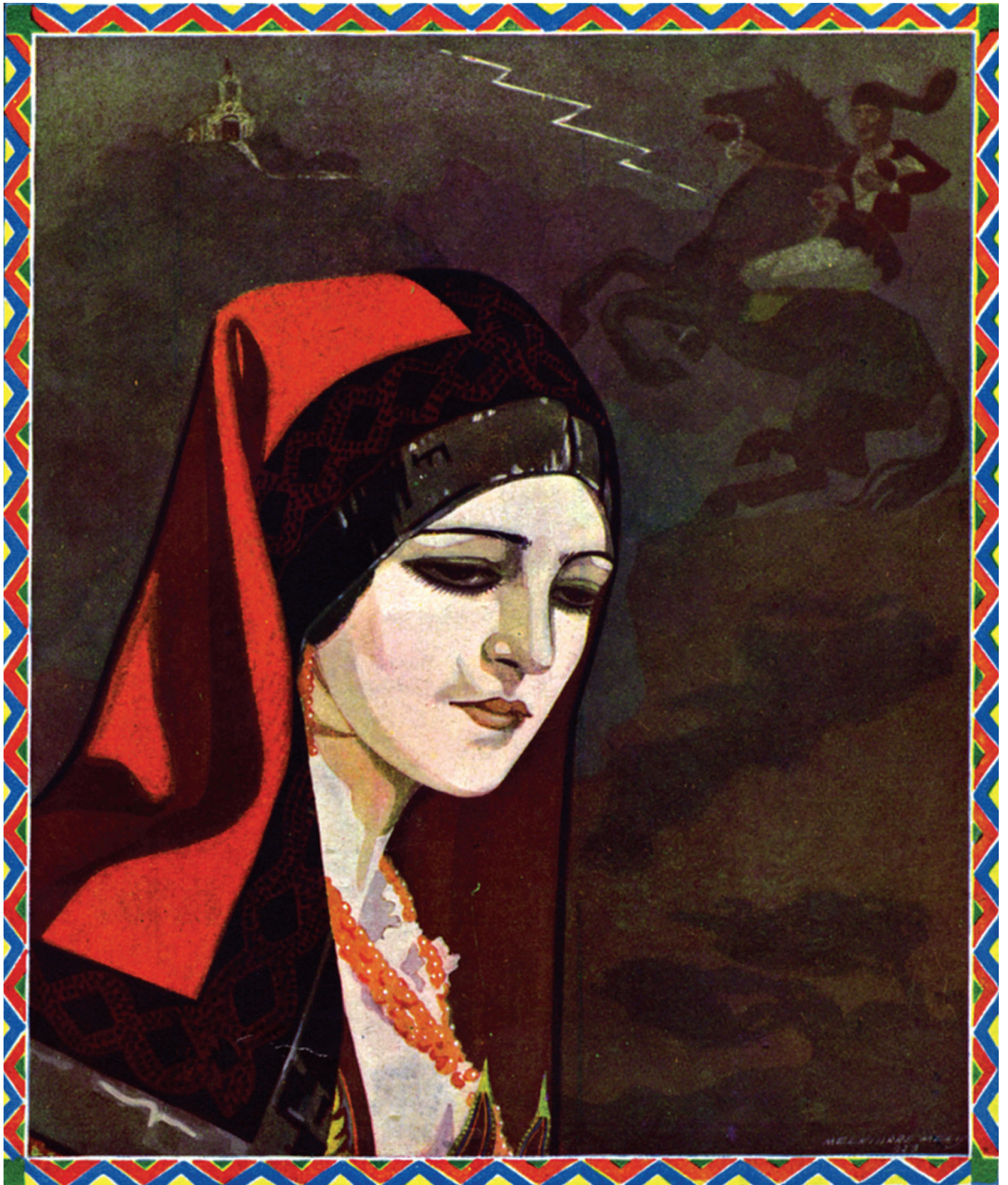


Fig. 4 – Copertina del libretto del film “La Grazia” (1929) di Aldo De Benedetti (archivio ISRE).

