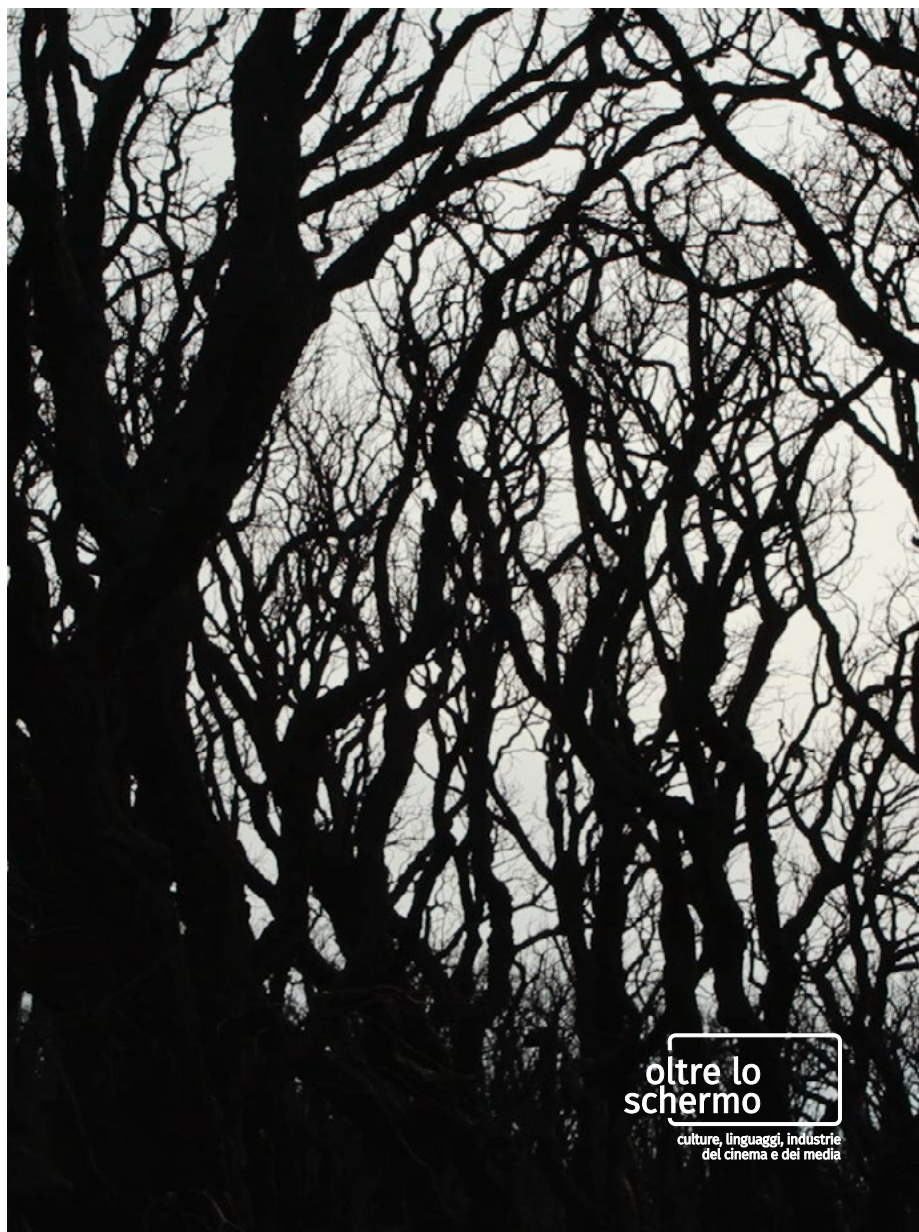


# Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio

*a cura di David Bruni e Antioco Floris*

UNICApres/**ricerca**



oltre lo  
schermo

culture, linguaggi, industrie  
del cinema e del media





**UNICApress/ricerca**

Oltre lo Schermo  
#1



### **Oltre lo schermo**

Culture, linguaggi, industrie del cinema e dei media

#### **Collana diretta da**

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

#### **Comitato scientifico**

Monia Acciari (De Montfort University, Leicester),  
Flavia Barca (ricercatrice indipendente),  
Luca Barra (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna),  
Paola Bonifazio (University of Texas, Austin),  
Lucia Cardone (Università degli Studi di Sassari),  
Mariapia Comand (Università degli Studi di Udine),  
Marco Cucco (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna),  
Cinzia Dessì (Università degli Studi di Cagliari),  
Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano),  
Luisella Farinotti (Università IULM, Milano),  
Giovanna Fossati (Universiteit Utrecht),  
Marco Gargiulo (Universitetet i Bergen),  
Federico Giordano (Università per Stranieri di Perugia),  
Ivan Girina (Brunel University, London),  
Giancarlo Lombardi (The City University of New York CUNY),  
Paolo Magaudda (Università degli Studi di Padova),  
Giovanna Maina (Università degli Studi di Torino),  
Elena Mosconi (Università degli Studi di Pavia),  
Federico Pierotti (Université de Picardie Jules Verne, Amiens),  
Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine),  
Augusto Sainati (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa),  
Marco Santoro (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna),  
Federico Vitella (Università degli Studi di Messina)

# Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio

a cura di David Bruni e Antioco Floris

UNICApress/ricerca



oltre lo  
schermo

culture, linguaggi, industrie  
del cinema e dei media



REGIONE AUTÒNOMA DE SARDIGNA  
REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA

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



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI CAGLIARI**



DIPARTIMENTO DI LETTERE,  
LINGUE E BENI CULTURALI

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

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



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA  
ISTITUTO SUPERIORE  
REGIONALE ETNOGRAFICO

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

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

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

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

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

ISBN Edizione a stampa: 978-88-3312-159-8  
ISBN Edizione in e-pub: 978-88-3312-138-3  
ISBN Edizione in PDF: 978-88-3312-160-4  
DOI: <https://doi.org/10.13125/unicapres.978-88-3312-160-4>

