



Università di Genova

DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE
E INTERNAZIONALI

Corso di Laurea Magistrale in:
Informazione ed Editoria

Rodoretto: vivere, partire, tornare
Raccontare un territorio nell'era dell'informazione multimediale
integrata

Relatore

Chiar.mo Prof. Alberto D'Agnano



ROCCO
ALBERTO
D'AGNANO
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI GENOVA
25.09.2026
13:05:19
GMT+02:00

Correlatore

Chiar.mo Prof. Tiziano Sardelli

Candidata

Alessia Gay

Alessia Gay

ANNO ACCADEMICO 2025/2026

Indice

Introduzione.....	4
Presentazione del tema	4
Obiettivi della ricerca.....	4
Metodologia e struttura della tesi	5
 Capitolo 1 – Il documentario come forma di informazione	7
1.1 Il linguaggio documentaristico	7
1.2 Il rapporto tra realtà, narrazione e memoria	10
1.3 Il documentario contemporaneo	12
 Capitolo 2 – Informazione multimediale integrata	15
2.1 Definizione e caratteristiche	15
2.2 Narrazione su più piattaforme.....	17
2.3 Il ruolo del pubblico e le nuove modalità di fruizione	18
 Capitolo 3 – Il progetto «Rodoretto: vivere, partire, tornare».....	21
3.1 Genesi dell'idea e scheda del progetto.....	21
3.2 Il contesto: Rodoretto, il borgo e la sua storia	22
3.3 Il tema e la struttura narrativa: restare, partire, tornare	27
3.4 Il processo produttivo: tempi, vincoli e condizioni di lavoro	28
3.5 Scelte narrative e stilistiche	29
3.5.1 Le interviste	29
3.5.2 Immagini del borgo e materiali d'archivio.....	32
3.5.3 Montaggio e trattamento dell'immagine	35
3.5.4 Colonna sonora e questione dei diritti.....	36
 Capitolo 4 – Dalla narrazione lineare alla dimensione multimediale	40
4.1 La pubblicazione e la prima circolazione	40
4.1.1 Modalità di fruizione	43
4.1.2 Composizione del pubblico	44

4.1.3 Le rivendicazioni sui contenuti musicali	45
4.1.4 Il riscontro non mediato.....	46
4.2 Il documentario come nucleo di un progetto multiplatforma	47
4.3 L'estensione crossmediale: adattare i contenuti esistenti	49
4.4 L'ipotesi transmediale: archivio digitale e micro-storie	52
4.4.1 L'archivio digitale.....	52
4.4.2 Le micro-storie	53
4.4.3 La piattaforma web.....	54
4.5 Pubblico e strategie di diffusione.....	56
4.5.1 Criteri di valutazione e ordine di priorità	57
 Capitolo 5 – Analisi e riflessioni	 59
5.1 Punti di forza del progetto	59
5.2 Limiti e criticità.....	61
5.2.1 Limiti produttivi	61
5.2.2 Limiti metodologici.....	62
5.2.3 Limiti di diffusione.....	63
5.3 Il valore del racconto dei territori oggi.....	65
 Conclusioni.....	 69
Sintesi del lavoro	69
Sviluppi futuri del progetto	71
Bibliografia.....	74
Sitografia	75
Fonte primaria.....	76
Ringraziamenti.....	77

Introduzione

Presentazione del tema

Negli ultimi anni il documentario ha smesso di essere un prodotto audiovisivo pensato per un unico canale e un'unica fruizione lineare. La convergenza tra televisione, piattaforme di streaming e social media ha trasformato il modo in cui un racconto documentaristico viene concepito, distribuito e ricevuto dal pubblico, aprendo la strada a forme di narrazione che si estendono su più formati e più spazi comunicativi. È in questo scenario che si colloca il concetto di informazione multimediale integrata: un modello di produzione e diffusione dei contenuti che non si limita a "tradurre" uno stesso racconto su canali diversi, ma ne ripensa la struttura, il linguaggio e i tempi in funzione del mezzo e del pubblico che lo riceve.

Questa tesi nasce dall'esperienza pratica della realizzazione del documentario *Rodoretto: vivere, partire, tornare*, un'opera audiovisiva realizzata nell'ambito del percorso di studi e incentrata su un piccolo borgo di montagna nei pressi di Prali, in provincia di Torino, oggi quasi completamente spopolato. Il film racconta la storia di tre generazioni della stessa famiglia — Rosita, Maurizio e Sofia — restituendo, attraverso le loro voci e i luoghi che hanno abitato, il ciclo di vita del borgo. Da questo lavoro sul campo nasce l'esigenza di riflettere, in sede di tesi, su cosa significhi oggi raccontare un territorio attraverso il linguaggio audiovisivo, e su come questo racconto lineare possa essere ripensato ed esteso all'interno di un ecosistema multimediale integrato.

Il tema è quindi duplice e strettamente connesso: da una parte il documentario come forma di informazione, con un proprio linguaggio, una propria tensione tra realtà e narrazione, un proprio rapporto con la memoria; dall'altra la sua possibile trasformazione in un progetto multiplatforma, capace di raggiungere pubblici diversi attraverso contenuti social, materiali d'archivio digitalizzati e un'eventuale piattaforma web dedicata.

Obiettivi della ricerca

La ricerca si propone tre obiettivi principali. Il primo è di natura teorica: definire le caratteristiche del linguaggio documentaristico e il suo rapporto con la realtà, la narrazione e la memoria, per poi collocare questo genere, nella sua declinazione

contemporanea, all'interno del più ampio quadro dell'informazione multimediale integrata, chiarendone definizione, caratteristiche e implicazioni per l'autore e per il pubblico.

Il secondo obiettivo è di natura analitica e applicativa: utilizzare il progetto come caso di studio, ripercorrendone la genesi, le scelte narrative e stilistiche (dalle interviste al montaggio, dalla colonna sonora all'uso di materiali d'archivio) e valutando in che misura tali scelte rispondano — o possano essere adattate a rispondere — ai principi di una narrazione multimediale integrata.

Il terzo obiettivo è di natura prospettica: ipotizzare in che modo quest'opera possa estendersi oltre la propria forma lineare, individuando contenuti, formati e canali (clip social, micro-storie, archivio digitale, piattaforma web) coerenti con il progetto e con il suo pubblico di riferimento, e riflettere più in generale sul valore del racconto dei territori — in particolare dei piccoli borghi di montagna — come forma di informazione culturale oggi.

Metodologia e struttura della tesi

Il lavoro adotta un approccio misto, che intreccia una parte teorica, costruita attraverso la revisione della letteratura su documentario, narrazione transmediale e informazione multimediale integrata, con una parte pratica basata sull'analisi diretta del progetto qui esaminato, condotta anche a partire dall'esperienza diretta di produzione. Questa impostazione consente di leggere il caso di studio non solo descrittivamente, ma alla luce delle categorie teoriche discusse nei primi capitoli.

La tesi è organizzata in cinque capitoli. Il primo affronta il documentario come forma di informazione, tra linguaggio, rapporto con la realtà e memoria, ed evoluzione contemporanea del genere. Il secondo introduce il concetto di informazione multimediale integrata, la narrazione su più piattaforme e le nuove modalità di fruizione del pubblico. Il terzo presenta il progetto, dalla genesi dell'idea alle scelte narrative e stilistiche. Il quarto ragiona sul passaggio dalla narrazione lineare alla dimensione multimediale, ipotizzando l'estensione del racconto su altri media e le relative strategie di diffusione. Il quinto capitolo, infine, propone un'analisi critica del progetto — punti di forza, limiti e criticità — e una riflessione conclusiva sul valore del racconto dei territori oggi.

Si precisa infine che nella redazione del presente elaborato sono stati utilizzati strumenti di intelligenza artificiale generativa, impiegati per la ricerca bibliografica preliminare, l'organizzazione dell'argomentazione e la revisione linguistica del testo.

Capitolo 1 – Il documentario come forma di informazione

1.1 Il linguaggio documentaristico

Definire cosa sia un documentario è, paradossalmente, uno dei problemi più dibattuti della teoria del cinema, tanto che la stessa voce enciclopedica che Treccani dedica al termine osserva come il genere, fin dalle sue origini, sfugga a definizioni troppo nette. La formulazione più citata resta comunque quella data negli anni Trenta da John Grierson, che descrisse il documentario come «creative treatment of actuality», trattamento creativo della realtà (Grierson, 1966). È una definizione che, pur nella sua sinteticità, coglie il nodo centrale del linguaggio documentaristico: la compresenza di un legame con il reale e di un intervento creativo e selettivo da parte dell'autore. Il documentario, fin dalle sue origini, non è mai stato una semplice registrazione neutra del mondo, ma una costruzione retorica e narrativa che seleziona, monta e organizza materiali tratti dalla realtà.

Le origini del genere confermano questa ambiguità costitutiva. *Nanook of the North* (1922) di Robert Flaherty, spesso indicato come la prima opera del genere nella storia del cinema, mescolava già osservazione e messa in scena, ricostruendo scene di vita quotidiana con la collaborazione consapevole dei protagonisti. È proprio recensendo un film successivo di Flaherty, *Moana* (1926), che Grierson coniò per la prima volta il termine «documentary». Negli anni Trenta, il movimento che si raccolse attorno a lui concepì questa forma di racconto per immagini soprattutto come strumento di educazione sociale e di informazione pubblica. Anche l'esperienza sovietica di Dziga Vertov, con il suo «kino-pravda» ("*film-verità*"), e più tardi il *cinéma vérité* francese di Jean Rouch, hanno contribuito a definire i due poli tra cui il linguaggio documentaristico continua a muoversi: l'osservazione non invasiva della realtà da un lato, l'interazione dichiarata tra autore e soggetto dall'altro.

È proprio questa doppia eredità che Bill Nichols ha sistematizzato in modo più rigoroso, individuando sei modalità di rappresentazione documentaristica (Nichols, 2001). La modalità espositiva privilegia un commento verbale esplicito e una logica argomentativa, ed è quella più comunemente associata all'idea di documentario. La modalità osservativa punta invece a un coinvolgimento diretto con la vita quotidiana dei soggetti, ripresa da una macchina da presa il più possibile non invasiva. La modalità partecipativa mette in

scena l'interazione tra autore e soggetto, tipicamente attraverso interviste o altre forme di coinvolgimento diretto. Le modalità riflessiva, poetica e performativa, infine, portano in primo piano rispettivamente il processo stesso di realizzazione del film, l'esplorazione di ritmi e associazioni visive non narrative, e la dimensione soggettiva ed espressiva del rapporto tra autore e soggetto. Questa tassonomia resta uno strumento utile per leggere le scelte linguistiche di un'opera audiovisiva, e sarà ripresa nel capitolo 3 per analizzare le scelte narrative e stilistiche del progetto, che unisce un registro prevalentemente osservativo — l'attenzione ai luoghi, agli spazi, ai dettagli del borgo — a momenti partecipativi, nelle interviste ai membri della famiglia.