E ancora, la donazione comprendeva il libretto di presentazione de *La Grazia* (fig. 4) di Aldo De Benedetti, altro film muto, del 1929, tratto dalla novella de-leddiana *Di notte*. Il libretto reca le illustrazioni di Melkiorre Melis, importante artista sardo che fu anche lo scenografo del film e della versione teatrale che lo aveva preceduto<sup>27</sup>. Diversamente da *Cenere*, *La Grazia* ebbe molta fortuna e fu da subito accolto molto positivamente dalla critica e dal pubblico.

La produzione cinematografica tratta da opere della Deledda riprese nel secondo dopoguerra con *Le vie del peccato* (1946) di Giorgio Pastina, basato sulla novella *Dramma* (1916), cui fanno seguito *L'edera* (1950) di Augusto Genina, dal romanzo omonimo, *Amore rosso* (1952) di Aldo Vergano, dal romanzo *Mariana Sirca*, e *Proibito* (1954) di Mario Monicelli, ispirato, ma molto alla lontana, al romanzo breve *La madre* (1920)<sup>28</sup>.

Nel museo sono conservate la locandina del film *L'edera*, disegnata da Franco Gentilini, e alcune immagini fotografiche della protagonista femminile, l'attrice messicana Columba Domínguez, tra cui quelle della visita alla casa romana di Grazia Deledda accolta dal figlio della scrittrice Franz e da sua moglie Fernanda. L'attrice viene ripresa mentre osserva il diploma del Nobel e una copia del romanzo *L'edera*. Del film, finalmente girato in Sardegna, la Casa museo possiede anche diverse foto di scena realizzate a Nuoro, Oliena, Fonni. Queste fotografie furono donate nei primi anni Novanta dagli eredi di Dario Cecchi, scenografo del film (il padre, il celebre critico letterario Emilio Cecchi, amico della scrittrice, fu uno degli ideatori del film). Numerose altre immagini, pure documentate nel museo, apparvero sui rotocalchi, che diedero grande risonanza all'avvio delle riprese e all'arrivo in Italia e nell'isola della giovane diva messicana.

Nell'allestimento museale della Casa Deledda, curato da chi scrive nel 2006, il patrimonio documentale relativo al cinema di cui s'è fatto cenno sopra è presente in maniera significativa e con una specifica funzione espositiva e comunicativa<sup>29</sup>. Infatti, oltre alle brevi sequenze cinematografiche del dicembre del 1927, realizzate durante il viaggio di Grazia Deledda a Stoccolma per partecipare alla cerimonia del Nobel, ad alcune riprese cinematografiche è affidato il compito di accompagnare il salto spazio-temporale che si compie nel percorso espositivo quando, dopo le prime sale della casa dedicate al contesto sociale e culturale nuorese, si dà conto della vita della scrittrice a Roma, la meta sempre sognata, dove, ricordiamo, si stabilì pochi mesi dopo le nozze: la sala del suo studio romano, che si apre dietro una grande porta a libro su cui sono riportati brani della scrittrice sui luoghi a lei più cari (viale del Policlinico, Villa Torlonia, i quartieri Salario e Nomentano) include infatti una finestra/monitor nella quale scorrono filmati degli anni Venti e Trenta del Novecento; una finestra che grazie a queste immagini consente di affacciarsi sulla Roma che la scrittrice conobbe e frequentò. Ulteriori sequenze allargano ancora di più lo sguardo su altri luoghi non sardi cari alla Deledda, come quelli del filmato del 1928 che documenta l'attribuzione della cittadinanza onoraria alla scrittrice da parte del Comune di Cervia.

<sup>27</sup> Su questo eclettico artista, pittore, ceramista scenografo, illustratore, architetto di interni, cfr. Cuccu, 2004.

<sup>28</sup> Sulle ragioni del ritorno sugli schermi delle opere della scrittrice nuorese nel secondo dopoguerra: Olla, 2000.

<sup>29</sup> Cfr. Piquereddu, 2006b.