# Indice

- 7 **Introduzione**  
David Bruni, Antioco Floris
- 11 **Le ICC e l'audiovisivo**  
Cinzia Dessì
- Panorama**
- 
- 25 **Il documentario in Sardegna oggi: pratiche ed estetiche**  
Antioco Floris
- 43 **Professionisti e professioniste del documentario in Sardegna**  
Clementina Casula, Roberta D'Aprile
- Approfondimenti**
- 
- 61 **La lingua parlata della realtà**  
Myriam Mereu
- 71 **Il cinema antropologico in Sardegna**  
Felice Tiragallo
- 79 **Il documentario musicale in Sardegna**  
Benedetta Zucconi
- 85 **Frammenti di un'isola: il *found footage* e il cinema sardo**  
Diego Cavallotti
- Focus**
- 
- 97 **Daniele Atzeni. Il racconto della realtà tra documentario e *found footage film***  
Michela Buttu
- 105 **Fra musica e memoria**  
Silvia Deias
- 111 **Ignazio Figus e il documentario di osservazione**  
Roberta D'Aprile
- 119 **Il documentario di Sergio Naitza**  
David Bruni
- 127 **La voce di una terra**  
Massimo Atzori
- 135 **La memoria di una terra**  
Massimo Atzori
- 143 **Plurali e translocali**  
Marco Benoît Carbone
- Apparati**
- 
- 153 **I film censiti nel progetto MaDoS**  
a cura di Lorenzo Sibiriu
- 169 **Gli autori / le autrici**
- 173 **Bibliografia**
- 181 **Indice dei nomi**





# Frammenti di un'isola: il *found footage* e il cinema sardo

Diego Cavallotti

## Abstract

---

Il saggio intende perlustrare un ambito fin qui poco studiato del documentario in Sardegna, ossia la produzione di film di *found footage* dal 2006 a oggi. Con questi termini si intendono quelle pellicole elaborate a partire da materiali filmici pre-esistenti, siano essi 'oggetti trovati' oppure occorrenze d'archivio descritte e catalogate. Il nostro fine è stato quello di mappare il contesto in cui si è sviluppato il *found footage* in Sardegna negli ultimi vent'anni, prendendo in considerazione gli impulsi dati dalla Società Umanitaria - Cineteca Sarda, gli autori di lungo corso che si sono dedicati al riuso di film e la nuova generazione di autori e autrici che hanno trovato nel *found footage* un campo espressivo d'elezione.

This essay aims to explore a neglected research field concerning film studies in Sardinia, namely the production of found footage films from 2006 to the present day. These terms refer to those films made of pre-existing materials, whether they are 'found objects' or archival occurrences described and catalogued. Our aim is to map the context in which found footage has developed in Sardinia over the last twenty years, taking into consideration the impulses given by the Società Umanitaria - Cineteca Sarda, the experienced authors who have dedicated themselves to the reuse of films, and the new generation of authors who have found in found footage an artistic field of choice.

## Per un cinema al quadrato: introduzione al *found footage*

Immagini della processione di Sant'Efsio. Volti che guardano in macchina emergendo da una pellicola colliquata o in decadimento. E ancora, le riprese inedite in 16mm di Fiorenzo Serra, effettuate alla fine degli anni Quaranta, campi di grano pronti per la mietitura, telai mossi da mani femminili, mani maschili che modellano vasi o che intagliano il legno. Questi sono solo alcuni frammenti che, insieme a molti altri, compongono il variegato quadro della produzione filmica di *found footage* in Sardegna.

Ma che cosa si intende con *found footage*? Come sostiene Marco Bertozzi:

[i]l termine stesso [...] accoglie una vastità di intenti che suggerisce cautele metodologiche preliminari. Letteralmente significa "metraggio trovato", dove metraggio sta per pellicola cinematografica, o parte di essa, e "trovato" indica una vasta gamma di occasioni di recupero da film emersi per caso – in mercatini delle pulci, raccolte private, inesplorati fondi cinetecari – a film volutamente cercati per essere manipolati<sup>1</sup>.

Parafrasando il celebre volume del 1964 di Jay Leyda, *Films Beget Films*<sup>2</sup>, potremmo dire che si tratta di «film fatti con altri film», in cui, tuttavia, non ci si limita a raccogliere «metraggio» e a disporlo in sequenza; al contrario, all'interno

- 
1. Marco Bertozzi, *Recycled Cinema, Immagini perdute e visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012, posizione 117-118, versione Kindle.
  2. Jay Leyda, *Films Beget Films*, Londra, George Allen & Unwin, 1964.

di un nuovo contesto produttivo, si compiono «interventi che forzano i materiali primigeni verso nuovi valori estetici»<sup>3</sup>. Per elaborare un'opera di *found footage* è necessario che nel nuovo montaggio emerga una precisa dinamica intenzionale, in base alla quale sia possibile comprendere il punto di vista dell'autore, i cui gesti 'incidono' nuove forme direttamente sulla materia di film e di video del passato, utilizzando un cospicuo numero di tecniche: dal montaggio comparativo a quello connotativo, dai rimandi a Èjzenštejn e alle avanguardie (storiche o seconde) al *cut-up*.

Se è ormai noto a livello internazionale, che la pratica del *found footage* prende avvio dalle sperimentazioni di Èsfir' Šub negli anni Venti<sup>4</sup> e da film come *Histoire du soldat inconnu* (1932) di Henri Storck e *Rose Hobart* (1936) di Joseph Cornell, va tuttavia osservato che essa si sviluppa pienamente con le seconde avanguardie, le culture underground e l'opera di artisti-cineasti come Bruce Conner e Ken Jacobs<sup>5</sup>. Anche in Italia, negli anni Sessanta, il *found footage* riesce a farsi strada grazie a Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi: l'esito del loro lavoro è *Verifica incerta* del 1965, in cui si rimontano frammenti di copie di film hollywoodiani destinate al macero; nei decenni successivi, altri autori e altre autrici sperimentali si sono cimentati nella produzione di «film fatti con altri film», si pensi a Paolo Gioli, Roberto Nanni, Jacopo Quadri, Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian<sup>6</sup>.

