



Pandemos

3 (2025)

<https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index>

ISSN: 3103-1617

ISBN: 978-88-3312-170-3

presentato il 15.12.2025

accettato il 28.12.2025

pubblicato il 31.12.2025

DOI: <https://doi.org/10.13125/pan-6924>

«Un'illusione ostinatamente persistente». Raccontare il territorio attraverso i film di famiglia

di Luisa Cutzu

Università degli Studi di Sassari

(lcutzu@uniss.it)

Abstract

Il saggio riflette sul ruolo dei film di famiglia come dispositivi privilegiati per l'osservazione delle dinamiche della memoria e della sua relazione con il territorio. «I film di famiglia» osserva Alice Cati, «elaborano un linguaggio filmico in cui trovano espressione esperienze intime, visioni private e pulsioni affettive», una dimensione che, a partire dalle immagini dell'Archivio dei Film di Famiglia in Sardegna, nel contributo viene riletta oltre la sua originaria sfera privata, per metterne in luce il potenziale relazionale. Dopo una premessa teorica dedicata alla definizione e alle caratteristiche degli home movies, l'attenzione si concentra sulle pratiche di selezione, riuso e rimontaggio delle immagini come strumenti di indagine. In particolare, il saggio esplora la possibilità di mettere in dialogo le immagini d'archivio con voci nuove, non direttamente legate ai materiali, al fine di attivare processi di riconoscimento e di costruzione di una memoria condivisa.

1. Memorie introduttive

Primo ricordo. Seconda metà degli anni cinquanta: uomini e donne in abiti eleganti passeggiano e chiacchierano tra loro; sullo sfondo, il mare di Fertilia, a pochi chilometri da Alghero. Le immagini del film di famiglia alternano frammenti della città a panoramiche della costa. Poi il lungoma-

re di Alghero, la torre che apre la lunga passeggiata dei Bastioni. È un paesaggio familiare, per chi è abituato a frequentare la città del corallo, ma fermo in un passato ormai lontano. Alcune donne, vestite in abiti eleganti tipici degli anni settanta, sorridono alla macchina da presa, mentre in mare un gruppo di uomini nuota verso le rocce per tornare a riva.

Secondo ricordo. Il villaggio di San Salvatore di Sinis è una frazione del comune di Cabras, in provincia di Oristano. Nel 2001 contava appena sei abitanti residenti. Un luogo deserto che, probabilmente per questa ragione, tra gli anni sessanta e settanta, è diventato una *location* scelta per evocare le ambientazioni del cinema western. In un film di famiglia degli anni settanta, invece, San Salvatore diventa lo scenario perfetto per celebrare un matrimonio. La pellicola si apre con gli sposi al centro dell'inquadratura e, intorno a loro, i familiari in posa davanti alla camera. Tutti sorridono: è un giorno di festa. L'inquadratura cambia, vediamo ora arrivare un'automobile che si ferma davanti a una casa. Gli sposi scendono e si dirigono verso due donne che lanciano loro riso e petali poco prima di "rompere il piatto", un antico rito propiziatorio diffuso in tutta la Sardegna per augurare prosperità e felicità alla coppia.

Terzo ricordo. Una sfilata in costume sardo: come di consueto, due bambini in testa al corteo tengono in mano il cartello – in questo caso un tappeto – sul quale è scritto il nome del paese. L'immagine, tuttavia, è sgranata e non consente di decifrarlo. Molte persone affollano i lati della strada mentre il gruppo sfila mostrando i propri abiti tradizionali. In Sardegna sono numerose le occasioni che prevedono le sfilate in costume: solo per fare alcuni esempi, le feste di carnevale, la Cavalcata Sarda di Sassari, il Redentore di Nuoro, Sant'Efisia a Cagliari¹. Per decifrare il girato, sarebbe necessario riconoscere il luogo nel quale questo evento si svolge; oppure, forse, è sufficiente osservare quei bambini con l'abito sardo per avvertire la familiarità di un rito che non appartiene solo a un luogo preciso.