Alla base del linguaggio documentaristico si pone inoltre il rapporto specifico che il cinema intrattiene con la realtà attraverso l'immagine. Nella sua riflessione sull'ontologia dell'immagine fotografica, André Bazin (1958) ha osservato come la fotografia — e per estensione il cinema — si distingua dalle altre arti per la propria oggettività meccanica: l'immagine del mondo esterno si forma automaticamente, senza la piena mediazione creativa dell'uomo. È questa componente indicale a fondare la credibilità e la forza persuasiva di queste opere, distinguendole, pur nella reciproca contaminazione, dal racconto di finzione. Lette insieme, la definizione di Grierson e l'ontologia baziniana restituiscono la doppia natura del documentario: da un lato traccia del reale, dall'altro costruzione retorica e soggettiva operata dall'autore.

In ambito italiano, Marco Bertozzi ha ricostruito le linee di sviluppo di un genere che ha spesso trovato nel racconto dei territori, delle comunità locali e delle trasformazioni sociali del paese uno dei suoi terreni privilegiati (Bertozzi, 2008). Ne è un esempio noto Vittorio De Seta, che tra il 1954 e il 1959 realizzò una serie di documentari etnografici ambientati in Sicilia, Calabria e Sardegna, capaci di restituire pratiche, riti e mestieri di un mondo rurale già allora prossimo a scomparire. Il cinema del reale italiano si configura, in questa prospettiva, come un linguaggio ibrido, capace di intrecciare competenze tecnico-pragmatiche e riflessione teorico-estetica: una prospettiva particolarmente utile per collocare un'opera come *Rodoretto: vivere, partire, tornare* all'interno di una tradizione di racconto del territorio che è insieme cinematografica e antropologica, e che nel caso del borgo piemontese si concentra sul tema, tutt'altro che concluso nella storia italiana, dello spopolamento della montagna.

Va infine ricordato che, fin dalle origini, il documentario è stato inteso anche come strumento di conoscenza pubblica, e non solo come oggetto estetico. John Corner (1996) ha descritto questa doppia identità parlando del documentario come insieme artefatto — costruzione formale e autoriale — e riferimento, cioè fonte di conoscenza su persone, luoghi ed eventi reali, con un ruolo sociale e informativo che lo avvicina, pur nella diversità dei linguaggi, al giornalismo e alla saggistica. È in questa seconda dimensione che il genere entra a pieno titolo nel campo dell'informazione e dell'editoria.

Proprio la prossimità al campo informativo rende utile distinguere alcune tipologie ricorrenti che, pur non costituendo categorie rigide e spesso sovrapponendosi nella pratica, aiutano a orientarsi. Il documentario giornalistico, o d'inchiesta, condivide con il reportage il metodo della verifica delle fonti e la finalità di far luce su un fatto o un fenomeno, ed è la forma più vicina al giornalismo televisivo. Il documentario storico lavora prevalentemente su materiali d'archivio e testimonianze per ricostruire eventi del passato, e trova secondo Bertozzi (2008) uno dei propri terreni d'elezione nel racconto delle trasformazioni sociali del paese. Il documentario etnografico, nato in ambito antropologico e rappresentato in Italia in modo esemplare dai cortometraggi girati da Vittorio De Seta tra il 1954 e il 1959, osserva pratiche, riti e mestieri di una comunità, con particolare attenzione al lavoro e alla vita quotidiana. Il documentario d'autore, infine, privilegia lo sguardo personale del regista e la ricerca formale, ed è la categoria in cui rientrano molte delle forme soggettive del cinema del reale contemporaneo studiate da Renov (2004).

Rispetto a questa mappa, *Rodoretto: vivere, partire, tornare* non si colloca in una sola casella. Il ricorso alle testimonianze dirette e ai materiali d'archivio familiari lo avvicina al documentario storico e a quello etnografico, mentre l'assenza di commento fuori campo e la costruzione dello sguardo attraverso i luoghi lo collocano nell'ambito del documentario d'autore. Ne resta escluso, invece, il registro dell'inchiesta giornalistica: il film non intende dimostrare una tesi né denunciare una situazione, ma restituire un'esperienza. Questa collocazione ibrida — un lavoro d'autore che assume funzioni informative e documentarie senza adottarne il metodo — è precisamente ciò che ne rende interessante la lettura all'interno del campo dell'informazione e dell'editoria: il valore informativo non deriva qui dalla notizia, ma dalla conservazione e dalla trasmissione di una conoscenza collettiva relativa a un territorio.

1.2 Il rapporto tra realtà, narrazione e memoria

Se il linguaggio documentaristico nasce dalla tensione tra l'indicalità dell'immagine e l'intervento creativo dell'autore, questa tensione si fa ancora più evidente quando il racconto si misura con la memoria, individuale o collettiva. Michael Renov (1993; 2004) ha messo in discussione l'idea di un documentario puramente oggettivo, mostrando come la soggettività dell'autore — le sue scelte, il suo punto di vista, la sua stessa presenza nel racconto — sia parte costitutiva del genere, e in particolare delle sue forme più personali. Il racconto documentaristico, in questa prospettiva, non si limita a registrare la realtà: la interpreta, le dà forma narrativa e, in questo processo, costruisce memoria tanto quanto la documenta.

Questo aspetto è centrale per un progetto come *Rodoretto: vivere, partire, tornare*, in cui il racconto si costruisce attraverso le testimonianze di tre generazioni della stessa famiglia e attraverso materiali di repertorio. Annette Kuhn (1995) ha analizzato il modo in cui fotografie e documenti d'archivio familiari diventano depositari di memoria, capaci di attivare quel lavoro di rielaborazione del passato — il *memory work* — che collega la dimensione personale a quella collettiva. Le immagini di repertorio, la scuola, la miniera, gli oggetti domestici che compaiono nel film non sono semplici sfondi, ma testimoni silenziosi attraverso cui si ricostruisce il senso di un'esperienza condivisa, secondo un meccanismo vicino a quello descritto da Kuhn a proposito dell'album di famiglia.

Sul piano metodologico, il racconto a più voci e più generazioni di *Rodoretto* si avvicina inoltre alla pratica della storia orale. Alessandro Portelli, tra i fondatori italiani di questo campo di studi, ha più volte sottolineato come la testimonianza orale non sia mai un accesso trasparente e neutro al passato, ma un atto narrativo, plasmato dalla memoria, dalla soggettività di chi racconta e dal dialogo che si instaura tra intervistato e intervistatore (Portelli, 2017). Le interviste a Rosita, Maurizio e Sofia — rispettivamente prima, seconda e terza generazione della famiglia protagonista del film — vanno lette in questa chiave: non come resoconti oggettivi della storia del borgo, ma come narrazioni situate, che restituiscono il modo in cui ciascuna generazione ha vissuto e interpretato lo stesso luogo.

Questa dimensione soggettiva della memoria non esclude, anzi presuppone, una dimensione collettiva. Maurice Halbwachs, che al tema dedicò *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) e il postumo *La mémoire collective* (1950), ha mostrato come anche i ricordi apparentemente più individuali si formino sempre all'interno di quadri sociali condivisi: la famiglia, la comunità, il luogo di appartenenza. Su una linea affine, Pierre Nora, nel progetto collettivo *Les lieux de mémoire* (1984-1992), ha definito «luogo della memoria» un'unità significativa, materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo hanno reso elemento simbolico di una comunità. Rodoretto, con la sua scuola, la sua ex miniera, le sue case abitate e disabitate, può essere letto esattamente in questo senso: uno spazio fisico in cui una comunità — per quanto oggi dispersa — riconosce ancora la propria storia, e che il film contribuisce a mantenere come deposito condiviso di memoria.

Su un piano più generale, si può dire che raccontare un luogo come Rodoretto attraverso le voci di chi lo ha abitato non equivale a restituirne una fotografia oggettiva, perché la memoria non è mai un accesso diretto al passato, ma una sua rielaborazione narrativa, sempre esposta al rischio della perdita. Significa piuttosto costruire — attraverso la selezione, il montaggio, la narrazione — una versione condivisibile e trasmissibile di quella memoria, prima che vada perduta: un'operazione che intreccia la soggettività di chi racconta, i materiali d'archivio che restano, le voci di chi ha vissuto il borgo nelle diverse epoche, e il luogo stesso.

Queste categorie non restano, nel progetto, sul piano teorico: orientano scelte concrete di realizzazione. La prima riguarda la costruzione delle interviste, articolate per aree tematiche differenziate a seconda della generazione dell'intervistato, secondo il principio indicato da Portelli per cui la testimonianza orale nasce dal dialogo e non dalla semplice registrazione. Con Rosita, prima generazione, il colloquio si è concentrato sulla vita quotidiana nel borgo abitato: l'infanzia, la scuola, il lavoro in miniera, le forme della vita comunitaria. Con Maurizio, seconda generazione, sul progressivo spopolamento e sulla decisione di andarsene. Con Sofia, terza generazione, sul ritorno, sul rapporto con la natura e sul recupero delle tradizioni familiari. La stessa questione di fondo — che cosa significhi abitare questo luogo — posta a tre interlocutori diversi restituisce così tre risposte non sovrapponibili: è da questa differenza, più che dalla somma delle testimonianze, che emerge il senso complessivo del racconto.

Una seconda scelta riguarda la selezione e il montaggio delle testimonianze. Rinunciando al commento fuori campo, il film affida la costruzione del senso all'accostamento delle voci e delle immagini: le interviste non sono presentate in blocchi separati, ma alternate a inquadrature dei luoghi e a materiali di repertorio, così che il racconto di un'epoca si sovrapponga visivamente allo stato presente degli stessi spazi. È in questo passaggio che il montaggio svolge la funzione descritta da Halbwachs e da Nora: la scuola vuota inquadrata dopo il ricordo delle lezioni, o la miniera dismessa dopo il racconto del lavoro, trasformano un ricordo individuale in un fatto riconoscibile e condivisibile, ancorandolo a un luogo che resta visibile allo spettatore. Le fotografie di famiglia, infine, funzionano come punto di passaggio tra i due registri: private nell'origine, diventano documento pubblico nel momento in cui entrano nel film, secondo quel meccanismo di trasformazione dell'archivio domestico in memoria collettiva analizzato da Kuhn.