Sempre in Italia, negli anni Duemila, la pratica del *found footage* ha conosciuto una seconda giovinezza grazie alle opere di Alina Marazzi e Pietro Marcello. Il loro discorso cinematografico si colloca sulla scia del cosiddetto 'cinema del reale'<sup>7</sup>, un «nuovo altro cinema» che si dimostra capace di rinegoziare il rapporto fra «realtà e finzione, tra documentario e drammaturgia, tra documento e narrazione in un impasto linguistico dallo statuto ambiguo»<sup>8</sup>: all'interno di questo cinema, il reale è «metodo, fonte, ispirazione, baricentro, cornice, sviluppo e la drammaturgia come linguaggio, narrazione, racconto, storia e ancora sviluppo»<sup>9</sup>. Più precisamente, riguardo ai due autori (non esclusivamente) di *found footage* che abbiamo citato, il 'corpo a corpo' con il reale si configura in maniera assai particolare:

[p]er Alina Marazzi il reale è documento, testo, archivio (*Un'ora sola ti vorrei*, sulla sua storia familiare e *Vogliamo anche le rose*, sul movimento femminista italiano, dove il repertorio diventa drammaturgia emozionale) oppure è materia prima su cui costruire un'inchiesta narrativa altamente ibridata (*Tutto parla di te*, sul sentimento ambivalente nella maternità). Per Pietro Marcello, anch'egli toccato dal fascino dell'archivio, il reale è: "figure del paesaggio" in una geografia ideale (*Il passaggio della linea*, viaggio dalla notte all'alba sugli ultimi treni espressi); "figure della memoria" in un melodramma francese (*La bocca del lupo*, cronaca di una città e di un amore attraverso repertori storici e archivi personali); "figure della favola" in un'inchiesta ambientale (*Bella e*

---

3. Bertozzi, *Recycled Cinema*, posizione 127, versione Kindle. Va aggiunto che Bertozzi trae una simile riflessione da William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics*, New York, Anthology Film Archives 1993.

4. Cfr. *La caduta della dinastia dei Romanov* (Падение династии Романовых, Èsfir' Šub, URSS, 1927).

5. Cfr. *A Movie* (Bruce Conner, USA, 1958) e *Tom, Tom, the Piper's Son* (Ken Jacobs, USA, 1969).

6. In riferimento a questi cineasti, si vedano, a titolo di esempio, *Anonimatografo* (Paolo Gioli, Italia, 1972); *Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi* (Roberto Nanni, Italia, 1989); *Dal Polo all'Equatore* (Angela Ricci Lucchi, Yervant Gianikian, Germania, 1987); la serie sperimentale *Statici* (Jacopo Quadri, Italia 1996-2002).

7. Per una riflessione generale sul «cinema del reale», si vedano Daniele Dottorini, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, 2013; Id., *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

8. Dario Zonta, *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Roma, Contrasto, 2017; ora in «Filmidee», n. 21 (*Lo stato delle cose*), 5 luglio 2017, <https://www.filmidee.it/2017/07/l'invenzione-del-reale/> (ultima consultazione: 15 ottobre 2024).

9. *Ibid.*

*perduta*, viaggio in Italia tra Pulcinella e un bufalo sullo sfondo reale della terra dei fuochi e della morte del vero Angelo di Carditello)<sup>10</sup>.

Gli autori sardi di cui tratteremo nel saggio si muovono all'interno del medesimo orizzonte. Le loro produzioni dal 2006 a oggi risentono dell'influenza della nuova ondata del *found footage* in Italia, sebbene vada rimarcato almeno un importante elemento di singolarità, legato al territorio in cui essi operano. Al suo interno, infatti, è presente un'istituzione che, da statuto, raccoglie e valorizza il patrimonio filmico regionale: la Società Umanitaria-Cineteca Sarda. Essa, oltre a promuovere residenze artistiche in cui mette a disposizione le proprie collezioni, collabora ai progetti di quei *filmmaker* che desiderano cimentarsi in rielaborazioni d'archivio. Si viene a configurare, in altri termini, una rete dinamica in cui la Cineteca Sarda apre i propri depositi a operazioni creative di riuso, restituendo al territorio i frutti del lavoro di raccolta delle pellicole legate a esso.

Le collaborazioni con la Cineteca Sarda, tuttavia, non esauriscono il «cerchio di operatività possibile» dei cineasti che abbiamo citato. Alcuni, in diverse occasioni, hanno raccolto autonomamente i materiali da rielaborare o si sono rivolti ad altri archivi in Italia o in Sardegna. Emerge, insomma, un quadro composito, di cui cercheremo di restituire i tratti nei prossimi paragrafi, concentrandoci dapprima sul ruolo svolto dalla Cineteca Sarda e, successivamente, sugli autori e sulle autrici che si sono cimentati nel *found footage* in Sardegna dal 2006 a oggi.

## La casa dei film: la Cineteca Sarda e la valorizzazione d'archivio

Come abbiamo anticipato nell'introduzione, un ruolo propulsivo nella produzione di film di *found footage* è stato svolto dalla Cineteca Sarda. Fondata nel 1966, essa ha, soprattutto negli ultimi anni, moltiplicato gli spazi di intervento sul proprio patrimonio, giungendo, per esempio, a promuovere residenze in archivio all'interno del progetto Re-framing Home Movies, svolto in collaborazione con l'Associazione Re-framing Home Movies, l'Archivio Cinescatti / Lab80 (Bergamo) e l'Archivio Superottimisti / Associazione Museo Nazionale del Cinema (Torino). Tali residenze si strutturano come veri e propri incubatori di valorizzazione, dando la possibilità a giovani autori e autrici di confrontarsi con il riuso di materiali amatoriali e di famiglia. I partecipanti, infatti:

attraverso masterclass, momenti di workshop e un periodo di ricerche individuali in archivio avranno la possibilità di riflettere sulle caratteristiche specifiche di queste immagini private e sulle diverse modalità di rielaborazione per produrre nuove opere artistiche che ne forniscano una lettura personale e originale<sup>11</sup>.