I ricordi appena descritti sono immagini che provengono dall'Archivio dei Film di Famiglia della Sardegna, frutto di una raccolta avviata nel 2011 e che ha coinvolto l'intero territorio sardo².

¹ G. Deidda, A. Della Maria, *Sagre riti e feste popolari di Sardegna*, Janus, Cagliari 1987; S. Sedilesu, *Il costume tradizionale sardo: storia, significato e tradizione*, Fondazione Mario Luzi, Roma 2021.

² I fondi qui citati sono il Fondo Coradduzza di Sassari, il Fondo Caria di Oristano e il fondo Madau di Nuoro. Maggiori informazioni sull'archivio e sul progetto di raccolta verranno fornite nel terzo paragrafo.

La riflessione proposta in questo saggio si iscrive all'interno di una tradizione di studi ormai consolidata e particolarmente feconda dedicata agli *home movies*³ e intende offrire uno sguardo ulteriore attraverso il quale osservare le immagini dell'archivio degli *home movies* della Sardegna. L'obiettivo è infatti quello di immaginare una modalità alternativa di costruzione dell'idea di territorio e degli aspetti che lo caratterizzano: una prospettiva che si fonda sul riconoscimento di avvenimenti, ricorrenze e dettagli che, pur declinandosi in forme differenti, hanno attraversato le vite di coloro che quel territorio lo hanno abitato.

Dopo una prima premessa teorica volta a inquadrare l'oggetto di studio nel panorama più ampio degli studi dedicati ai film di famiglia, il saggio si sviluppa lungo due direzioni tra loro intrecciate: da un lato assume che la memoria non sia soltanto uno spazio individuale ma anche un luogo di costruzione collettiva; dall'altro, considera il ri-montaggio delle immagini – inteso sia come pratica creativa sia come strumento di ricerca – una modalità privilegiata per interrogare e far emergere uno sguardo antico ma sempre attuale del territorio sardo.

2. Il film di famiglia come forma di memoria

I film di famiglia⁴ sono definiti da Roger Odin come film «realizzati da un membro della famiglia riguardante personaggi o avvenimenti legati in qualche modo alla storia di quella famiglia e a uso privilegiato dei componenti di quella famiglia»⁵. La definizione di Odin mette l'accento sulla fruizione in ambito familiare e lascia in secondo piano la possibilità che tali immagini possano essere fruite successivamente, reinterpretate o “usate” da soggetti esterni a tale nucleo. Nei trent'anni che ci separano dalla for-

³ Si segnalano, a titolo di esempio: P. R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington 1995; *Le film de famille: usage privé, usage public*, a cura di R. Odin, Klincksieck, Paris 1995; A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano 2013; S. Filippelli, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, ETS, Pisa 2015; P. Simoni, *Il cinema in casa tua. La produzione di immagini amatoriali domestiche*, «Cinema e storia», 5 (2016), numero monografico *Anni cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, a cura di E. Dagrada, pp. 203-214; P. Simoni, *Lost Landscapes: il cinema amatoriale e la città*, Kaplan, Torino 2018; G. Simi, *Jonas Mekas: cinema e vita*, ETS, Pisa 2022; P. Caneppele, *Sguardi privati. Teorie e prassi del cinema amatoriale*, Meltemi, Milano 2022; C. Petrucci, *Per un uso del cinema amatoriale come fonte storica. Percorsi e prospettive*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2003.

⁴ Sui vari termini discussi e utilizzati per definire questo tipo di cinema si veda A. Sangiovanni, *Memorie private e storia pubblica. Film amatoriali, familiari e privati come fonti per la storia*, «Storiografia», 17 (2013), pp. 265-281.

⁵ R. Odin, *Le film de famille* cit., p. 27.

mulazione di Odin, numerose riflessioni hanno infatti messo in discussione tanto la terminologia più appropriata quanto i contenuti e gli aspetti formali degli *home movies*. Per questa ragione, e in considerazione della dimensione affettiva ed emozionale che tali immagini innescano, si sceglie qui di estendere la definizione ricorrendo a parole meno ambiziose ma particolarmente adatte: «I film privati [sono] semplici registrazioni dei momenti più belli ed emozionanti della vita e racconti in divenire, scrigni che una volta aperti ci abbagliano con la forte luce delle vite comuni, che si proiettano sulla storia di tutte e tutti»⁶.