1.3 Il documentario contemporaneo

Negli ultimi quindici anni il documentario ha attraversato una trasformazione profonda, legata alla diffusione delle piattaforme di streaming e a una crescita costante della produzione. Secondo i dati raccolti dall'Osservatorio europeo dell'audiovisivo nel rapporto *FOCUS 2025 – World Film Market Trends*, nel 2024 sono stati prodotti in Europa 2.514 lungometraggi, il valore più alto mai registrato, di cui 957 documentari, in aumento di 28 titoli rispetto all'anno precedente; l'Italia si conferma il primo produttore europeo con 350 film complessivi (Osservatorio europeo dell'audiovisivo, 2025). Parallelamente, l'investimento delle piattaforme nel genere documentaristico e nella docu-serie ne ha ampliato il pubblico potenziale, diversificandone le forme — dal true crime seriale ai racconti biografici, dai documentari naturalistici ai progetti più personali e osservativi — e rendendo il documentario un prodotto culturale sempre più centrale nell'offerta on demand.

Parallelamente, l'abbassamento dei costi delle attrezzature di ripresa e montaggio e la diffusione di strumenti di produzione accessibili hanno reso possibile la realizzazione di opere indipendenti anche al di fuori dei circuiti produttivi tradizionali, da parte di autori singoli o piccoli gruppi. Resta però un divario evidente rispetto alla produzione strutturata: secondo le stime di Doc/it – Associazione Documentaristi Italiani, il budget

medio di un progetto documentario si aggira attorno ai 250.000 euro, con un ciclo di lavorazione di circa tre anni comprensivo della fase di sviluppo, a fronte di una quota di sostegno pubblico — tra tax credit e contributi ministeriali — pari a circa il 6,7% del totale destinato all'audiovisivo. È in questo scarto che si colloca il progetto qui esaminato: una produzione a bassa scala, realizzata con risorse limitate e tempi molto più compressi, che tuttavia si inserisce pienamente nelle tendenze contemporanee del genere, dall'attenzione al racconto dei territori alla dimensione personale e familiare della narrazione, fino alla ricerca di un linguaggio osservativo e non didascalico.

Il tema dello spopolamento montano e del ritorno alle radici, al centro del film, si inserisce peraltro in un filone che negli ultimi anni ha conosciuto una certa fortuna nel cinema del reale italiano. Un precedente significativo è *Entroterra. Memorie e desideri delle montagne minori* (2018, 58'), realizzato dal collettivo Boschilla — Riccardo Franchini, Andrea Chiloio, Giovanni Labriola e Matteo Ragno — a partire dal progetto di ricerca itinerante «Ragnatele» (2016): un cammino lungo la dorsale appenninica attraverso borghi disabitati, presentato in anteprima alla 66ª edizione del Trento Film Festival e premiato come miglior documentario alla 19ª edizione del Lucania Film Festival. Proprio il Trento Film Festival, nato nel 1952 su iniziativa del Club Alpino Italiano e considerato il più antico festival internazionale dedicato al cinema di montagna e di esplorazione, costituisce il principale punto di riferimento italiano per produzioni di questo tipo, offrendo a lavori indipendenti uno spazio di visibilità complementare rispetto ai cataloghi delle grandi piattaforme.

Accanto alla filiera dello streaming resta centrale, per queste produzioni, il circuito dei festival, delle cineteche, degli spazi espositivi e dei canali televisivi a vocazione culturale. In Italia il riferimento principale è la Direzione Rai Documentari, istituita nel gennaio 2020 con il compito di produrre, coprodurre e acquisire documentari destinati alle reti e alle piattaforme del servizio pubblico, accanto all'offerta di Rai Cultura e Rai Storia e, nel comparto privato, a canali tematici come Sky Arte. Si tratta di canali che raggiungono un pubblico più ristretto ma più mirato, interessato in modo specifico a storia locale, antropologia, fotografia e narrazione di comunità: esattamente il pubblico individuato per il progetto, per il quale rappresentano gli sbocchi di diffusione più coerenti accanto — o prima di — un'eventuale distribuzione sulle grandi piattaforme.

Questa trasformazione contemporanea non riguarda solo le forme del racconto e i suoi canali di diffusione più tradizionali, ma anche la possibilità di una circolazione multiplatforma: un'opera nata per un unico formato lineare può oggi essere pensata, fin dalla sua ideazione o in una fase successiva, in funzione di contenuti social, archivi digitali, siti web dedicati. È il tema che verrà approfondito nel capitolo 2, dedicato al concetto di informazione multimediale integrata, e che nel capitolo 4 sarà applicato direttamente al caso qui al centro della tesi.

Capitolo 2 – Informazione multimediale integrata

2.1 Definizione e caratteristiche

L'espressione «informazione multimediale integrata» descrive un modello di produzione e diffusione dei contenuti che ha ormai sostituito, in gran parte delle redazioni e dei progetti editoriali contemporanei, l'idea di un'informazione pensata per un solo canale. Non si tratta semplicemente di produrre contenuti — testi, audio, video — da distribuire su più mezzi di comunicazione, ma di pensarne fin dall'origine un'integrazione coerente: una stessa storia può essere raccontata attraverso un articolo, un video, un podcast o un contenuto social, ciascuno costruito per sfruttare le caratteristiche specifiche del canale che lo ospita, pur mantenendo coerenza, chiarezza e unità di senso con il progetto complessivo. È proprio questa integrazione progettuale, più che la semplice compresenza di più formati, a definire il concetto: un'informazione realmente multimediale integrata nasce già pensata per più piattaforme, invece di essere semplicemente adattata a posteriori a canali diversi da quello per cui era stata concepita.

Sul piano più propriamente teorico, il riferimento resta Henry Jenkins, che ha descritto la convergenza come l'incontro tra vecchi e nuovi media, tra industria culturale dall'alto e pubblico dal basso, in un ecosistema in cui contenuti, produttori e consumatori interagiscono in modi imprevedibili (Jenkins, 2006). Per Jenkins la convergenza non è un fenomeno puramente tecnologico — non riguarda cioè la semplice disponibilità di un contenuto su più dispositivi — ma un cambiamento culturale, che spinge i fruitori a cercare nuove informazioni e a creare connessioni tra contenuti medialti dispersi. Questa lettura è utile per correggere una possibile semplificazione: l'informazione multimediale integrata non equivale a distribuire lo stesso servizio su carta, video e social allo stesso modo, ma a costruire un'esperienza coerente che sfrutti le caratteristiche specifiche di ciascun canale. Il presupposto tecnico di questa possibilità era già stato individuato da Nicholas Negroponte (1995) nel passaggio «dagli atomi ai bit»: mentre gli atomi hanno peso e richiedono un supporto fisico per essere distribuiti, i bit sono immateriali e possono essere trasmessi, copiati e ricombinati istantaneamente, permettendo di scomporre uno stesso nucleo di contenuti e di ricomporlo in formati diversi a seconda del canale di destinazione.

Proprio perché il campo è attraversato da termini vicini, spesso impiegati come sinonimi, conviene fissare fin da subito tre nozioni distinte. Si parla di multimedialità quando un unico prodotto integra al proprio interno codici espressivi diversi — testo, immagine, suono, video — che concorrono a un medesimo messaggio: un documentario è, in questo senso, un oggetto multimediale, perché combina riprese, parlato, materiali fotografici e colonna sonora. Si parla invece di crossmedialità quando uno stesso contenuto viene distribuito su più canali secondo una logica di adattamento e coordinamento: il messaggio resta sostanzialmente il medesimo e cambia il formato che lo veicola, come accade quando una stessa clip viene declinata in versione orizzontale per YouTube e verticale per Instagram. Si parla infine di transmedialità quando ciascuna piattaforma non ripete il contenuto ma lo espande, aggiungendo elementi che le altre non contengono: secondo la definizione di Jenkins (2006), in una narrazione transmediale ogni testo offre un contributo distintivo e prezioso all'insieme, e ciascun tassello resta comprensibile anche in autonomia. Se la crossmedialità si fonda dunque su adattamento e coordinamento, la transmedialità si fonda su espansione narrativa, moltiplicazione dei punti di vista e approfondimento della storia attraverso contenuti differenziati e sinergici (Scolari, 2013). Sul versante più pratico, due testi recenti aiutano a definire in concreto le caratteristiche del lavoro multimediale integrato applicato all'audiovisivo. Aleandri e Moliterni ricostruiscono l'intera filiera produttiva di un documentario — dalla scrittura necessaria per accedere ai finanziamenti, alle riprese, fino alla post-produzione — mostrando come anche un prodotto audiovisivo apparentemente lineare richieda oggi competenze trasversali di gestione dei contenuti (Aleandri, Moliterni, 2020). Crognali affronta lo stesso tipo di problema per un formato diverso — l'audio narrativo — insistendo su come raccontare, pubblicare e promuovere storie da ascoltare richieda una progettazione editoriale integrata, non riducibile alla sola qualità del contenuto sonoro (Crognali, 2020). Entrambi i testi, pur riferendosi a formati differenti dal documentario audiovisivo qui esaminato, condividono la stessa lezione di fondo: produzione, editing e distribuzione non sono fasi separate, ma vanno pensate insieme fin dalla progettazione.

Sul piano più operativo, uno degli strumenti chiave di questa integrazione è il cosiddetto content management: la gestione centralizzata dei contenuti — testi, immagini, audio, video — attraverso sistemi che ne permettono la pubblicazione su più canali (sito web, app, social media) mantenendo coerenza redazionale. Questo principio, spesso riassunto

nella formula «scrivere una volta, pubblicare ovunque», è ormai uno standard diffuso nelle redazioni giornalistiche multimediali, ed è precisamente l'approccio che, nel capitolo 4, verrà proposto per ripensare i materiali di *Rodoretto: vivere, partire, tornare* in chiave multiplatforma.

Applicando queste categorie al progetto al centro della tesi, la collocazione va precisata con chiarezza, perché da essa dipende l'impianto dei capitoli successivi. Allo stato attuale *Rodoretto: vivere, partire, tornare* è un prodotto multimediale ma a canale unico: integra codici espressivi diversi — interviste, riprese dei luoghi, fotografie e materiali di repertorio, colonna sonora — all'interno di un montaggio lineare, pensato per una fruizione continua e per un unico contesto di visione. Non esiste, ad oggi, né una declinazione crossmediale né un'estensione transmediale del racconto. Ciò che il lavoro possiede è però un patrimonio di materiali — comprese le porzioni di intervista e di repertorio non incluse nel montaggio finale — che si presta a essere riorganizzato in entrambe le direzioni. Le ipotesi discusse nel capitolo 4 vanno quindi lette per quello che sono: non la descrizione di un ecosistema già esistente, ma una proposta progettuale articolata su due livelli di ambizione e di costo, ossia una strategia crossmediale di adattamento dei contenuti già disponibili ai diversi canali, realisticamente alla portata di una produzione indipendente, e un progetto transmediale in senso proprio, che richiederebbe invece la creazione di contenuti originali e risorse dedicate.