Più specificamente, l'esperienza delle residenze artistiche si è articolata in tre annualità, precedenti alla pandemia di Covid-19, dal 2017 al 2019, potendosi giovare di una piena sinergia delle associazioni e degli enti coinvolti: da un lato, Re-framing Home Movies, grazie al lavoro di Karianne Fiorini e Gianmarco Torri, ha svolto il ruolo di coordinamento dei progetti creativi; dall'altro, gli archivi hanno messo a disposizione un vero e proprio «giacimento di film di origine privata, girati in pellicola nei formati 9,5mm Pathé Baby, 16mm, 8mm, Super8 tra gli anni '20 e gli anni '90 del Novecento da cineamatori e cineamatrici che hanno impugnatato la cinepresa e documentato il loro quotidiano nel corso del secolo»<sup>12</sup>.

La prima esperienza, del 2017, ha visto il coinvolgimento di tre artisti/*filmmaker*, ossia Sara Fgaier, Alberto Diana e Giulia Savorani, ai quali sono stati affidati

---

10. *Ibid.*

11. Dal sito dell'Associazione Re-framing Home Movies: <https://www.reframinghomemovies.it/rfhm/1> (ultima consultazione: 21 agosto 2024).

12. *Ibid.*

materiali filmici e video appartenenti a tre archivi: Diana, cineasta sardo, si è concentrato sul fondo in *Pathé Baby* del cineamatore Giovan Battista Scaroni, direttore delle GIL di Vicenza e proprietario terriero nella Libia coloniale, girato fra il 1934 e il 1938 e conservato nell'Archivio Cinescatti; Giulia Savorani si è occupata di diverse collezioni dell'Archivio Superottimisti; il lavoro di Sara Fgaier, concluso con un cortometraggio intitolato *Gli anni*, ha tratto profitto da una residenza svolta presso la Cineteca Sarda, a stretto contatto con i suoi operatori, più specificamente con il suo direttore Antonello Zanda e con Natalino Virdis, Martina Mulas, Luigi Cabras e Luca Portas.

In particolare, *Gli anni* è un film caratterizzato da due sublivelli enunciativi e semantici che interagiscono fra di loro. Da un lato vi sono i frammenti liberamente tratti dal libro *Gli anni* di Annie Ernaux<sup>13</sup>, 'detti' da Fgaier stessa, che si intrecciano con le musiche di Artemiy Artemiev, Vinicio Capossela, UBE, Cecilia Paoletti, Alessio Cecili, L+TOT e Vetro; dall'altro, le immagini tratte dei fondi Anziani, Batzella, Boero, Calia, Congiu, De Maria, Del Piano, Fele, Ferrai Cocco Ortu, Ganci, Gelli, Lai, Livi, Muntoni, Pezzuoli, Pisu, Puncioni, Ricci, Rondoni, Rundini, Sanna, Sassu, Solinas, Sotgiu, Strusi, Tiragallo, Usai, Vivarelli e Vodret della Cineteca Sarda. La loro combinazione a geometrie variabili porta a una riflessione sui diversi tempi delle nostre vite, scanditi da un percorso non lineare di conoscenza di noi stessi e di riconoscimento dei nostri desideri. Esattamente come i testi di Ernaux oscillano fra le riflessioni sul passato, diversi presenti e la speranza per il futuro, gli *home movies* utilizzati si fanno concrezioni visive di simili tensioni, arrivando a costituire dei cristalli di tempo carichi di *pathos*.

Se la collaborazione con Fgaier costituisce uno degli snodi più interessanti del progetto delle residenze di Re-framing Home Movies, ciò non deve impedire di passare in rassegna i progetti elaborati nelle edizioni del 2018 e del 2019, in cui la Cineteca Sarda svolge di nuovo un ruolo da protagonista, affidando i propri materiali alle cure di giovani *filmmaker* come Giulia Cosentino, Porzia Maria De Filippis, Carla Oppo e Veronica Orrù, Helena Falabino e Vittoria Soddu. Ne derivano approcci sostanzialmente segnati dallo sguardo femminile, a cui si deve aggiungere, nei casi di Oppo, Orrù e Soddu, il tema dell'identità sarda. Queste cineaste, infatti, sono nate sull'isola, sebbene facciano riferimento a background e a percorsi di studio diversi, condotti fuori dalla Sardegna.

Nel caso di Carla Oppo e del cortometraggio *Le cose intorno*, ci interroghiamo sullo statuto delle immagini del fondo Olivieri, girato in 8mm e in Super8 fra l'inizio degli anni Sessanta e il 1987. Come viene riportato nel dossier di lavorazione, tali materiali spingono a riflettere sul modo in cui il cineamatore, Giancarlo Olivieri, concepisce lo spazio domestico: la sua casa cagliaritana è «il luogo remoto, la culla della memoria; filmare è un modo per segnare questo spazio e abitarlo. L'uomo registra le pratiche del quotidiano e indugia sugli oggetti di casa, ne fa un inventario. È in questo posizionarsi nelle stanze e nelle cose che Olivieri marca la propria identità familiare»<sup>14</sup>. *Un modo di sorridere insolito* di Veronica Orrù, invece, mira a una riflessione sulla famiglia e sulla figura paterna attraverso il fondo Boero, girato in 8mm fra il 1954 e il 1965: «a filmare è il padre di quattro bambini, scomparso prematuramente quando loro erano ancora piccoli, e perciò i filmati assumono un significato più profondo: sono la testimonianza di qualcosa che senza il formato ridotto esisterebbe solo sotto forma di ricordo sfuocato»<sup>15</sup>. Orrù riflette su queste immagini cercando di comprendere attraverso quali dinamiche esse siano in grado di trascendere il proprio statuto di segno filmico per diventare a tutti gli effetti concrezioni affettive. Vittoria Soddu, infine,

13. Cfr. Annie Ernaux, *Gli anni* (2008), Roma, L'orma, 2015.

14. Carla Oppo, *Le cose intorno*, in *Re-framing home movies. L'eredità ritrovata. I film di famiglia dall'archivio alla valorizzazione pubblica*, dossier di lavorazione, 2018, p. 16.