Ma un altro spazio dedicato al cinema precede la sala dello studio romano. Si tratta di un ambiente di passaggio, di modeste dimensioni, che il progetto d'allestimento aveva destinato alla proiezione di alcuni dei film precedentemente citati. Attraverso queste sequenze riprodotte a tutta parete, senza schermi o monitor, si intendeva far vivere al visitatore l'esperienza di un'immersione visiva e sonora nel mondo deleddiano, o meglio nella rappresentazione che dal 1916 agli anni Settanta del Novecento ne diede il cinema.

E, ancora, la corte, parte integrante della Casa museo, sotto gli antichi e maestosi lecci, ha ospitato nel tempo numerose iniziative di carattere cinematografico legate all'opera deleddiana. Per tutte, in occasione dell'inaugurazione del museo (25 luglio 2006) la lettura di *Cenere* a cura di Chiara Muti, con la contestuale proiezione del film interpretato da Eleonora Duse.

Nel 1991 la Casa museo accolse le riprese della docu-fiction *The Fires Within: Grazia Deledda 1871-1936* di Antonella Ibba, regista e produttrice di origine sarda naturalizzata inglese. Destinato al pubblico d'Oltremarina quale introduzione alla vicenda umana e letteraria della scrittrice, questo lavoro, prodotto da Channel Four, Regione Sardegna e Istituto Etnografico, si rivelò un ottimo veicolo di promozione internazionale dell'autrice sarda e dello stesso museo.

Nell'ultimo trentennio le produzioni in pellicola e in digitale riguardanti Grazia Deledda, conseguenti a un processo di generale rivalutazione della sua opera, all'intensificarsi degli studi sulla sua fortuna letteraria – più spesso osteggiata che gradita – e sulla singolarità della sua vicenda personale, si sono moltiplicate e menzionarle tutte esulerebbe dalle finalità di questo scritto.

Pare tuttavia utile ricordare, per l'impegno produttivo diretto dell'ISRE e per la presenza pervasiva della Casa museo, il documentario di Cecilia Mangini, ultimo lavoro della grande documentarista e fotografa, e Paolo Pisanelli: *Grazia Deledda, la rivoluzionaria* (2021). Le sale del museo, le foto, i libri, i manoscritti ivi conservati costituiscono il filo conduttore del racconto dell'ultranovantenne regista-fotografa che, ospitata dall'ISRE nel 2017 con una sua mostra fotografica, in visita alla Casa museo, rimase affascinata dal percorso umano e artistico e dalla modernità "rivoluzionaria" della scrittrice nuorese.

## V. LA CINETECA

L'ultraquarantennale attività dell'ISRE per la produzione e promozione del cinema etnoantropologico, associata a interventi non sporadici anche in ambito didattico e formativo, ha determinato quasi naturalmente la costituzione di un notevole archivio audiovisivo.

La sua dotazione comprende:

- i film prodotti direttamente dall'ISRE e quelli coprodotti;
- i film finanziati attraverso il concorso AViSa, sia documentari che di finzione;
- le riprese effettuate dal proprio personale quale ordinaria attività di documentazione e ricerca attinenti alle più varie manifestazioni della cultura popolare della Sardegna: mestieri tradizionali, pratiche agricole e pastorali, tessitura, patrimonio poetico, musicale e coreutico, artigianato tessile e sartoriale, alimentazione;
- la documentazione relativa a convegni, tavole rotonde, laboratori, dibattiti, concerti realizzati dall'Ente su temi di interesse statutario;

Complessivamente le sezioni sopra elencate costituiscono un unicum documentale di oltre 200 ore di riprese.

- I materiali prodotti nell'ambito di progetti di ricerca finanziati dall'ISRE.

A titolo d'esempio, tra i materiali di più antica data si ricordano le pellicole 16mm e i videonastri in bobine da un pollice della storica indagine *Modelli di comunicazione verbale, musicale e gestuale-visiva in Sardegna, 1975-1978*, condotta da Pietro Sassu, Fiorenzo Serra (fig. 5) e Leonardo Sole.