2.2 Narrazione su più piattaforme

Se la sezione precedente ha definito il quadro generale, questa si concentra su un aspetto più specifico: come si racconta una stessa storia su più piattaforme. Anche la voce che l'Enciclopedia Treccani dedica al transmedia storytelling riprende la definizione più citata in materia, quella di Jenkins, secondo cui in una narrazione transmediale «ogni singolo testo offre un contributo specifico e importante all'intero complesso narrativo» (Jenkins, 2006): nella sua forma ideale, ogni mezzo fa ciò che sa fare meglio, così che una storia può essere introdotta al cinema, ampliata in televisione, in un romanzo o in un fumetto, e ciascun capitolo resta godibile in autonomia. Questa definizione permette di distinguere con precisione due strategie spesso confuse tra loro: la semplice trasposizione crossmediale di uno stesso contenuto su canali diversi (ad esempio, lo stesso video pubblicato

su YouTube e su Instagram) e la narrazione transmediale in senso proprio, in cui ogni piattaforma aggiunge qualcosa che le altre non hanno.

A questa distinzione si aggiungono alcune strategie ricorrenti di espansione narrativa individuate da Carlos Scolari (2013) nel suo studio sulle narrazioni transmediali: dall'approfondimento di personaggi secondari alla costruzione di materiali che ampliano il mondo narrativo senza ripeterne la trama principale. Scolari dedica inoltre attenzione specifica al giornalismo transmediale, ambito particolarmente pertinente per questa tesi, in cui uno stesso fatto o una stessa inchiesta viene raccontato attraverso testi, video, infografiche e contenuti social, ciascuno pensato per la piattaforma che lo ospita. Applicato al progetto qui esaminato, questo quadro concettuale aiuta a distinguere due possibili strategie di estensione, che verranno riprese e sviluppate nel capitolo 4. La prima, più semplice, è crossmediale: pubblicare spezzoni o clip dell'opera così com'è su più canali social, adattandone il formato senza modificarne sostanzialmente il linguaggio. La seconda, più ambiziosa e coerente con il concetto di narrazione transmediale, consiste nel costruire attorno al film contenuti realmente distintivi — un archivio digitale di materiali di repertorio non inclusi nel montaggio finale, o micro-storie dedicate a singoli personaggi e luoghi del borgo — capaci di arricchire l'esperienza complessiva senza limitarsi a ripetere in formato più breve ciò che il documentario già mostra.

Va infine osservato che la scelta tra le due strategie non è neutra rispetto al pubblico di riferimento, né priva di rischi: una semplice trasposizione cross-mediale raggiunge un pubblico più ampio con il minimo sforzo produttivo aggiuntivo, mentre una narrazione realmente transmediale richiede risorse maggiori e un progetto editoriale coerente, perché una proliferazione eccessiva di contenuti derivati e scollegati tra loro può produrre frammentazione anziché arricchimento. La sfida, per una produzione di piccole dimensioni come quella qui esaminata, è dunque trovare un equilibrio tra l'ambizione multiplatforma e le risorse realisticamente disponibili — un tema che sarà discusso più nel dettaglio nel capitolo 5, dedicato ai limiti e alle criticità del progetto.

2.3 Il ruolo del pubblico e le nuove modalità di fruizione

L'ultimo tassello del quadro teorico riguarda il pubblico, la cui posizione rispetto ai contenuti multimediali si è profondamente trasformata negli ultimi due decenni. Axel Bruns (2008) ha coniato il termine *produsage* — crasi di *production* e *usage* — per descrivere una modalità di creazione dei contenuti collaborativa, iterativa e guidata dagli utenti, nella quale i confini tra produzione e consumo si fanno sempre più sfumati: il fruitore non si limita a ricevere un contenuto, ma lo commenta, lo modifica, lo ridistribuisce, contribuendo in prima persona alla sua circolazione e, in alcuni casi, alla sua stessa costruzione.

Il concetto suggerisce inoltre una possibile linea di sviluppo per il progetto qui esaminato: un archivio digitale collegato all'opera potrebbe non limitarsi a raccogliere i materiali originali della produzione, ma aprirsi a contributi provenienti dal pubblico stesso — fotografie di famiglia, ricordi scritti, testimonianze relative ad altri borghi di montagna spopolati — trasformando il progetto da racconto chiuso a piattaforma collettiva di raccolta della memoria dei territori. Un'ipotesi che, per quanto ambiziosa rispetto alle risorse di una produzione indipendente, sarà comunque presa in considerazione, in forma più circoscritta.

Questa trasformazione del pubblico da destinatario a partecipante attivo è al centro anche dell'analisi di Jenkins, Ford e Green (2013), che distinguono tra contenuti «sticky», pensati per trattenere l'attenzione in uno spazio centralizzato quale un sito o un canale, e contenuti «spreadable», progettati invece per circolare attraverso reti informali di condivisione. Un contenuto si diffonde, secondo gli autori, non perché imposto dall'alto, ma perché è il pubblico stesso a decidere di farlo circolare: un meccanismo che rende la strategia di diffusione di un progetto indipendente come questo dipendente tanto dalla qualità dei contenuti quanto dalla capacità di renderli facilmente condivisibili.

Questa evoluzione del ruolo del pubblico si inserisce in una trasformazione più ampia, quella del cosiddetto giornalismo partecipativo, o *citizen journalism*, ossia del ruolo che il cittadino comune assume oggi nella produzione stessa dell'informazione. Già Dan Gillmor (2004) ne aveva anticipato i tratti, descrivendo il passaggio da un giornalismo concepito come lezione impartita dall'alto a un giornalismo concepito come

conversazione, in cui i lettori diventano essi stessi produttori di contenuti attraverso blog, social network e strumenti di pubblicazione personale.

Un ulteriore aspetto delle nuove modalità di fruizione, legato alla crescente diffusione del giornalismo in mobilità e alla figura del giornalista videomaker, riguarda il ruolo dei dispositivi mobili come principale punto di accesso all'informazione multimediale. I dati del 59° Rapporto Censis sulla situazione sociale del Paese confermano la centralità di questo canale: l'89,3% degli italiani utilizza lo smartphone e l'86,1% i social network, mentre le piattaforme centrate su immagini e video raggiungono quote molto elevate, con Instagram al 78,1%, YouTube al 77,6% e TikTok al 64,2%. Lo stesso rapporto rileva che nel 2025 il 46,1% degli italiani tra i 16 e i 64 anni trascorre in media più di quattro ore al giorno su dispositivi digitali per ragioni non lavorative (Censis, 2025). Gran parte della fruizione di contenuti video e audio, documentari compresi, avviene dunque su smartphone e tablet, spesso in mobilità e in sessioni brevi e frammentate, ben diverse dalla visione continuativa e concentrata presupposta dalla proiezione in sala o dalla trasmissione televisiva tradizionale. Questo cambiamento non riguarda solo la durata dei contenuti, ma anche il loro formato visivo — verticale anziché orizzontale, ad esempio, per le clip pensate per i social — e ha conseguenze dirette sulle strategie di diffusione multiplatforma di una produzione come questa, che saranno discusse nel capitolo 4.

Per un progetto come *Rodoretto: vivere, partire, tornare*, queste trasformazioni non sono astratte. Il pubblico individuato per l'opera — persone dai vent'anni in su, interessate a storia locale e culturale, antropologia, fotografia, documentari, viaggi in montagna e narrazione di comunità — è precisamente il tipo di pubblico attivo appena descritto: un pubblico che, se coinvolto nel modo giusto, non si limita a guardare il documentario, ma lo commenta, lo condivide, e può a sua volta contribuire con propri materiali a un eventuale archivio digitale collegato al progetto. Anche questo aspetto sarà ripreso nel capitolo 4, insieme alle strategie di diffusione più adatte al progetto.

Capitolo 3 – Il progetto «Rodoretto: vivere, partire, tornare»

3.1 Genesi dell'idea e scheda del progetto



Fig. 1 — Il titolo del documentario sovrimpresso a una sequenza in Super 8 tratta dall'archivio familiare: sequenza di apertura.

Tutti i fotogrammi riprodotti nel presente lavoro sono tratti da Rodoretto: vivere, partire, tornare (2026).

Rodoretto: vivere, partire, tornare è un documentario di ventuno minuti e un secondo realizzato nel 2026 nell'ambito del percorso di laurea magistrale in Informazione ed Editoria. Le riprese si sono svolte tra febbraio e marzo, il montaggio nel mese successivo, ed è stato pubblicato in maggio su YouTube. È girato interamente in italiano e sottotitolato per intero con didascalie impresse sull'immagine; le riprese sono state realizzate con fotocamera Sony Alpha 7 IV, drone e microfono esterno, mentre montaggio e correzione del colore sono stati eseguiti in Adobe Premiere. Il progetto è stato realizzato con il supporto tecnico di Alessandro Marteno nelle fasi di ripresa e post-produzione.

L'idea nasce da un legame personale prima ancora che da un interesse tematico. Rodoretto è il luogo a cui appartiene la mia famiglia da più di quattro generazioni: non un caso di studio individuato dall'esterno, ma un territorio noto per frequentazione diretta, di cui si conoscevano le case, i nomi e le storie prima di decidere di raccontarlo. Per questa ragione

non sono state valutate alternative: il tema era definito fin dall'inizio, e la fase preliminare non è consistita nella ricerca di un soggetto, ma nella traduzione di una conoscenza già posseduta in una forma comunicabile a chi quel luogo non lo conosce.

Questa posizione va dichiarata apertamente, perché condiziona l'intero lavoro. Il film non nasce da un'osservazione esterna della comunità, ma dal suo interno: i tre protagonisti sono rispettivamente mia nonna, mio padre e mia sorella. Si tratta esattamente di quella soggettività costitutiva che Renov (1993; 2004) individua come tratto irriducibile del documentario, e che nelle forme più personali del cinema del reale non è un difetto di metodo ma la condizione stessa del racconto. I vantaggi sono evidenti: un accesso che nessun autore esterno avrebbe ottenuto in quattro mesi, la disponibilità immediata dell'archivio di famiglia, e soprattutto una qualità di conversazione che nasce dalla confidenza. Il rischio speculare è la mancanza di distanza critica, ossia la difficoltà di riconoscere ciò che dall'interno appare ovvio e che per lo spettatore non lo è. La consapevolezza di questo limite ha orientato alcune scelte di montaggio, e sarà ripresa nel capitolo 5 tra le criticità del progetto.