15. Veronica Orrù, *Un modo di sorridere insolito*, in *Re-framing home movies. L'eredità ritrovata. I film di famiglia dall'archivio alla valorizzazione pubblica*, dossier di lavorazione, 2018, p. 18.

si concentra su un momento di fondamentale importanza per la storia sarda della seconda metà del Novecento, ossia il quinquennio della campagna antimalarica promossa, tra il 1946 e il 1951, dalla fondazione Rockefeller. L'esito del suo lavoro in residenza, intitolato *Sulle arie, sulle acque, sui luoghi* e concepito, in senso modulare, come primo passo nella progettazione di un'installazione audiovisiva, indaga archeologicamente il linguaggio di propaganda, con particolare riferimento alla metafora bellica in campo medico, mescolando testi legati ai temi della disinfezione sanitaria a immagini provenienti da diversi fondi ospitati dalla Cineteca Sarda<sup>16</sup>.

Questa breve panoramica rende evidente il ruolo svolto dalla Cineteca Sarda non solo nella preservazione del patrimonio filmico regionale, in particolare di quello *non-theatrical*<sup>17</sup>, ma anche nella sua valorizzazione. All'interno dei progetti citati è stato possibile coinvolgere *filmmaker* già note come Sara Fgaier o esordienti come Carla Oppo, Veronica Orrù e Vittoria Soddu. Le attività della Cineteca, tuttavia, non si esauriscono qui: sono frequenti anche gli scambi con autrici e autori sardi, a cui vengono affidati specifici progetti di valorizzazione o a cui è concesso l'utilizzo dei materiali conservati. Nei prossimi due paragrafi classificheremo la loro opera.

## Di lungo corso: Marco Antonio Pani, Gianfranco Cabiddu, Francesca Lixi<sup>18</sup>

Tentando di mettere ordine nella lista di nomi e titoli che compongono la produzione di *found footage* in Sardegna, possiamo osservare che una simile attività ha costituito per molti registi un interessante capitolo delle loro lunghe filmografie. Che si tratti di pellicole interamente 'fatte con altre pellicole' oppure di un semplice uso di repertori all'interno di progetti più ampi, il riutilizzo di materiali d'archivio rappresenta una pratica creativa a cui ricorrono anche *filmmaker* di lungo corso, la cui carriera si snoda in diversi ambiti cinematografici: dalla regia di fiction e documentari a specifiche mansioni tecniche.

All'interno di una simile prospettiva, potremmo dire che l'opera di Marco Antonio Pani appare emblematica. In documentari come *Arturo torna dal Brasile* (2010) e *Ignazio. Storia di lotta, d'amore e di lavoro* (2022), per esempio, il regista utilizza frammenti d'archivio per meglio situare il percorso biografico dei protagonisti dei film. In *Isura da filmà. La Sardegna filmata in libertà* (2013), invece, i repertori svolgono un ruolo centrale. Si tratta di un importante progetto di valorizzazione, in cui Pani rielabora (su mandato della Cineteca Sarda, che svolge anche il ruolo di produttore), materiali inediti girati in 16mm dal regista sardo Fiorenzo Serra alla fine degli anni Quaranta. Il film, arricchito dalle musiche di Paolo Fresu, raccoglie immagini della Sardegna agropastorale del secondo dopoguerra. Al loro interno possiamo trovare rappresentazioni di paesaggi non ancora contaminati dall'industrializzazione, di donne in abiti tradizionali, di processioni nelle strade di piccoli paesi, di uomini al lavoro. Insomma, si tratta di affreschi di una Sardegna sospesa in un tempo ormai distante.

A questi materiali Pani si avvicina con estremo rispetto, dando vita a un processo in cui il suo sguardo, nel tentativo di allinearsi a quello di Serra, produce costantemente, e necessariamente potremmo aggiungere, scarti

16. Cfr. Vittoria Soddu, *Sulle arie, sulle acque, sui luoghi, Re-framing home movies #3. Residenze in archivio*, dossier di lavorazione, 2019, pp. 14-15.

17. Sul concetto di *non-theatrical film* si vedano Dan Streible, Martina Roepke, Anke Mebold, *Introduction: Nontheatrical Film*, «Film History» 19 (2007), n. 4, pp. 339-343; Diego Cavallotti, Lisa Parolo, *Sterri d'archivio: il non-theatrical e il non-broadcast in Italia (1965-1995)*, «Immagine. Note di storia del cinema» (luglio-dicembre 2019), n. 20, pp. 9-25.

18. Si ringrazia Claudio Giapponesi (Kiné) per aver messo a disposizione di chi scrive il film *L'uomo con la lanterna*.

materiali e di linguaggio, manifestazioni dell'ineluttabilità del trascorrere del tempo e di un corpo a corpo che prende forma nel momento stesso in cui due autori si 'incontrano' a distanza di così tanto tempo. In primo luogo, questi scarti emergono simbolicamente dalla presenza delle code di pellicola, lasciate in evidenza all'interno del montato. Esse rimarcano lo 'status archiviale' dei materiali filmici e la loro appartenenza a un'epoca passata. Una simile condizione, tuttavia, non li condanna a essere oggetti inerti, al contrario, possono essere risemantizzati attraverso un atto creativo che non può non lasciare tracce, come testimonia la sequenza finale, in cui il film si riavvolge su se stesso. Questo nuovo scarto indica innanzitutto la tensione intellettuale e artistica di Pani nei confronti delle immagini trovate e rimontate, i cui confini temporali producono attriti e resistenze a ogni forma di riutilizzo: preso atto di ciò, il *filmmaker* non può che ripercorrere, al contrario, i visi e i paesaggi di una Sardegna che non c'è più, manifestando il proprio amore nostalgico e soffermandosi, nell'ultima inquadratura, sulla stessa donna che, in precedenza, abbiamo visto aprirsi in un sorriso e ora, a causa del riavvolgimento della pellicola, notiamo accigliarsi.