Afferiscono a quest'ambito anche i materiali derivanti dal progetto di ricerca *Film di famiglia in Sardegna*, realizzato in collaborazione con le Università di Sassari e Cagliari e la Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale dei Film di Famiglia di Bologna tra il 2011 e il 2013. La ricerca, coordinata dalla professoressa Lucia Cardone dell'Università di Sassari, riguardò tutta la Sardegna. Nelle sedi dell'ISRE, in diverse biblioteche, istituti universitari, associazioni culturali furono attivati i centri di raccolta delle pellicole. I film conferiti (prevalentemente in 8mm, Super8, 16mm), furono inviati alla Fondazione Home Movies per la loro digitalizzazione e di seguito restituiti ai proprietari insieme a una copia in DVD degli stessi. L'Istituto, oltre ai DVD, acquisì anche molti originali, in quanto ritenuto il luogo migliore per la loro conservazione nel lungo periodo. Venne così a formarsi un fondo di oltre cento film amatoriali, girati prevalentemente negli anni Cinquanta e Sessanta, che si rivelarono preziose testimonianze su pratiche e stili di vita delle famiglie sarde in un periodo cruciale di trasformazione economica e sociale dell'isola.

Tra le produzioni più recenti si possono citare i filmati in digitale del progetto, tuttora in corso, *Modas: tutela e promozione della pratica del Canto a Tenore nel rispetto delle sue espressioni locali*, avviato nel 2022 grazie alla collaborazione tra l'ISRE e le Associazioni Tenores Sardegna, Boches a Tenore e CAMPOS, con la direzione tecnico-scientifica di Diego Pani, referente dell'ISRE, e il coordinamento della Rete del Canto a Tenore di Sebastiano Pilosu. Il progetto mira alla salvaguardia e alla valorizzazione del canto a tenore – iscritto dal 2008 nella lista del Patrimonio culturale immateriale Unesco – attraverso una capillare azione di studio e documentazione condotta nei paesi (circa cento, prevalentemente della Sardegna centrale) nei quali questa pratica poetico-musicale è esercitata. L'iniziativa coinvolge attivamente le diverse comunità, delle quali documenta e tutela le specifiche modalità espressive del canto (*modas*). I materiali video, audio (è attivo anche un podcast), fotografici e testuali che provengono da questo progetto sono immediatamente accessibili a tutti attraverso il sito dedicato: un esempio virtuoso di archivio multimediale contemporaneo<sup>30</sup>.

La maggior parte dei titoli della cineteca dell'Ente provengono tuttavia dalle rassegne e dal SIEFF. Infatti, a parte le prime edizioni degli anni Ottanta, caratterizzate da film in pellicola che andavano obbligatoriamente restituiti ai produttori o ai distributori, a mano a mano che le produzioni video divennero preponderanti fu possibile acquisirne copia. Al riguardo, particolarmente utile si rivelò, a partire dal 1992, l'introduzione nel regolamento delle rassegne della clausola che i film inviati per la selezione (in videocassette e, dalla fine degli anni Novanta, in DVD) non sarebbero stati restituiti ma annessi gratuitamente agli archivi dell'Ente per le finalità istituzionali di studio e ricerca. Grazie anche

<sup>30</sup> Sul progetto Modas si veda il sito: <https://a-tenore.org/index.html> (ultima consultazione 20 dicembre 2025).



*Fig. 5 – Antonio Marazzi, Pietro Sassu e Fiorenzo Serra nel 1998, ph. V. Piras (archivio ISRE).*

al superamento della formula monotematica, da quell'anno all'Istituto pervennero per la selezione dai 300 ai 400 film; pertanto lo sviluppo dell'archivio fu piuttosto rapido. Al di là della sua consistenza, ormai pari a 4000 titoli in vari formati, la sua rilevanza deriva dal fatto che, salvo eccezioni, raccoglie lavori d'interesse dell'etnologia e dell'antropologia, relativi dunque a un ambito specializzato, ancorché difficilmente circoscrivibile. I materiali su supporto analogico sono oggetto di un intervento di riversamento in digitale, tuttora in corso, e sono visionabili nelle postazioni informatiche della biblioteca dell'Ente; in numero significativo sono reperibili attraverso la consultazione dell'OPAC del polo regionale SBN Sardegna, cui l'ISRE afferisce. Mentre 60 titoli sono accessibili attraverso la piattaforma Vimeo.