Dall'idea alla consegna sono trascorsi complessivamente quattro mesi: tre dedicati alle riprese al borgo, alle interviste e al recupero dei materiali d'archivio familiari, e uno al montaggio. È un tempo molto compresso, che ha inciso sulle scelte produttive descritte più avanti.

3.2 Il contesto: Rodoretto, il borgo e la sua storia

Rodoretto è la maggiore frazione del comune di Prali, in Val Germanasca, in provincia di Torino, e sorge a circa 1.432 metri di altitudine nel vallone omonimo, percorso dal rio Dorato. Il nucleo è composto da più borgate — Villa, la principale, da cui il toponimo alternativo di Villa di Rodoretto; Chai, che ospita il cimitero; Bounous e, più in alto, Chandermant a 1.670 metri — cui si aggiungono, risalendo il vallone, Campo del Clot, Arnaud, Rimas e Balma. Il nome, Roduret in piemontese e Raoudourét in occitano, ha origine incerta: potrebbe derivare dall'arbusto del rododendro o, secondo altre ipotesi, dal termine che designava il corso d'acqua incassato e ripido del vallone (Wikipedia, voce «Rodoretto»).

Fino al 1870 Rodoretto costituiva un comune autonomo, poi incorporato in quello di Prali. Questo dato, apparentemente minore, dice molto sulla parabola del luogo: un centro che ha avuto una propria amministrazione, una propria scuola e una propria economia, e che nell'arco di un secolo e mezzo è diventato una frazione. Oggi la borgata conta circa quindici residenti stabili in inverno, che salgono a una sessantina nella stagione estiva (Wikipedia, voce «Rodoretto»). Il dato, va precisato, non ha valore censuario: l'Istat rileva la popolazione su base comunale e non per frazione, sicché per le borgate montane si dispone soltanto di stime di fonte locale. Esso va comunque letto insieme al dato ufficiale del comune, che secondo le rilevazioni Istat contava 350 abitanti nel 1991, 312 nel 2001, 272 nel 2011 e ne conta oggi circa 250 (Istat, dati elaborati da Tuttitalia). Lo scarto tra i quindici dell'inverno e i sessanta dell'estate è, da solo, la sintesi più efficace del tema del film: un luogo che non è scomparso, ma che è diventato stagionale.



Fig. 2 — Veduta aerea del vallone e della borgata di Villa di Rodoretto, ripresa con drone.

La testimonianza di Rosita (mia nonna) restituisce con precisione l'assetto del borgo quando era ancora pienamente abitato. La sua era una famiglia di quattordici figli, condizione che imponeva un'organizzazione domestica rigidissima, fino all'assegnazione di un posto fisso a tavola per ciascuno. Il padre lavorava in miniera e, terminato il turno, nei campi; la madre si occupava della casa, del bucato fatto interamente a mano e del

bestiame. I servizi essenziali erano interni alla comunità: due negozi di alimentari, gestiti rispettivamente dai nonni e da una zia. La scuola funzionava a pluriclasse, con un unico maestro per tutti i livelli. Il collegamento con il fondovalle era assicurato da una corriera che si fermava però al bivio, costringendo gli abitanti a scendere a piedi fino alla strada principale, dove si raccordava con il tram che collegava Pinerolo a Perosa Argentina.

Sono dettagli che spiegano il meccanismo dello spopolamento meglio di qualsiasi dato aggregato. Rosita lascia Rodoretto a diciotto anni per lavorare come operaia alla RIV di Perosa Argentina, e nel farlo compie il movimento che l'intera valle avrebbe compiuto nei decenni successivi: dalla montagna alla fabbrica di fondovalle, dall'economia di sussistenza al lavoro salariato. Il documentario, pur non tematizzandolo esplicitamente, registra così il passaggio da un modello economico a un altro attraverso il racconto di una biografia individuale.

Due istituzioni hanno tenuto insieme la comunità per buona parte del Novecento, e sono precisamente le due che ricorrono nei racconti dei protagonisti. La prima è la miniera. La Val Germanasca ha ospitato per oltre un secolo l'estrazione del talco noto come «bianco delle Alpi», una varietà tra le più pregiate al mondo, in quella che è stata la più grande miniera di talco d'Europa, arrivata a impiegare oltre trecentocinquanta minatori. L'attività estrattiva nella miniera della Gianna, a Prali, è cessata nel 1995; il sito è oggi parte dell'Ecomuseo regionale delle Miniere e della Val Germanasca, riconosciuto dalla Regione Piemonte nel 2003 e visitabile attraverso percorsi didattici (Ecomuseo Regionale delle Miniere e della Val Germanasca). La chiusura della miniera segna la fine della ragione economica che tratteneva le famiglie in valle.

La seconda istituzione è la scuola. L'edificio dell'ex scuola elementare di Rodoretto non è stato demolito né abbandonato: ospita oggi il Museo di Rodoretto, parte del sistema museale della Fondazione Centro Culturale Valdese, gestito dai volontari della borgata. Al suo interno un'aula scolastica d'epoca è stata ricostruita fedelmente, con lavagna, banchi, calamai, testi e registri, accanto ad ambienti domestici — cucina, camera da letto, stanza da lavoro — e a una raccolta di attrezzi dei mestieri della valle, compresi quelli usati nelle miniere di talco; non a caso l'istituzione stessa lo presenta come «la casa dei nostri nonni» (Fondazione Centro Culturale Valdese). All'interno di questi spazi sono state girate alcune sequenze del documentario, in una coincidenza che merita di essere

segnalata: il film riprende, per raccontare la memoria del borgo, un luogo che la comunità stessa aveva già trasformato in dispositivo di conservazione della propria memoria.

Questo punto colloca il progetto in una tradizione preesistente. Rodoretto non è un luogo muto in attesa di essere raccontato: la sua comunità ha già prodotto forme di autonarrazione. Lo testimoniano, oltre al museo, le pubblicazioni locali edite dalla casa editrice pinerolese Alzani, tra cui *L'uomo e la montagna* di Rinaldo Breusa (2006) e *La bella lavanderina* (1997), firmato da Elena, Piera, Rosita, Ines e Luigina Breusa — tra le quali figura la stessa protagonista della prima parte del documentario. Chi racconta nel film ha dunque già raccontato altrove, in forma scritta. Il documentario non inaugura la memoria del borgo, ma ne cambia il medium: trasferisce dalla pagina all'audiovisivo un patrimonio di testimonianze già codificato, rendendolo accessibile a un pubblico che non appartiene alla valle e che difficilmente arriverebbe a un volume di editoria locale. È in questo passaggio di supporto, più che nel contenuto, che il lavoro assume un valore propriamente informativo ed editoriale.

Va infine ricordata l'appartenenza valdese della valle, che non è un dato accessorio ma spiega due elementi centrali del racconto. La Val Germanasca fa parte delle cosiddette valli valdesi, storicamente segnate dalla presenza della minoranza protestante, e a Rodoretto coesistono ancora oggi una chiesa cattolica e un tempio valdese. A questa tradizione si deve, in primo luogo, l'esistenza stessa della scuola di cui parla mia nonna. Come documenta la Società di Studi Valdesi, nelle valli è attestata fin dal Seicento una rete capillare di istruzione primaria, articolata tra la scuola parrocchiale del capoluogo e le *petites écoles* di borgata, che concentravano l'attività nei mesi invernali, quando il lavoro agricolo si interrompeva. A partire dal 1827 questa rete fu potenziata dall'iniziativa del generale inglese Charles Beckwith, che finanziò la costruzione e il rinnovamento di numerosi edifici scolastici — tuttora noti come «scuolette Beckwith» — e promosse la formazione degli insegnanti; nel giro di pochi decenni i tassi di alfabetizzazione delle valli raggiunsero livelli che nessun'altra area italiana dell'epoca conosceva (Chiesa valdese di Torre Pellice). Che una borgata di montagna come Rodoretto disponesse di una propria scuola, con un maestro unico per tutte le classi, non è quindi un'anomalia da spiegare, ma la norma di quel territorio.



Fig. 3 — L'aula scolastica ricostruita all'interno del Museo di Rodoretto, con iscrizione in occitano alla lavagna: sequenza girata negli spazi dell'ex scuola elementare.

In secondo luogo, la stessa tradizione rende comprensibile la propensione della comunità a documentare e conservare la propria storia, di cui si è detto poco sopra: una cultura religiosa fondata sull'accesso diretto alla lettura produce con naturalezza archivi, biblioteche, musei e pubblicazioni locali. Non è casuale, in questa prospettiva, che l'ex scuola sia stata trasformata in museo anziché dismessa, che esso appartenga al sistema museale della Fondazione Centro Culturale Valdese, né che le testimonianze del borgo fossero già state raccolte in volume prima che il documentario le riprendesse. Il film si inserisce dunque in una pratica di autoconservazione della memoria che la tradizione valdese aveva reso abituale da generazioni, e ne costituisce l'ultima variazione tecnologica: cambia il supporto, non l'intenzione.

Il borgo compare inoltre nel romanzo di Oriana Fallaci *Un cappello pieno di ciliege*, segno di una riconoscibilità che eccede i confini della valle. Alla luce di questi elementi, Rodoretto risponde con precisione alla definizione di luogo della memoria proposta da Pierre Nora (1984-1992): un'unità significativa, materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo hanno reso elemento simbolico di una comunità, e che continua a funzionare come tale anche quando quella comunità non lo abita più stabilmente.

3.3 Il tema e la struttura narrativa: restare, partire, tornare

Il documentario è costruito su una struttura affidata a tre voci, ciascuna corrispondente a una generazione e a un diverso rapporto con il luogo. Mia nonna Rosita, ottantasette anni, è nata e cresciuta nel borgo e vive oggi a San Secondo di Pinerolo; il suo racconto occupa la prima metà del film e copre l'infanzia, la famiglia numerosa, la scuola, il lavoro dei genitori, il matrimonio celebrato nella chiesa di Rodoretto. Mio padre Maurizio, cinquantotto anni, suo figlio, non ha mai abitato stabilmente il borgo: lo ha vissuto come luogo delle vacanze e dei fine settimana, e il suo racconto restituisce la fase in cui Rodoretto era ancora frequentatissimo. Mia sorella Sofia, ventiquattro anni, studentessa di design al Politecnico di Milano e quindi a sua volta fuori sede, rappresenta la generazione per cui Rodoretto non è un luogo lasciato ma un luogo scelto, a cui si torna per trascorrervi i fine settimana con amici o familiari.