Guardare i film girati in ambito familiare permette allo spettatore di immergersi nella semplicità delle vite comuni e di riconoscerne i tratti generali. In molti casi, chi osserva queste immagini cristallizzate in un passato ormai lontano si sente coinvolto soprattutto grazie alle emozioni riprese e trasmesse dai volti messi in scena: sorrisi di gioia, lacrime di tristezza, risate, parole bisbigliate all'orecchio, sorrisi imbarazzati. Sono proprio queste emozioni a donare linfa vitale alle pellicole⁷, «un flusso che pervade il cineamatore e i volti delle persone che riprende, i loro gesti e in generale l'atmosfera che li circonda»⁸. Si tratta, in alcuni casi, della registrazione di momenti di vita che si desidera ricordare perché ritenuti importanti; in altri casi, invece, di frammenti rubati di momenti condivisi che, una volta accostati, producono «an ideal visual album in which the memory of the family is recorded»⁹. Nel celebre volume dedicato al dispositivo fotografico, anche Susan Sontag riflette sulla fotografia familiare, osservando che, come accade per gli *home movies*, «ogni famiglia si costruisce una cronaca illustrata di se stessa»¹⁰. Un procedimento che attiva un processo di coesione attorno alle attività svolte, filmate e successivamente proiettate e commentate, in uno scambio sempre fecondo di emozioni. «Non ha molta importanza quali attività vengono fotografate», continua Sontag, «purché si facciano e si tesaurizzino le foto»¹¹.

⁶ S. Filippelli, *Le donne e gli home movies* cit., p. 9.

⁷ P. Simoni, *Why Home Movies?*, intervento al TEDx Talks di Trento, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=-ZkLxEXnvBs> (ultimo accesso 31.12.2025).

⁸ A. Cati, *Figure del sé nel film di famiglia*, «Fata Morgana», 15 (2011), p. 39.

⁹ P. Simoni, *Eyewitnesses of History. Italian Amateur Cinema as Cultural Heritage and Source for Audiovisual and Media Production*, «VIEW Journal of European Television History and Culture», 4 (2015), p. 2.

¹⁰ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*, Einaudi, Torino 2005 [1978], p. 8.

¹¹ *Ibidem*.

Nei gesti e nelle ritualità familiari – come nei casi descritti nel primo paragrafo di questo saggio – pur senza conoscere personalmente le persone coinvolte, è possibile riconoscere abitudini e particolarità che caratterizzano anche altri nuclei familiari. I film di famiglia, infatti, conservano memorie individuali che possono estendersi a memoria collettiva; sono custodi di un passato in grado di attivare ricordi in chi osserva, per analogia o differenza. Si tratta, in un certo senso, di «riconoscimento». Paolo Caneppele, in riferimento a Michel Foucault, osserva che «il riconoscimento si fonda sulla somiglianza, sulla similitudine»¹², la quale diviene «cornice indispensabile»¹³ alla conoscenza, poiché permette di collegare impressioni anche distanti tra loro. Foucault definisce questo processo un «mormorio insistente»¹⁴: un rumore di fondo che consente di riconoscere legami anche laddove, in apparenza, non sembrano essercene.

3. Il progetto *Film di Famiglia in Sardegna*: storia e derivati

Prima di addentrarci nelle possibilità legate al riuso delle immagini di archivio e nello specifico all'analisi di due dei progetti audiovisivi nati, a distanza di anni, a partire dall'Archivio dei Film di Famiglia in Sardegna, è opportuno fare un passo indietro e offrire le coordinate necessarie per comprendere cosa si intende quando si parla di questo archivio.