Purtroppo, non è possibile in questo scritto dedicare l'attenzione che meriterebbe alla biblioteca dell'ISRE, specializzata nelle discipline demo-etno-antropologiche e in studi visuali, museologia, letteratura e storia della Sardegna. Lo stesso rammarico vale per la fototeca, dotata di oltre 40.000 immagini risalenti prevalentemente al periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e gli anni Sessanta del Novecento.

Il patrimonio di immagini dell'Ente, i materiali audio e l'intero comparto documentale e librario di interesse storico e archivistico sono in fase di digitalizzazione nell'ambito del progetto PNRR Digital Library finanziato dall'assessorato della Cultura della Regione Sardegna che dovrebbe concludersi nel 2026.

Come accennato nella breve ricostruzione della sua storia di produttore, l'Istituto Etnografico e i suoi musei hanno vissuto direttamente la trasformazione

tecnologica del cinema e dell'audiovisivo. Negli uffici che ospitano gli studi di montaggio, ormai quasi esclusivamente in digitale, e le raccolte dei materiali cinematografici e video è possibile vedere le diverse apparecchiature utilizzate dall'Istituto dai primi anni della sua attività: le moviole 16 e 35mm, la cinepresa Arriflex 16R acquistata attorno nel 1992; vari registratori audio a bobine (Nagra IV-S, insieme al suo modello mini SN, Revox da studio, Uher, Sony); per quanto attiene alle riprese video vengono conservate una telecamera Sony DXC 3000 con sensori CCD, della fine degli anni Ottanta, che andava collegata a un videoregistratore U-matic, pure conservato, e le apparecchiature relative ai vari formati che con ritmo crescente hanno accompagnato l'evoluzione del settore: Betacam, DV, HDV, Full HD, 4K.

#### VI. RESTAURO DI PELLICOLE E VIDEO

Nell'ambito della sua attività volta alla conservazione, valorizzazione e accessibilità del patrimonio audiovisivo, l'Istituto ha promosso anche interventi di restauro di lavori in pellicola e in video analogico.

In particolare, nel 2010, l'ISRE, accogliendo la proposta del professor Francesco De Melis, etnomusicologo dell'Università La Sapienza di Roma, ha finanziato il restauro dei lavori cinematografici in 16mm e il video da un pollice di Diego Carpitella riguardanti la Sardegna. Si trattava delle pellicole di *Cinesica 2 – Barbagia* (1974) e di *Is launeddas* (1989) e del video *Cantigos a boche e chiterra*, cinque esempi dai Muttos al Canto in Re, per la regia dello stesso De Melis, realizzato nell'ambito della collana "MIV – Musica e Identità Video" diretta da Carpitella. Dalle operazioni di risanamento e restauro delle suddette opere di un pioniere del cinema etnoantropologico in Italia, effettuate sotto la supervisione e con l'apporto diretto di De Melis, sono stati prodotti, con risultati egregi, dei Master in Beta digitale, con relative copie in formati facilmente fruibili in cineteca. L'iniziativa fu avviata in occasione del ventennale della scomparsa di Diego Carpitella e i film restaurati vennero presentati da De Melis nel corso del SIEFF 2012. Qualche anno dopo (2019) Francesco De Melis curò, sempre su incarico dell'ISRE, il restauro chimico-digitale del documentario *La punidura* di Luigi Di Gianni, girato in Sardegna nel 1959.

Un altro restauro, grazie all'impegno di Ignazio Figus, ha recentemente (2024) riguardato le pellicole 16mm e i nastri audio di *Tempus de Baristas*, il film di MacDougall di cui s'è detto. Curato da L'Immagine ritrovata - Cineteca di Bologna su richiesta dell'Istituto, ha prodotto un eccellente lavoro in digitale 4K.