L'opera di Pani, dunque, si muove sul doppio binario del rispetto filologico: del rispetto del tempo che passa, lasciando segni indelebili sui materiali; e dell'urgenza creativa, che spinge il cineasta a un continuo dialogo con i film e lo sguardo di Serra. Dal canto suo la Cineteca Sarda si fa garante del processo di riattualizzazione delle immagini, dimostrando ancora una volta di non essere solo un 'agente passivo', dedito esclusivamente alla custodia del patrimonio cinematografico, ma anche un catalizzatore di esperienze di accesso e valorizzazione.

Per quanto riguarda Gianfranco Cabiddu, importante esponente nel Nuovo cinema sardo, il *found footage* costituisce lo strumento più adatto per l'esplorazione del rapporto fra musica e immagine all'interno del progetto di *Berchidda Live - Un viaggio nell'archivio di Time In Jazz* (2023). Si tratta di una pellicola che deve essere considerata al contempo un prodotto e un processo. Innanzitutto, si ha un documentario di circa un'ora e mezza firmato da Cabiddu, Michele Mellara e Alessandro Rossi in cui si rievocano venticinque anni della storia del festival *Time In Jazz*, creato da Paolo Fresu a Berchidda nel 1988: ci si trova di fronte, in sostanza, a un film concerto in cui vengono compendiate venticinque anni di esibizioni in Gallura, spesso allestite in set particolari, come la ferrovia Oschiri-Olbia o addirittura l'interno di un aliscafo. Questi elementi si intersecano con dinamiche di processo, incentrate sul rapporto professionale tra Cabiddu e Fresu. I loro percorsi lavorativi si sono incontrati per la prima volta nel 1994, per la sonorizzazione di *Sonos 'e memoria*, film di *found footage* sulla Sardegna rurale della prima metà del Novecento<sup>19</sup>. *Berchidda Live*, dunque, racconta anche di questo incontro artistico, che si è consolidato con le visite annuali di Cabiddu e la sua troupe al festival. Ne è derivato un archivio di circa 1500 ore, i cui materiali sono stati selezionati e messi in forma all'interno del documentario.

Il percorso di Francesca Lixi, rispetto a quello di Pani e di Cabiddu, appare decisamente più eccentrico. Formatasi fuori dalla Sardegna, alla Scuola civica di cinema di Milano, lavora come assistente e aiuto alla regia per Ermanno Olmi, Marcello Siena, Maria Teresa Camoglio, Igor Zaritszkij, Gianfranco Cabiddu, Filippo Martinez e Maurizio Usai. Dopo il ritorno in Sardegna, negli anni Novanta, svolge le mansioni di segretaria di produzione, segretaria di edizione e casting in vari lungometraggi e pubblicità e coordina diversi progetti di *film education*. *L'uomo con la lanterna* (2018) rappresenta uno snodo fondamentale per la sua carriera sia perché si tratta di una produzione nazionale, Lixi lavora, in questo progetto, con la casa di produzione bolognese Kiné, sia perché l'oggetto della

19. Cfr. Raffaella Giancristofaro, 25 anni del festival di Paolo Fresu: uno spettacolo continuo, dove ogni strumento diventa voce, «MyMovies.it» (11 aprile 2004), <https://www.mymovies.it/film/2023/berchidda-live/> (ultima consultazione: 13 ottobre 2024).

pellicola è strettamente autobiografico: la cineasta, infatti, prende avvio dal proprio archivio fotografico e filmico per documentare la storia di suo zio, Mario Garau, un bancario sardo che, alla metà degli anni Venti, «viene distaccato in Cina dal Credito Italiano per lavorare come funzionario della Italian Bank of China, negli uffici di Tientsin e di Shanghai»<sup>20</sup>, durante l'epoca delle Concessioni internazionali e dei Trattati ineguali. Scritto con WuMing2, il documentario si avvale della collaborazione di giovani maestranze sarde, per esempio di Michela Anedda alle animazioni e di Ambrogio Nieddu al montaggio; in particolare, il contributo di quest'ultimo appare fondamentale per far sì che il 'metraggio trovato' mantenga la propria aura di oggetto misterioso ed esotico, arrivato sin qui da un'epoca e da un luogo lontano.

## **Le nuove leve: Daniele Atzeni, Peter Marcias, Gaetano Crivaro e Margherita Pisano, Giulia Camba<sup>21</sup>**

Dal primo decennio degli anni 2000, una nuova generazione di cineaste e cineasti si affaccia alla produzione di pellicole di *found footage*, incorporando simili prodotti all'interno di filmografie assai varie. Si realizza, grazie a loro, un rinnovamento delle pratiche e degli stili, oltre all'utilizzo degli archivi a fini di testimonianza storica, i repertori vengono impiegati anche a fini creativi, dando vita a storie immaginarie e a 'falsi' documentari; inoltre, prevale una loro risemantizzazione in senso poetico ed evocativo, all'interno di opere che presentano tratti decisamente originali. Ci troviamo di fronte, insomma, ad autori e autrici che si sono dimostrati in grado non solo di girare film di montaggio, ma anche di esprimere, attraverso il lavoro artistico, un'idea di cinema e di mondo.