Si legge dalla brochure del progetto, pubblicata sul sito di *Film di Famiglia in Sardegna*¹⁵:

Il cinema di famiglia, nascosto e relegato nell'oblio di soffitte e cantine, si offre come uno sguardo nuovo e partecipe sulla storia di tutte e di tutti. Ma il tempo, come spesso accade, minaccia la conservazione delle pellicole, supporti delicati e deteriorabili, ed è questa forse l'ultima occasione per salvare le testimonianze dirette delle persone che le hanno girate. Il recupero di questi fragili frammenti di memorie appare in special modo importante e promettente nel contesto sardo, che si annuncia come un deposito di soggettività molteplici ed eccentriche, capaci di testimoniare gli sguardi di una terra antica, ancorata a tradizioni fortissime, e insieme aperta ad accogliere le spinte della modernità.

Il progetto, nato nel maggio del 2011, è stato promosso dall'ISRE – Istituto Superiore Regionale Etnografico, dall'Università di Sassari (ovvero

¹² P. Caneppele, *Sguardi privati* cit., p. 125.

¹³ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967 [1966], p. 83.

¹⁴ Ivi, p. 85.

¹⁵ Il sito del progetto è consultabile al seguente link <https://filmfamigliasardegna.wordpress.com> (ultimo accesso 31.12.2025). Tutte le informazioni relative alle varie fasi del progetto sono raccolte nel volume di Sara Filippelli *Le donne e gli home movies* cit.

dalla ex Facoltà di Lettere e Filosofia e, nello specifico, dalla cattedra di Storia e Critica del Cinema della prof.ssa Lucia Cardone) e dalla Fondazione Home Movies di Bologna (allora Associazione). Dal 20 giugno al 30 ottobre 2011 si è avviata la raccolta delle pellicole, non limitata a una singola provincia ma estesa su tutto il territorio sardo. Dislocato nelle città di Sassari, Nuoro, Oristano, Cagliari, Macomer, Olbia e Ozieri, personale opportunamente formato era a disposizione di tutte e tutti coloro che desideravano consegnare i loro ricordi filmici; le bobine – nei formati 8mm, Super 8, 9,5mm e 16mm – sono state restaurate e digitalizzate con l'unico scopo di preservare la memoria. Durante la fase di raccolta, protrattasi fino al 2012, sono state realizzate diverse iniziative pubbliche con l'obiettivo di illustrare in maniera più approfondita il progetto, i vantaggi legati alla donazione delle pellicole e, infine, l'importanza della conservazione di questi preziosi documenti filmici, attraverso proiezioni e dibattiti.

Nel settembre del 2012, dalla sede di Bologna sono giunte in Sardegna le prime immagini digitalizzate in formato DVD; da quel momento e per i successivi due anni sono stati organizzati eventi durante i quali sono state restituite le pellicole originali alle famiglie.

La digitalizzazione si è rivelata un processo più lungo del previsto a causa del successo del progetto: in un anno e mezzo sono state infatti raccolte 1254 pellicole datate tra i primi anni cinquanta e gli anni ottanta del Novecento. I file digitali sono tuttora conservati presso l'ISRE, la Fondazione Home Movies e il Laboratorio offi_CINE del Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università di Sassari.

L'obiettivo che ha guidato la nascita del progetto, e che può dirsi pienamente raggiunto, era quello di «recuperare e salvaguardare queste pellicole nella convinzione che costituiscano documenti importanti ai fini di una ricostruzione della memoria collettiva» e di preservare la storia pubblica «intesa sia come storia del territorio sia come storia della vita e delle abitudini delle donne e degli uomini che lo abitano»¹⁶.

Tra i diversi eventi che hanno accompagnato le diverse fasi del progetto, come già accennato, sono state organizzate giornate di proiezione dedicate alla visione di opere cinematografiche realizzate, in tutto o in parte, a partire da immagini d'archivio. Lungometraggi come *Un'ora sola ti vorrei* (Marazzi 2002) e *Vogliamo anche le rose* (Marazzi 2007), hanno permesso anche a un pubblico meno esperto di comprendere le potenzialità espressive e narrative di tali materiali. Analogamente, in occasione del-

¹⁶ Brochure del progetto.

la giornata di restituzione delle pellicole tenutasi a Sassari nel giugno del 2014, sono stati presentati i lavori realizzati dalle e dagli studenti del Laboratorio offi_CINE a partire dai film di famiglia della Sardegna. Si è trattato di momenti significativi sia per la valorizzazione dell'archivio sia per la possibilità di mostrare «come le pellicole possano essere elaborate e utilizzate con scopi differenti senza togliere il loro valore e il loro carico testimoniale»¹⁷.