#### VII. NOTA CONCLUSIVA

Quella del rapporto dell'ISRE e dei suoi musei con l'universo delle immagini in movimento, che si è cercato di delineare, è una storia che dura da almeno sessant'anni e che pare destinata a continuare a lungo. Questo è perlomeno l'auspicio di chi, attraverso questa relazione, in questo lungo dialogo tra l'attività museale e quella audiovisuale ha trovato un impagabile contributo nel percorso di definizione e sviluppo delle modalità di adempimento della missione istituzionale dell'Istituto.

Se da un lato i musei dell'ISRE, almeno nei primi anni della loro operatività, hanno offerto all'attività audiovisuale settori tematici su cui incentrare l'attenzione, dall'altro lato, il lavoro audiovisuale, specialmente dopo l'indirizzo e il significato che esso ha assunto per l'Istituto a partire dagli anni Novanta, ha contribuito a dare voce alle collezioni, connettendo i curatori museali e i visitatori al mondo invisibile che stava o sta dietro i singoli oggetti.

Infine, ricordando le vicende di singoli uomini e donne, le attività, le tecniche, le consuetudini praticate nelle innumerevoli società, da quelle più vicine a quelle lontanissime nello spazio o nel tempo, che attraverso i film hanno popolato l'auditorium del Museo etnografico, non si può non pensare all'influenza che la rappresentazione di queste società ha determinato sul modo di intendere il lavoro di studio e di ricerca etnoantropologica dell'Istituto; ciò soprattutto nel senso di un orientamento tendente a evidenziare le consonanze e le coincidenze culturali piuttosto che le differenze e le opposizioni. Un orientamento che, nella stagione di cui si è dato conto, è stato reso possibile grazie all'unità di intenti e all'interrelazione virtuosa delle varie articolazioni di governo e indirizzo dell'Ente con la sua struttura operativa.