In questa prospettiva, appare centrale, innanzitutto, l'opera di Daniele Atzeni, il quale con *I morti di Alos* (2011) e *Inferru* (2019), prodotti dalla Araj Film, fondata dallo stesso Atzeni<sup>22</sup>, dà vita a narrazioni di luoghi immaginari. Alos, un paese devastato da un disastro industriale, e una cittadina costruita attorno a una miniera, denominata *Inferru* (Inferno). Più precisamente, con *I morti di Alos* si fa riferimento a un montaggio di diversi materiali, provenienti, per esempio, dai film relativi al Piano di rinascita conservati dalla Cineteca Sarda, dalle pellicole di Fiorenzo Serra – in particolare, appaiono iconiche le inquadrature tratte da *I Merdules di Ottana* (1957)<sup>23</sup> –, dalle fotografie di Josto Manca realizzate nel manicomio di Villa Clara a Cagliari nel 1977 e pubblicate su *L'Unione Sarda* e da immagini girate ex novo a Gairo Vecchio, in Ogliastra, a Dolianova, nell'ex manicomio, e nel Cimitero Monumentale di Bonaria a Cagliari. Grazie a questi frammenti, Atzeni compone il racconto del superstite di un disastro industriale avvenuto in un paese immaginario della Sardegna, riflettendo così sulla sua modernizzazione 'forzata', il cui paradigma ha comportato un'irrimediabile alterazione del sostrato socio-culturale dell'isola.

Sempre al tema dei mutamenti violenti relativi all'industrializzazione in Sardegna è dedicato *Inferru*. In questo caso a essere protagoniste sono le miniere di una città molto simile a Carbonia, denominata, però *Inferru*: l'inferno del lavoro in miniera e della vita controllata dalla Società Mineraria. In questa pellicola, il

20. Francesca Lixi, *L'uomo con la lanterna*, 2017, <https://doc.kine.it/wp/l-uomo-con-la-lanterna/> (ultima consultazione: 23 agosto 2024).

21. Si ringraziano infinitamente Daniele Atzeni, Peter Marcias, Nicola Contini (Paesaggi di Famiglia e Mommotty), Gaetano Crivaro e Andrea Mura (Ginko Film) per aver messo a disposizione di chi scrive i film di cui tratteremo in questo paragrafo.

22. Oltre a questi due lavori, va citato anche l'episodio *MA-MA*, presente all'interno del progetto collettivo di *found footage Le storie che saremo* (2020), prodotto da Ginko Film, curato da Marco Zuin e ideato durante la pandemia di Covid-19.

23. *I Merdules di Ottana* di Fiorenzo Serra fa parte di *La mia terra è un'isola*, un'antologia cinematografica predisposta da Serra stesso ed edita in DVD da Ilisso nel 2010, dopo la morte dell'autore nel 2005.

*found footage* fa riferimento non solo ai materiali della Cineteca Sarda, ma anche a quelli di AAMOD, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, e a quelli dell'Associazione paesaggi di famiglia, fondata da Nicola Contini, la quale ha raccolto numerosi *home movies* connessi al territorio sardo. Ne scaturisce un montaggio in cui inquadrature delle miniere, della città mineraria e della vita dei minatori si mescolano poeticamente seguendo il filo rosso del racconto del protagonista, un minatore che, intrappolato nella frana di una vena carbonifera, sta per morire. Di nuovo torna il tema della trasformazione del territorio sardo, avvenuta attraverso insediamenti industriali che ne hanno sfigurato i tratti e che hanno costretto i suoi abitanti a vivere miseramente.

Il tema della vita dei minatori in Sardegna è al centro anche di *Uomini in marcia* (2023) di Peter Marcias. All'interno del documentario, in cui si alternano interviste a repertori, si ritrovano immagini degli archivi, fra gli altri: di Gianni Loy, docente di Diritto del Lavoro, la cui intervista è presente nel film, di Tonino Casula, artista e scrittore, membro del *Gruppo '58* di Cagliari; della Cineteca Sarda, si pensi alle pellicole di Salvatore Sardu, noto cineasta indipendente cagliaritano, e della famiglia Solinas; di AAMOD ( Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico); dell'«Archivio Marcia per lo Sviluppo»; delle Teche RAI, della Cinematek -Royal Archive of Belgium e Claire Meyer; di Kinolibrary e di Videolina. Frammenti, che coprono un arco temporale assai ampio, dall'epoca della pellicola a quella del video, danno corpo e voce alla lunga storia di conflitti per il lavoro e la dignità di migliaia di persone nel Ventesimo secolo, con un focus specifico sulle lotte dei minatori in Sardegna.

Marcias impiega le tecniche del *found footage* anche in altri film, in particolare nei biopic *Tutte le storie di Piera* (2013) sull'attrice Piera Degli Esposti e *Nilde Iotti, il tempo delle donne* (2020) riguardante la dirigente comunista; infine, un utilizzo poetico ed evocativo dei materiali di repertorio prende corpo nel cortometraggio *Lo sguardo esterno* (2022), in cui, facendo riferimento a modelli artistici, alla fotografia e al cinema, il regista oristanese riflette sui modi in cui la Sardegna è stata rappresentata, o può essere rappresentata, da uno sguardo esterno, ossia dallo 'sguardo dell'altro' non sardo.

Sempre sul piano evocativo e simbolico lavorano Gaetano Crivaro e Margherita Pisano, i quali nel 2021, licenziano insieme a Felice D'Agostino, la versione definitiva di *Rondò final*, all'interno delle attività del laboratorio di ricerca «L'Ambulante»<sup>24</sup>.

Secondo gli stessi autori, il film afferisce a

un'ossessiva ricerca che potremmo definire "di montaggio". Un film frutto di un lungo processo collettivo, fatto di successive ri-appropriazioni. Una riflessione poetica sullo sguardo, sulle immagini, attraverso un rito nel quale si inscrivono non di rado gerarchie e rapporti di forza per mezzo di messinscena estetiche. Un viaggio ipnotico che interroga la produzione stessa dell'immagine e lo spazio che essa occupa nel vivente, che assume la forma del rito che torna, ripetendo e rifondando ogni volta il tempo. Un rondò, allora, che lontano dall'affermare la circolarità della storia, si dipana a spirale, liberandosi ad ogni giro in molteplici derive, nell'esplosione degli sguardi che dalle immagini vanno e vengono<sup>25</sup>.