Numerose sono le opere cinematografiche e televisive che integrano i film di famiglia per conferire maggiore profondità alle storie che raccontano¹⁸. Le immagini possono essere lette e utilizzate seguendo il loro contenuto originario oppure possono essere oggetto di pratiche di riuso e ri-semantizzazione che, senza stravolgerne il significato, consentono di rileggerle attraverso differenti punti di vista narrativi.

Come osservato, i film di famiglia raccontano momenti specifici, intimi e privati¹⁹ delle famiglie che consegnano le loro bobine per la digitalizzazione; ne consegue che il riconoscimento dei luoghi e delle persone rappresentate può avvenire pienamente solo attraverso lo sguardo e la voce di chi quei momenti li ha vissuti. Se da un lato, in termini di analisi e di studio, è dunque necessario interpellare i testimoni più prossimi ai materiali²⁰, dall'altro risulta artisticamente stimolante individuare voci esterne capaci di far parlare le immagini, nel pieno rispetto della memoria che custodiscono.

In accordo con questa prospettiva, la pratica del riuso²¹ dei filmati sembra articolarsi lungo due macro-direzioni: una, ampiamente diffusa, di matrice creativa; l'altra, invece, maggiormente orientata verso la ricerca condotta attraverso l'audiovisivo e mediante la produzione di output come il *videoessay*.

Nel primo caso rientrano, ad esempio, i lavori realizzati dalle e dagli studenti del Laboratorio offi_CINE. Nell'accademico 2013-14 e, più recentemente, nel 2024-25, diversi studenti del Dipartimento di Scienze U-

¹⁷ S. Filippelli, *Le donne e gli home movies* cit., p. 170.

¹⁸ P. Simoni, *Eyewitnesses of History* cit., p. 3.

¹⁹ Si veda P. Caneppele, *Sguardi privati* cit., p. 74.

²⁰ S. Filippelli, *Le donne e gli home movies* cit., p. 25.

²¹ Sul riuso si vedano M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012; I. Pezone, *Il cinema di prossimità*, Falsopiano, Alessandria 2018; C. Grizzaffi, *I film attraverso i film. Dal "testo introvabile" ai video essay*, Mimesis, Milano 2017. Cfr. inoltre il numero monografico di «Cinema e Storia», 12 (2023), *Found footage. I cinema, i media, l'archivio*, a cura di A. Brodesco e M. Cau.

manistiche e Sociali si sono confrontati con immagini inedite, dando vita a lavori di varia natura.

Nel 2014, suddivisi in gruppi, le e gli studenti si sono immersi nella visione dell'archivio per diverse settimane; a partire dalla suggestione di alcune immagini, il passo successivo ha previsto la scrittura di un soggetto che raccontasse una storia di finzione. *A nos bidere* (Cutzu, Era 2014) è uno dei sei lavori realizzati: il cortometraggio, della durata di circa cinque minuti, racconta alcuni frammenti della vita di Pietro, giovane sardo emigrato negli Stati Uniti nel 1911. La storia, che procede attraverso la lettura di alcune lettere scritte da Pietro durante il suo soggiorno a New York, si sviluppa grazie a immagini provenienti principalmente dalle famiglie di Sassari. Ai filmati che mostrano pranzi in campagna, giochi a casa dei nonni e giornate al mare, si alternano immagini di viaggio, grandi imbarcazioni, i palazzi newyorkesi e altri scorci americani, che hanno reso possibile l'invenzione della storia di Pietro. Nello stesso contesto viene realizzato *Terra madre* (Casula, Loi 2014): nei quattro minuti e mezzo che compongono il lavoro, sullo scorrere di immagini che mostrano gite al mare, visite a complessi nuragici e l'annuale appuntamento della vendemmia, si ascolta la voce di una madre che legge una lunga lettera indirizzata alla figlia. Attraverso i ricordi dell'infanzia e della giovinezza, la donna rievoca con nostalgia le abitudini familiari e quegli elementi che contribuiscono a rendere la terra d'origine un luogo di affetti. «È davvero difficile raccontarti l'anima così intima e segreta della mia terra»: in queste parole si può forse cogliere il senso profondo del corto, che si configura come un delicato omaggio al territorio che racconta.