#### Tavola delle sigle

**AICS:** Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica

**AViSa:** Antropologia Visuale in Sardegna

**CCD:** Charge-Coupled Device

**DV:** Digital Video

**DVD:** Digital Versatile Disc

**HD:** High Definition

**HDV:** High Definition Video

**INP:** Institut National du Patrimoine (ministero della Cultura tunisino)

**ISRE:** Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna

**IUAES:** International Union of Anthropological and Ethnological Sciences

**IWF:** Institut für den Wissenschaftlichen Film

**MIV:** Musica e Identità Video

**OPAC:** On-line Public Access Catalog

**PNRR:** Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza

**SBN:** Sistema Bibliotecario Nazionale

**SIEFF:** Sardinia International Ethnographic Film Festival

**Unesco:** United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

## Riferimenti bibliografici

- Aa. Vv. 1984.** *Il mondo alla rovescia ovvero la trasgressione controllata: immagini dei carnevali e di altre devianze ritualizzate nelle culture tradizionali.* Catalogo della 2ª Rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi, ISRE, Nuoro.
- Aa. Vv. 1986.** *Le nozze: rituali di matrimonio nelle società tradizionali.* Catalogo della 3ª Rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi, ISRE, Nuoro.
- Aa. Vv. 1988.** *Donne e lavoro nelle società tradizionali.* Catalogo della 4ª Rassegna internazionale di documenti cinematografici e televisivi, ISRE, Nuoro.
- Campanelli, Riccardo. 2018.** *Il cinema di Antonio Simon Mossa*, in Antonello Nasone (a cura di), *Antonio Simon Mossa a Nuoro. L'architettura, il cinema, la politica*, Atti del convegno (Nuoro, 2017), ISRE, Nuoro.
- Cara, Antonio. 1984.** *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, ISRE, Nuoro.
- Carpitella, Diego. 1982.** *Immagine critica del pastore*, in Anna De Martino, Paolo Piquereddu (a cura di), *Il pastore e la sua immagine. Prima rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi*, ISRE, Nuoro 1982.
- Cuccu, Antonello. 2004.** *Melkiorre Melis*, Ilisso, Nuoro.
- De Martino Anna, Piquereddu Paolo (a cura di). 1982.** *Il pastore e la sua immagine. 1ª Rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi*, Catalogo, ISRE, Nuoro.
- Figus, Ignazio (a cura di). 2023.** *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, ISRE, Nuoro.
- Floris, Antioco (a cura di). 2001.** *Nuovo cinema in Sardegna*, AIPSA, Cagliari.
- Ligas, Simone. 2018.** *L'Archivio riscoperto di Simon Mossa*, in Antonello Nasone (a cura di), *Antonio Simon Mossa a Nuoro. L'architettura, il cinema, la politica*, Atti del convegno (Nuoro, 2017), ISRE, Nuoro.
- Lilliu, Giovanni. 1987.** *Per una rappresentazione dinamica della cultura popolare sarda*, in Paolo Piquereddu (a cura di), *Il Museo Etnografico di Nuoro*, Banco di Sardegna, Sassari 1987
- MacDougall, David. 1998.** *Transcultural Cinema*, University Press, Princeton; trad. it. *Cinema Transculturale*. 2015. ISRE, Nuoro.
- MacDougall, David. 2006.** *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*, Princeton University Press, Princeton.
- MacDougall, David. 2019.** *The Looking Machine. Essays on Cinema Anthropology and Documentary Filmmaking*, Manchester University Press, Manchester.
- MacDougall, David. 2022.** *The Art of the Observer. A Personal View of Documentary*, Manchester University Press, Manchester.
- Olla, Gianni. 1997.** *Fiorenzo Serra, regista*. Cucc, Cagliari.
- Olla, Gianni. 2000.** *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, AIPSA, Cagliari.
- Olla, Gianni. 2008.** *Dai Lumière a Sonetàula*, AIPSA, Cagliari.

Omasta Michael, Mayr Brigitte, Seeber Ursula (a cura di). 2010. *Wolf Suschitzky Films*, Synema, Wien.

PiquerEDDU, Paolo (a cura di). 1982. *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*, Atti del convegno (Nuoro 1977), ISRE, Nuoro.

PiquerEDDU, Paolo (a cura di). 1987. *Il Museo Etnografico di Nuoro*, Banco di Sardegna, Sassari.

PiquerEDDU, Paolo (a cura di). 2006a. *SIEFF - Sardinia International Ethnographic Film Festival*, catalogo/catalogue, ISRE, Nuoro.

PiquerEDDU, Paolo. 2006b. *Museo Deleddiano, Casa natale di Grazia Deledda, Guida breve*, ISRE, Nuoro.

PiquerEDDU, Paolo (a cura di). 2012. *SIEFF - Sardinia International Ethnographic Film Festival*, catalogo/catalogue, ISRE, Nuoro.

PiquerEDDU, Paolo. 2019. *Wolf Suschitzky & The Sardinian Project. Le fotografie della campagna antimalarica. Sardegna 1848 e 1950*, ISRE, Nuoro.

PiquerEDDU, Paolo. 2024. *L'ISRE e l'antropologia visuale*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, ISRE, Nuoro 2024.

Serra, Fiorenzo. 1982. *La documentazione audiovisiva quale contributo alla ricerca etnografica in Sardegna: problemi di ieri, oggi e domani*, in Paolo PiquerEDDU (a cura di), *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*, Atti del convegno (Nuoro 1977), ISRE, Nuoro 1982.

Simon Mossa, Antonio. 2020. *Praxis Und Kino – Prassi e Cinema*, edizione critica di Andrea Mariani, Centro Sperimentale di Cinematografia, Società Umanitaria - Cineteca Sarda, Rubbettino, Catanzaro.

Tosi, Virgilio. 1982. *Una memoria audiovisiva per il mondo pastorale*, in Anna De Martino, Paolo PiquerEDDU (a cura di), *Il pastore e la sua immagine. Prima rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi*, ISRE, Nuoro 1982.