In particolare, questa 'riflessione poetica sullo sguardo' riguarda la processione di Sant'Efisio, che avviene ogni anno, a inizio maggio, nella zona di Cagliari. Il rito antico, in nome del martire il cui culto è assai diffuso nella Sardegna meridionale, viene qui osservato grazie alle lenti di macchine da presa a passo ridotto, di

24. Cfr. <https://lambulante.org/about/> (ultima consultazione: 15 ottobre 2024).

25. *Rondò final*. Note, 2024, <https://lambulante.org/rondo-final/> (ultima consultazione: 15 ottobre 2024).



videocamere analogiche e di videocamere digitali, rievocando, attraverso una simile transizione mediale, la longevità della devozione al Santo, capace di innervare e sostenere l'identità di una parte dell'Isola. In questa prospettiva, l'impiego poetico e non meramente compilativo del *found footage*, afferente ai fondi filmici della Cineteca Sarda<sup>26</sup>, ai materiali in VHS di Felice Tiragallo (1991), alle riprese in 9,5mm di Marino Cao (1943) e ai video digitali di Salvatore Carboni (2007-2018) a cui si aggiunge il girato (su film o in digitale) di Crivaro, Pisano e D'Agostino, consente di mostrare la dimensione immateriale del connubio fra individui, società, cultura e territorio di una parte dell'Isola.

Ancor più interessante è la modalità di lavoro scelta dagli autori: *Rondò final* è, infatti, un 'film a staffetta'

sognato, incominciato e coordinato da Gaetano Crivaro e Margherita Pisano [...] montato, discusso, montato e rimontato dall'Assemblea di montaggio composta da Luca Carboni, Gaetano Crivaro, Felice D'Agostino, Alberto Diana, Arturo Lavorato, Margherita Pisano, Margherita Riva, Vittoria Soddu [...] Accordata, ispirata e coordinata da Arturo Lavorato e Felice D'Agostino [...] Smontato, rimontato e terminato da Gaetano Crivaro, Margherita Pisano, Felice D'Agostino<sup>27</sup>.

La creazione di 'un'assemblea di montaggio' diviene la spia di un approccio originale al film, inteso non più come emanazione del regista-artista, ma come un lavoro di incontro e di negoziazione degli sguardi. In altri termini, *Rondò final* si configura come un processo creativo che si innesta ogni volta che la luce del proiettore illumina lo schermo, più che come un prodotto chiuso che si dà una volta per tutte.

Anche per Giulia Camba, autrice di *Ausonia* (co-diretto con Elisa Meloni, 2019) ed *Eréntzia* (2022), il cinema di *found footage* si presenta come un processo in grado di riattivare significati profondi. Anche quando, come avviene per *Eréntzia*, prodotto dalla Ginko Film, si sta trattando dell'artigianato sardo. In maniera più precisa, le immagini tratte dai repertori della Cineteca Sarda, associate a inquadrature girate nel presente, hanno qui la funzione di evidenziare i lati immateriali di molte pratiche lavorative legate alle tradizioni isolate. Fra memoria e contemporaneità, si genera una dialettica temporale in cui ciò che è trascorso non è mai veramente passato, e ciò che è presente affonda le radici in gesti compiuti innumerevoli volte.

## Conclusioni. Il *found footage* in Sardegna: nuove prospettive di ricerca artistica

Nonostante possa apparire un ambito 'di nicchia', il *found footage* sta dimostrando di essere un campo di ricerca in cui autori ormai affermati e *filmmaker* più giovani operano in maniera originale utilizzando il patrimonio cinematografico sardo per raccontare l'Isola e gli isolani attraverso gli occhi di chi li ha preceduti e talvolta, come nel caso di *Berchidda Live*, attraverso il proprio archivio. Spesso sono i responsabili del principale archivio filmico della regione, ossia la Cineteca Sarda, a promuovere questa virtuosa operazione, sia attraverso progetti di residenza come quelli di *Re-framing Home Movies* sia attraverso

---

26. In particolare, si fa riferimento ai fondi «Antonio Vodret (Anni '20/'30), Francesco Muntoni (Anni '30/'40), Elena Cossu (fine Anni '50), Natalino Ridolfini (Anni '50), Rundini (Anni '50), Elio Del Piano (1954), Fausto Lai (1954), Salvatore Bruno (8mm – 1959, 1960, 1963), Girolamo Sotgiu (8mm – Anni '50/'60), Paolo Bucarelli (8mm – Anni '60), Mariarosa Pineider (Anni '60), Romano Widmar (Anni '60), Raffaele Angius (1965), Gerolamo Anziani (1963-1965), Enrico Angioni (8mm, Anni '60), Felice Tiragallo (Anni '80), Nino Solinas (1960-1980)». *Rondò final*. Credits, 2024, <https://lambulante.org/rondo-final/> (ultima consultazione: 15 ottobre 2024).

27. *Ibid.*

la collaborazione alle produzioni. Al loro interno, i repertori possono essere costantemente ri-semantizzati, generando nuove visioni della Sardegna.

Ne emerge un quadro variegato, in cui gli archivi vengono utilizzati a fini di testimonianza storica o a fini espressivi con un obiettivo assai simile: riconnettersi a un passato ancora ben presente e restituirne il senso profondo, a volte nascosto a volte più evidente, nella convinzione che i frammenti di pellicola scelti, siano essi amatoriali o appartenenti a film in 35mm, costituiscano un ponte simbolico fra il materiale e l'immateriale, fra il visibile e l'invisibile. Detto altrimenti, nella convinzione che costituiscano uno dei possibili modi per afferrare lo spirito dell'Isola e dei suoi abitanti.

## **Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio**

*a cura di David Bruni e Antioco Floris*

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

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