La successione delle tre voci non coincide con una cronologia lineare, e soprattutto non distribuisce i tre verbi del titolo uno per generazione. È una precisazione necessaria, perché la struttura reale del film è più sottile dello schema che il titolo suggerisce. Rosita, la generazione che ha abitato il borgo, è anche la prima ad averlo lasciato: se ne va a diciotto anni per la fabbrica, e vi ritorna ogni estate nell'alloggio ereditato dal padre. Maurizio parte senza esserci mai stato del tutto, e continua a frequentare la montagna in una forma trasformata, come istruttore di scialpinismo. Sofia, la più giovane, vive a Milano e torna per condividere il luogo dei ricordi d'infanzia con i propri amici. Ciascuna generazione, in altri termini, compie per intero il ciclo del titolo, in proporzioni e in tempi diversi. Il film non descrive dunque tre stadi successivi di un declino, ma tre variazioni dello stesso movimento, e questa ripetizione è ciò che gli consente di sostenere la struttura ciclica annunciata dal titolo.

Questa architettura consente inoltre di verificare sul campo l'ipotesi teorica avanzata nel capitolo 1. I tre racconti non sono versioni concorrenti della stessa storia, ma testimonianze prodotte all'interno di quadri sociali differenti, nel senso indicato da Halbwachs (1950): ciascuna generazione ricorda ciò che il proprio contesto le ha permesso di vivere, e attribuisce al medesimo luogo un significato diverso. Per Rosita Rodoretto è il paese d'origine, definito dalla fatica e dalla comunità; per Maurizio è lo spazio dell'infanzia e del gioco collettivo, definito dagli amici e dalle gare di sci; per Sofia è un rifugio dalla frenesia contemporanea, definito dal contatto con la natura e dalla

rinuncia agli schermi. La memoria collettiva del borgo non coincide con nessuna delle tre voci, ma emerge dalla loro giustapposizione.

Un secondo elemento merita attenzione: la trasmissione non è soltanto il tema del film, ma un'azione che il film mostra. Nelle sequenze conclusive nonna e nipote compaiono nella stessa inquadratura, e Sofia dichiara esplicitamente il desiderio di tramandare quel luogo ai propri figli e alle persone che vi accompagna; nelle sequenze dedicate all'archivio è il nonno, autore delle pellicole, a comparire accanto alle nipoti mentre le immagini vengono rimesse in circolo. Il documentario non si limita quindi a registrare una memoria condivisa: ne inscena il passaggio da una generazione all'altra, e in questo senso partecipa al processo che descrive.

Rispetto alla tassonomia delle modalità di rappresentazione documentaristica richiamata nel primo capitolo (Nichols, 2001), il documentario si colloca prevalentemente nella modalità osservativa, con innesti partecipativi. Osservativa è la trattazione dei luoghi, ripresi senza commento e lasciati agire come spazi reali; partecipativa è la costruzione delle interviste, che nascono da un dialogo dichiarato tra chi filma e chi è filmato. Un momento in particolare rende esplicita questa seconda dimensione: poco prima dell'inizio della sezione dedicata a Maurizio, all'ottavo minuto, il montaggio conserva un frammento di fuori onda in cui si sente la voce di chi conduce l'intervista invitare l'intervistato a non ridere, e la sua risposta ironica. La scelta di non eliminare quel passaggio è significativa e voluta: introduce una nota riflessiva, mostra allo spettatore che ciò che sta guardando è il risultato di una relazione e non di una registrazione neutra, e conferma sul piano pratico quanto sostenuto in astratto nel capitolo 1 a proposito della soggettività documentaria. Ne resta esclusa, invece, la modalità espositiva: non esiste voce fuori campo, né commento didascalico, né apparato argomentativo che orienti lo spettatore verso una tesi.

3.4 Il processo produttivo: tempi, vincoli e condizioni di lavoro

Descrivere le condizioni materiali in cui il film è stato realizzato non è un dettaglio accessorio: è ciò che permette di valutarne con onestà i risultati e i limiti. Il confronto con i dati di settore richiamati nel primo capitolo è impietoso ma istruttivo. Secondo le stime elaborate da Doc/it – Associazione Documentaristi Italiani, un progetto documentario strutturato prevede in media un budget attorno ai 250.000 euro e un ciclo di lavorazione

di circa tre anni comprensivo della fase di sviluppo. Il documentario è stato invece realizzato in quattro mesi, con attrezzatura personale e senza budget: la distanza non è di grado, ma di natura, e definisce una categoria produttiva a sé, quella del documentario a scala minima reso possibile dall'accessibilità degli strumenti digitali.

Da questa compressione derivano vincoli precisi. Il primo è di calendario: la disponibilità per le riprese era limitata ai fine settimana, il che ha ridotto le finestre utili di ripresa a un numero contenuto di giornate. Il secondo è climatico: le riprese si sono svolte in un inverno particolarmente nevoso, e in più occasioni si è dovuto rinunciare alla salita o interrompere le riprese e scendere a valle in anticipo per il sopraggiungere della neve; in un caso non è stato possibile raggiungere la borgata in automobile. Il terzo è tecnico: la scarsa copertura di rete nel vallone ha provocato la perdita del segnale di controllo del drone, che è precipitato atterrando a pochi centimetri da un corso d'acqua.

Questi episodi non sono aneddoti di colore. Come osservano Aleandri e Moliterni (2020) a proposito della filiera del cinema del reale, in una produzione documentaristica la fase di ripresa non è mai interamente pianificabile, perché dipende da condizioni — meteorologiche, logistiche, relazionali — che l'autore non controlla; ciò che distingue una produzione strutturata da una a scala minima non è l'assenza di imprevisti, ma la presenza di margini di tempo e di budget per assorbirli. In assenza di quei margini, ogni giornata persa si traduce direttamente in materiale mancante, e il montaggio deve lavorare su ciò che esiste anziché su ciò che era stato previsto. Va però osservato che, in questo caso specifico, il vincolo climatico ha prodotto anche un effetto favorevole: la neve abbondante che ha ostacolato le riprese è la stessa che caratterizza visivamente l'intero film, e che rende immediatamente percepibile allo spettatore la condizione di isolamento invernale di cui i protagonisti parlano.

3.5 Scelte narrative e stilistiche

3.5.1 Le interviste

Le interviste sono state realizzate in tre giornate nel mese di marzo, una per ciascun protagonista. Per ognuno era stata predisposta una traccia scritta di argomenti, costruita a partire dall'impianto del progetto e differenziata in base alla generazione. La traccia, tuttavia, non è stata seguita in modo rigido: il legame familiare con gli intervistati ha reso

possibile una conduzione prevalentemente conversazionale, in cui le domande hanno funzionato da innesco e non da struttura. Il risultato è un parlato spontaneo, con ripetizioni, correzioni in corsa e riprese di frase, che in montaggio si è scelto di non levigare.

Si tratta di una scelta metodologicamente coerente con quanto Portelli (2017) osserva a proposito della fonte orale: la testimonianza non preesiste all'intervista, ma si forma nel dialogo, e il ruolo di chi interroga entra a pieno titolo nel documento prodotto. Il fatto che a condurre l'intervista sia la nipote, la figlia e la sorella degli intervistati non va quindi considerato un elemento di disturbo da neutralizzare, ma una variabile costitutiva del materiale raccolto. Una conferma indiretta viene dalla lingua: Rosita, che appartiene a una generazione e a un territorio in cui l'occitano è lingua d'uso, nel film parla italiano, perché l'italiano è la lingua in cui si rivolge alle nipoti. Il documento registra dunque non la lingua del luogo, ma quella del rapporto in cui la memoria viene trasmessa. Restano tuttavia tracce lessicali del patois nel parlato della generazione più giovane, che nomina in dialetto due oggetti legati alla vita materiale della casa di montagna: la stufa (*putagè*) e la vasca esterna (*bacias*) in cui si raccoglie l'acqua. È un dettaglio minimo ma indicativo: ciò che sopravvive della lingua locale non è il discorso, ma il nome delle cose che si continuano a usare.

La stessa logica ha guidato la scelta delle ambientazioni. Ogni intervista è stata girata in un ambiente familiare all'intervistato, così da ridurre al minimo la percezione della situazione di ripresa: Rosita nella cucina di casa propria, seduta al tavolo apparecchiato con una tovaglia ricamata; Maurizio all'aperto, in giardino, accanto al proprio orto; Sofia in salotto, con il gatto di famiglia visibile sul divano alle sue spalle. Gli spazi non sono neutri e non sono stati scelti per ragioni estetiche: caratterizzano chi parla, ne segnalano l'età e le abitudini, e collocano ciascuna testimonianza in un contesto domestico coerente con il registro intimo del racconto. Nessuno dei tre è stato intervistato a Rodoretto, e questa assenza è essa stessa significativa: il borgo compare nel film come immagine e come racconto, mai come luogo dell'enunciazione, esattamente come accade nelle vite dei protagonisti.



Fig. 4 — I tre ambienti delle interviste: dall'alto, Rosita nella cucina di casa propria, Maurizio in giardino accanto all'orto, Sofia in salotto.

Le condizioni di ripresa hanno prodotto reazioni molto diverse, che vale la pena documentare perché incidono sul risultato. Rosita si è mostrata completamente a suo agio davanti alla camera, con una naturalezza che ha reso la sua parte la più immediatamente utilizzabile. Mio padre, più riservato, ha avuto bisogno di ripetuti incoraggiamenti e di alcune prove prima di raggiungere un tono spontaneo; una traccia di quella tensione resta visibile nel film, nel movimento continuo della gamba accavallata che accompagna tutta la sua testimonianza, ed è documentata dal fuori onda conservato in montaggio. Con mia sorella si è presentata la difficoltà opposta: la presenza di chi filmava dietro la macchina da presa le provocava una reazione di ilarità ogni volta che il suo sguardo incrociava

quello di chi filmava, e per ottenere una conduzione utilizzabile si è dovuto uscire dal suo campo visivo. Sono tre soluzioni diverse allo stesso problema — la gestione della presenza di chi filma — e mostrano concretamente quanto il rapporto tra autore e soggetto, teorizzato in astratto nel primo capitolo, si traduca in decisioni pratiche di set. Il materiale raccolto ammonta a circa un'ora e mezza di girato per ciascun protagonista, per un totale approssimativo di quattro ore e mezza di intervista a fronte di ventuno minuti di durata finale. Il rapporto di selezione, superiore a dodici a uno, dà la misura del lavoro di scelta operato in montaggio. La ripartizione interna non è simmetrica: la sezione di Rosita occupa i primi otto minuti, quella di Maurizio si estende fino al quindicesimo, quella di Sofia occupa i quattro minuti successivi, prima della chiusura. Lo squilibrio è coerente con il progetto: la generazione che ha abitato il borgo è anche quella che dispone del maggior numero di ricordi non altrimenti documentabili, ed è l'unica la cui testimonianza non è sostituibile.