Nel 2025, sotto la supervisione mia e di Giulia Simi, il processo creativo alla base dei lavori degli studenti è stato analogo: alla classe, ugualmente divisa in gruppi, sono state concesse diverse giornate di visione dell'archivio, con l'obiettivo di conoscere le immagini, entrarci in sintonia e "sentirle", per poi farle parlare con il montaggio. *Stagioni* (Maccioni, Pinna 2025), uno dei cinque lavori realizzati, si configura come un'indagine sul territorio sardo articolata secondo il ritmo delle quattro stagioni. A partire da una prima macro-selezione di immagini riconducibili alle caratteristiche visive e simboliche di ciascun periodo dell'anno, Luca Maccioni e Alessia Pinna hanno intervistato diverse persone con l'obiettivo di riflettere su tali specificità stagionali. L'autunno è evocato attraverso immagini di aranci rigogliosi, dal ritorno dei bambini a scuola e di un banchetto nuziale accompagnato dal racconto delle nozze di nonna Mariangela; l'in-

verno prende forma nelle immagini di una Sardegna innevata e una famiglia riunita per le festività natalizie cui seguono frammenti di sfilate di Carnevale e la Sartiglia, festa tradizionale di Oristano, narrata dal professor Maurizio Casu; infine, prati in fiore introducono l'ultimo capitolo, dedicato all'estate, caratterizzato da immagini di famiglie al mare, pranzi all'aperto, tramonti sul mare e, infine, la festa dei Candelieri, che si svolge a Sassari il 14 agosto di ogni anno.

Infine, *Margine* (Milia, Murru, Pinna 2025), utilizza immagini del mare e una voce narrante costruita come una riflessione intima per restituire la percezione del limite che il mare rappresenta per chi vive in un'isola. I margini della terra si configurano così come confine, ma al tempo stesso come spazio di possibilità.

Nei lavori citati, il territorio sardo viene mostrato e raccontato attraverso modalità differenti. Nei primi due casi, una storia inventata ma verosimile ripropone una parte dell'archivio come se fosse l'insieme dei ricordi di un'unica persona; a questo si affianca una lettera che racconta la Sardegna attraverso lo sguardo di chi l'ha dovuta lasciare per lungo tempo, conferendo alle immagini un ulteriore valore nostalgico. Nei casi successivi, le interviste e le riflessioni sui margini orientano la lettura delle immagini d'archivio, aggiungendo ai ricordi filmati una dimensione sonora ed emozionale che ne amplia le possibilità interpretative.

Al di là delle pratiche puramente creative che si possono riscontrare e raccontare, è possibile individuare un'ulteriore via, una forma ibrida tra ricerca scientifica e produzione artistica. Si tratta di una linea produttiva di grande interesse, capace di far emergere risvolti inattesi e sorprendenti. Come in precedenza suggerito, la pratica di analisi più diffusa prevede l'ascolto dei testimoni direttamente legati ai materiali filmici; tuttavia, è lecito domandarsi cosa potrebbe accadere se quei materiali venissero messi in dialogo con testimonianze analoghe provenienti da persone estranee ai ricordi filmati. In questa prospettiva, la ricerca consentirebbe di indagare differenti modalità attraverso cui la memoria è in grado di entrare in relazione, aprendo a una rilettura del territorio rappresentato nei film di famiglia, attraverso sguardi che, pur nella distanza, mantengono con esso un legame. Il risultato, sul piano della produzione audiovisiva, si avvicina maggiormente al *videoessay*, in linea con i modelli proposti dalla pratica della *research creation*. In particolare, secondo quanto suggerito