3.5.2 Immagini del borgo e materiali d'archivio

Il film alterna alle interviste due tipi di immagine. Il primo è costituito dalle riprese realizzate in loco con fotocamera Sony Alpha 7 IV, integrate da panoramiche aeree effettuate con drone: vedute del vallone innevato, dettagli delle borgate, il campanile e i tetti coperti di neve, spazi interni ed esterni della borgata di Villa, sequenze girate all'interno dell'ex scuola divenuta museo. La scelta del drone risponde a un'esigenza narrativa precisa e non decorativa: restituire la scala del rapporto tra l'insediamento e la montagna che lo circonda, ossia il dato geografico che spiega, più di qualsiasi commento, perché quel luogo sia stato prima abitato con fatica e poi lasciato.

A queste si aggiunge una terza categoria di immagini, che il film utilizza con parsimonia ma con funzione strategica: alcune sequenze osservative girate nel presente e dedicate ai gesti dell'abitare invernale — l'arrivo alla borgata a piedi nella neve con lo zaino e l'attrezzatura, la rimozione della neve dai gradini con la pala, il fuoco acceso nella stufa. Sono immagini che non illustrano un ricordo ma documentano una pratica attuale, e che danno corpo visivo al terzo movimento del titolo: il ritorno non è enunciato soltanto nelle parole di Sofia, ma mostrato nella fatica concreta che comporta.

Il secondo tipo di immagine proviene dall'archivio familiare, e costituisce l'elemento più singolare del progetto. Si tratta esclusivamente di materiale cinematografico: pellicole in

formato 8 mm e Super 8 girate da mio nonno tra gli anni Cinquanta e Sessanta, che documentano paesaggi, vita domestica, il matrimonio dei nonni, le automobili sulla strada innevata e soprattutto la vita sciistica del borgo — lo skilift, le piste battute a mano, le gare sociali. Alcune di queste immagini trovano riscontro puntuale nel racconto di mio padre, che descrive il primo impianto di risalita costruito dagli abitanti utilizzando il motore di un motocarro e le gare organizzate collettivamente, con le bandierine cucite a macchina dalle madri e le classifiche stampate al ciclostile in giornata. È una delle occasioni più interessanti offerte dal film: la stessa vicenda esiste simultaneamente come testimonianza orale e come documento visivo, e il montaggio può verificare l'una con l'altro.

Una circostanza in particolare distingue questo archivio da un fondo domestico qualsiasi: il suo autore è vivo, ed è presente nel film. L'uomo anziano che compare nelle sequenze dedicate alle pellicole, chino sul meccanismo del proiettore insieme alle nipoti, è mio nonno, ossia colui che quelle immagini le ha girate più di sessant'anni prima.



Fig. 5 — La preparazione del proiettore 8 mm: l'autore delle pellicole accanto alle nipoti, nella sequenza dedicata all'archivio familiare.

Il documentario contiene dunque una quarta figura generazionale, che non viene intervistata e non prende la parola, ma che è presente in due modi simultanei: come sguardo che ha prodotto le immagini d'archivio e come corpo filmato nel presente mentre

le riguarda. È una configurazione rara, e va valorizzata: negli archivi familiari l'operatore è quasi sempre un assente, una soggettività ricostruibile solo per inferenza a partire da ciò che ha scelto di riprendere. Qui, al contrario, l'autore del materiale storico e i suoi destinatari condividono la stessa inquadratura.

Questa presenza produce un effetto che va oltre il valore affettivo. Le pellicole degli anni Cinquanta e Sessanta non sono soltanto documenti di un luogo: sono la testimonianza di uno sguardo, quello di chi in quegli anni decise che valeva la pena filmare il proprio paese, le proprie feste e la propria famiglia. Il gesto di riprendere oggi quel luogo e quella famiglia non inaugura quindi una pratica, ma la riprende a distanza di due generazioni, con strumenti diversi e con la stessa intenzione di fondo. Il film, letto in questa chiave, non è soltanto un racconto sulla trasmissione della memoria: è esso stesso un atto di trasmissione, in cui dal nonno si ereditano non soltanto le immagini, ma la funzione stessa di chi documenta.

La digitalizzazione di queste pellicole ha posto un problema concreto. Il trasferimento professionale avrebbe comportato costi incompatibili con il progetto; si è quindi scelta una soluzione artigianale: riparare il proiettore originale, anch'esso risalente a quegli anni, proiettare le pellicole su un telo e riprendere direttamente la proiezione con la fotocamera. L'operazione ha avuto un costo: durante la messa a punto del proiettore alcuni secondi di pellicola sono stati bruciati e sono andati definitivamente perduti.

Questo passaggio merita una lettura che va oltre il dato tecnico. La perdita materiale di alcuni fotogrammi nel tentativo stesso di salvarli è la dimostrazione fisica di ciò che il capitolo 1 sosteneva in termini teorici: la memoria non è un deposito stabile a cui si accede senza conseguenze, ma un materiale fragile, esposto all'oblio proprio nel momento in cui viene sollecitato. Soprattutto, la scelta di riprendere la proiezione anziché acquisire il fotogramma ha una conseguenza estetica rilevante: ciò che entra nel film non è la pellicola, ma la sua proiezione, con il bordo visibile del fotogramma, il grano del telo e l'instabilità dell'immagine. Lo spettatore non vede un archivio restaurato, vede qualcuno che guarda un archivio.

Questa consapevolezza è stata assunta esplicitamente nel montaggio, includendo nel film le sequenze in cui il proiettore viene preparato e le pellicole manipolate: mani che srotolano la bobina sotto una lampada, volti chinati sul meccanismo, la presenza dell'autore delle immagini accanto a chi le vede per la prima volta. Il dispositivo di

trasmissione della memoria diventa così esso stesso contenuto del racconto, e rende visibile in una sola inquadratura il passaggio generazionale che il film descrive. È precisamente il meccanismo analizzato da Kuhn (1995) a proposito degli archivi domestici: la trasformazione di un materiale privato in documento condiviso non avviene per il solo fatto di conservarlo, ma nell'atto di riguardarlo insieme, che ne riattiva il significato e lo rende trasmissibile. Nel caso in esame quell'atto è documentato mentre accade, e la riparazione stessa del proiettore — una macchina rimessa in funzione perché le immagini possano tornare visibili — ne costituisce la premessa materiale.

3.5.3 Montaggio e trattamento dell'immagine

Il montaggio, realizzato in Adobe Premiere, ha comportato il lavoro di selezione già richiamato, la sincronizzazione dell'audio registrato con microfono esterno in sostituzione delle tracce originali della fotocamera — operazione che ha inciso in modo significativo sui tempi di lavorazione — e le due fasi di correzione e gradazione del colore.

La struttura complessiva è quella di un discorso continuo. Il film si apre senza alcuna introduzione, sul primo piano di Rosita seduta al tavolo della propria cucina che pronuncia il proprio nome e dichiara di essere nata in un paese di montagna a millequattrocento metri di altitudine; solo dopo questa presentazione compare il titolo, sovrimpresso a una sequenza sciistica in Super 8 tratta dall'archivio familiare, prima che la testimonianza riprenda. È una soluzione efficace e coerente con l'impianto complessivo: la prima cosa che lo spettatore riceve non è un'immagine del luogo né un apparato paratestuale, ma una voce che si presenta e si colloca. L'identificazione avviene attraverso una persona, e il territorio arriva subito dopo, già filtrato dal ricordo di chi lo ha abitato. Il film si chiude a 19 minuti e 46 secondi con un cartello nero che riporta una citazione di Cesare Pavese sull'appartenenza segreta dei luoghi, seguito da una coda musicale che porta la durata complessiva a 21 minuti e 1 secondo.

Nel mezzo, le testimonianze delle tre generazioni sono intervallate da immagini del borgo e da materiali di repertorio che accompagnano gli argomenti trattati. In assenza di voce fuori campo, il raccordo tra un blocco e l'altro è affidato interamente al contenuto delle risposte, montate in modo da comporre un discorso unico e progressivo anziché tre interviste giustapposte: Maurizio si presenta dichiarandosi figlio di Rosita, e la continuità genealogica sostituisce qualsiasi transizione verbale esterna. È qui che il montaggio

svolge la funzione teorica descritta nel capitolo 1: l'accostamento tra il ricordo di uno spazio e l'immagine del suo stato presente trasforma un ricordo individuale in un fatto verificabile dallo spettatore, ancorando la memoria a un referente visibile.

Una scelta che merita attenzione particolare è la sottotitolazione integrale del film, realizzata con didascalie impresse sull'immagine in carattere corsivo. La motivazione immediata è di comprensibilità: garantire che nessun passaggio vada perduto quando una parola risulta poco articolata nel parlato spontaneo, condizione frequente nelle interviste condotte in forma conversazionale. La conseguenza, però, eccede l'intenzione iniziale e riguarda direttamente il quadro tracciato nel capitolo 2. Un documentario interamente sottotitolato è fruibile senza audio, ed è quindi compatibile con le modalità di consumo che i dati del 59° Rapporto Censis descrivono come dominanti (Censis, 2025) — la visione su smartphone, in mobilità, spesso in contesti che rendono impraticabile l'ascolto. La sottotitolazione, nata come misura di accessibilità, si rivela di fatto la caratteristica che rende il film più adatto a una circolazione digitale, e costituisce un punto di partenza concreto per le ipotesi discusse nel capitolo 4.

Il trattamento del colore differenzia i tre tipi di materiale secondo una logica precisa. Le interviste mantengono un'estetica naturale e neutra, che non aggiunge connotazione a chi parla. Le pellicole d'archivio conservano invece una resa cromatica volutamente vintage, coerente con l'epoca e con la natura del supporto, che le rende immediatamente riconoscibili come materiale di un altro tempo; in alcune sequenze la dominante vira decisamente al blu, accentuando lo stacco rispetto al presente. Le riprese del borgo, infine, alternano tonalità leggermente più fredde e leggermente più calde: le prime restituiscono la condizione presente di luogo spopolato, le seconde il calore che emerge dai racconti di chi lo ha abitato. La gradazione cromatica assume così una funzione narrativa, e non semplicemente estetica: è il modo in cui il film tiene insieme, sulla stessa immagine, l'assenza attuale e la presenza ricordata.