dagli studiosi Chapman e Sawchuk²², è possibile ipotizzare uno sviluppo che oscilla tra due direzioni: da un lato la *creative presentations of research* che permette di presentare, attraverso strumenti creativi e artistici i risultati di una ricerca e di una riflessione teorica; dall'altro la *creation-as-research* che permette di espandere la ricerca e la conoscenza mediante lo sviluppo del processo creativo. Il riuso dei materiali filmici mediante la pratica del videoessay consente così di evocare un immaginario, lontano dalla forma documentaristica tradizionale: una composizione stratificata, in cui immagini e voci entrano in relazione, talvolta in sincronia, talvolta in contrasto. Un processo creativo di ejzenštejniana memoria che conduce verso una «riflessione sulle relazioni tra i fenomeni»²³.

4. Conclusioni: la memoria, il territorio, il tempo

Muovendo dai film di famiglia il percorso qui tracciato ha messo in luce due aspetti: da una parte ha mostrato come il riuso e rimontaggio di questi film non costituisca una semplice operazione estetica, ma si configura come pratica conoscitiva in grado di rimettere in circolo le immagini e di attivare nuove relazioni tra memoria, esperienza e territorio; dall'altra ha evidenziato come il riconoscimento, fondato sulle ripetizioni e sulla somiglianza, permetta alle immagini di oltrepassare la sfera privata e individuale per farsi materiale collettivo.

L'idea è infatti che attraverso il montaggio si possa dare forma a quel «mormorio» citato da Foucault: non importa che siano frammenti di vite altrui, non importa che provengano da altri luoghi o da altri tempi, ciò che conta è la possibilità di riconoscersi.

Le immagini diventano altro nel momento in cui vengono messe in relazione con un sonoro che le ri-narra. Un'associazione che richiama, ancora una volta, le teorie ejzenštejniane secondo cui «l'arte comincia propriamente solo a partire dal momento in cui l'associazione tra un suono e la rappresentazione visiva non è più semplicemente *registrata* secondo il rapporto esistente in natura, ma è *istituita* secondo il rapporto richiesto dai compiti espressivi dell'opera»²⁴.

Il racconto della Sardegna non si costruisce quindi su memorie isolate, ma attraverso la ricorrenza di motivi condivisi, capaci di generare una

²² O. Chapman, K. Sawchuk, *Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances"*, «Canadian Journal of Communication», 37 (2012), pp. 5-26.

²³ S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 2012, p. 285.

²⁴ S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 129-216.

«memoria collettiva»²⁵. Come ricordano gli antropologi Fabietti e Matera, «la memoria non è un “dato” naturale, ma una serie di rappresentazioni tra loro collegate che il più delle volte hanno a che vedere con l’identità, propria e altrui, e quindi con i discorsi che le comunità producono in relazione a tali identità»²⁶. In altre parole, il ricordo riaffiora e si concretizza dentro un contesto relazionale. La distanza spaziale e temporale che intercorre tra le immagini, le memorie e noi che osserviamo e ascoltiamo sembra annullarsi nell’editing; non si tratta solo di un montaggio delle immagini ma un vero e proprio ri-montaggio del tempo. La memoria, infatti, non si organizza secondo una linea cronologica, ma procede per salti, illuminazioni, sovrapposizioni. In questo senso, quindi, il riuso di queste immagini sembra evocare una nuova percezione del tempo, in cui passato e presente coesistono e nel quale il ricordo viene (ri)immesso nel presente lasciando quasi intuire che, come affermava Einstein, il tempo sia solo «un’illusione ostinatamente persistente»²⁷.

²⁵ M. Halbwachs, *I quadri sociali della memoria*, Meltemi, Milano 2024 [1925].

²⁶ U. Fabietti, V. Matera, *Memorie e identità: simboli e strategie del ricordo*, Meltemi, Roma 1999, p. 9.

²⁷ F. Dyson, *Disturbing the Universe*, Basic Books, New York 1979, p. 193.