3.5.4 Colonna sonora e questione dei diritti

Alla musica è affidata una funzione di caratterizzazione generazionale. La sezione dedicata a Rosita è accompagnata da brani appartenenti al suo orizzonte musicale, tra cui «Celeste nostalgia» e «Nel blu dipinto di blu», e si chiude con «Apocalypse», che introduce un registro emotivo più intenso e prepara il passaggio alla parte successiva. La

sequenza del matrimonio dei nonni fa eccezione, ed è l'intuizione più interessante del film: viene accompagnata da «Yukon» di Justin Bieber, un brano contemporaneo nettamente estraneo al repertorio delle due canzoni precedenti. La scelta corrisponde al momento in cui i due mondi si toccano, quello dei nonni e quello delle nipoti, ed è la stessa sequenza in cui compare la manipolazione delle pellicole: la frattura musicale rende percepibile allo spettatore, sul piano sonoro, la contemporaneità dello sguardo che si posa su un'immagine d'archivio.

La parte di Maurizio si apre con «Do I Wanna Know?» e prosegue con «Six Blade Knife», su una linea rock che non corrisponde cronologicamente agli anni della sua infanzia ma ne restituisce l'ascolto e il carattere; l'accostamento tra questo registro e le immagini d'archivio che lo ritraggono bambino con una maschera da sci sovradimensionata produce un effetto ironico che alleggerisce la sezione centrale del film.



Fig. 6 — Fotogramma d'archivio in Super 8: Maurizio bambino sulle piste di Rodoretto, nella sezione a lui dedicata.

La parte di Sofia è aperta da «Outro» dei M83, di tono più riflessivo e nostalgico, e si chiude con «End of Beginning», brano che tematizza il legame con la città d'origine e che accompagna la coda successiva al cartello finale.

Va però dichiarato un aspetto che ha conseguenze dirette sulle prospettive di diffusione. I brani utilizzati sono opere musicali tutelate dal diritto d'autore, reperite in rete e

importate nel progetto di montaggio senza acquisizione di una licenza di sincronizzazione, ossia dell'autorizzazione ad abbinare un brano a immagini in movimento. Per la pubblicazione su una piattaforma come YouTube questa condizione non impedisce la diffusione: i sistemi automatici di riconoscimento dei contenuti individuano i brani e attribuiscono ai titolari dei diritti gli eventuali proventi pubblicitari, o in alcuni casi limitano la visibilità del video in determinati territori, senza che l'autore ne tragga vantaggio economico né subisca conseguenze ulteriori.

Il quadro cambia radicalmente per ogni altro canale. La partecipazione a festival, la cessione a un'emittente televisiva e qualsiasi forma di distribuzione istituzionale richiedono la presentazione di una liberatoria che attesti l'avvenuta acquisizione di tutti i diritti sui materiali utilizzati, musica compresa. In assenza di tali licenze, il documentario nella sua versione attuale non è candidabile ai circuiti indicati nel primo capitolo come sbocchi naturali per un progetto di questo tipo. Si tratta di un vincolo strutturale e non accessorio, che discende direttamente dalle condizioni produttive descritte in precedenza: acquisire i diritti di sincronizzazione di otto brani di repertorio internazionale avrebbe comportato costi incompatibili con un progetto senza budget. Le implicazioni di questo vincolo sulle strategie di diffusione saranno affrontate nel capitolo 4, che valuterà l'ipotesi di una versione alternativa con musiche originali o con licenza libera destinata agli usi che richiedono liberatoria, e riprese tra le criticità nel capitolo 5.

Quanto descritto in questo capitolo definisce con precisione ciò che il progetto è, e altrettanto precisamente ciò che non è. *Rodoretto: vivere, partire, tornare* è un'opera compiuta e autonoma, ma è anche, senza ambiguità, un prodotto lineare a canale unico: un montaggio di ventuno minuti concepito per una visione continua e per un solo contesto di fruizione. Non esiste, allo stato attuale, alcuna declinazione del racconto su altri media, né un'architettura di contenuti pensata per piattaforme diverse. Le ipotesi discusse nel capitolo che segue vanno lette in questa luce: non come descrizione di un ecosistema esistente, ma come proposta progettuale costruita a posteriori su un'opera che non era stata concepita per esso.

Ciò che il lavoro possiede, e che rende quella proposta praticabile anziché astratta, è un patrimonio di materiali eccedente rispetto a quanto è entrato nel montaggio finale: oltre quattro ore di testimonianze orali di cui il film utilizza una frazione, un fondo di pellicole familiari digitalizzato solo in parte, un archivio di riprese del borgo in condizioni

stagionali difficilmente ripetibili, una sottotitolazione integrale già predisposta. Accanto a queste risorse operano però vincoli altrettanto concreti, descritti nelle pagine precedenti: l'assenza di licenze musicali, che preclude i circuiti istituzionali, e la mancanza di qualsiasi budget. È entro questo margine — fra ciò che il materiale consentirebbe e ciò che le condizioni reali permettono — che il capitolo successivo verificherà se, e a quali condizioni, un documentario nato a canale unico possa essere ripensato all'interno di un ecosistema multimediale integrato.

Capitolo 4 – Dalla narrazione lineare alla dimensione multimediale

4.1 La pubblicazione e la prima circolazione

Il documentario è stato completato nel maggio 2026 e caricato su YouTube in forma privata, accessibile cioè al solo docente per la valutazione d'esame. La pubblicazione vera e propria è avvenuta il 23 luglio 2026, quando il video è stato reso pubblico sul canale personale dell'autrice. La distinzione fra le due date non è formale: tutti i dati di rilevazione discussi in questo capitolo decorrono dal 23 luglio, e si riferiscono a un intervallo di diciannove giorni, fino al 10 agosto 2026.

Prima di esaminarli occorre una precisazione metodologica. I dati provengono dagli strumenti di analisi messi a disposizione dalla piattaforma, che rilevano l'attività registrata sul video e non l'intera esperienza di visione: le informazioni su età e genere, in particolare, sono ricavate dai soli utenti autenticati e su numeri contenuti costituiscono un campione parziale. Si tratta inoltre di una rilevazione osservativa, non di una ricerca sul pubblico condotta con strumenti dedicati. Le considerazioni che seguono vanno lette con questa cautela: indicano tendenze verificabili, non misure definitive.

Nel periodo considerato il film ha totalizzato 422 visualizzazioni da parte di 268 spettatori unici, per un totale di 50,8 ore di visione e dieci nuove iscrizioni al canale. Le impressioni, ossia il numero di volte in cui l'anteprima è comparsa davanti a un utente, sono state circa 1.700, con una percentuale di clic del 5%. Sono numeri piccoli in assoluto, ma vanno rapportati alla condizione di partenza: il canale su cui il video è stato pubblicato contava dieci iscritti. Nessuna delle visualizzazioni può quindi essere attribuita a un pubblico preesistente dell'autrice, e la domanda su come il film abbia raggiunto quasi trecento persone diventa la questione centrale di questo capitolo.

La risposta è nei dati sulle sorgenti di traffico. Il 56,1% delle visualizzazioni proviene da fonti esterne alla piattaforma, ossia da collegamenti condivisi altrove: di questa quota, Facebook rappresenta il 53,7% e WhatsApp il 41,4%, mentre le altre applicazioni si fermano a percentuali marginali. Oltre la metà del pubblico, in altri termini, è arrivata al film seguendo un collegamento ricevuto da qualcuno, non cercandolo né trovandolo suggerito.

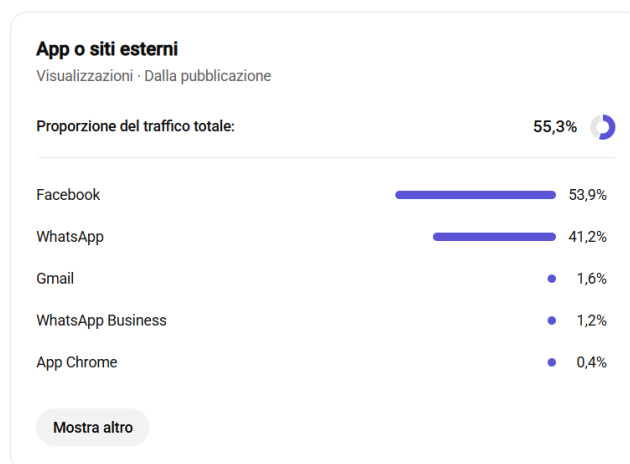


Fig. 7 (sorgenti esterne) — Provenienza del traffico esterno alla piattaforma: Facebook e WhatsApp generano insieme oltre il 95% degli accessi arrivati da fuori YouTube.
Dati YouTube Studio.

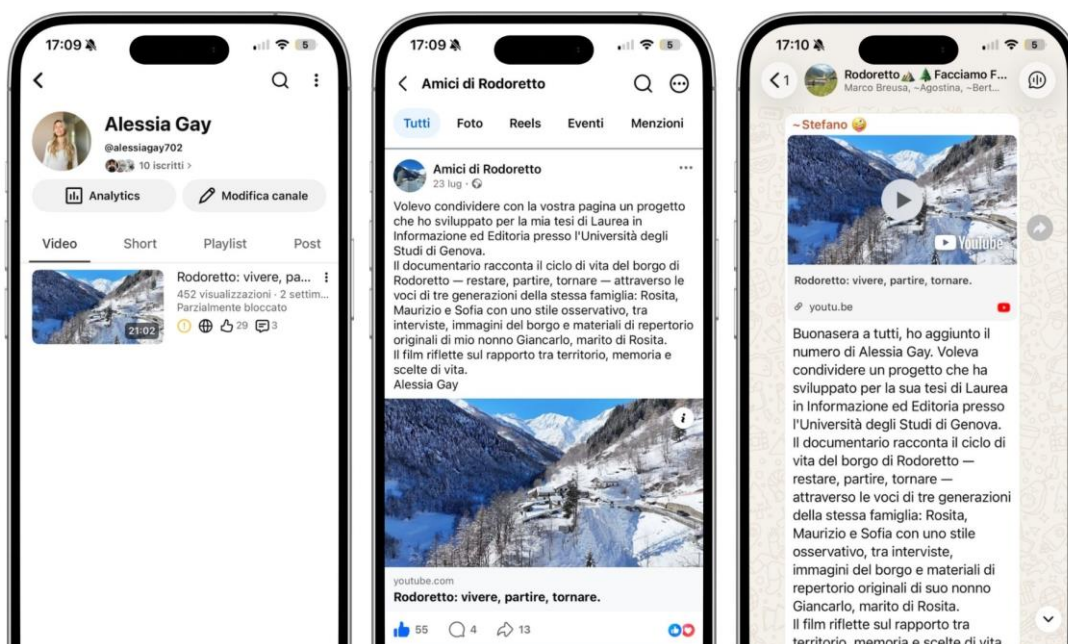


Fig. 8 — Le tre tappe della circolazione del film: il canale YouTube dell'autrice, il post della pagina Facebook «Amici di Rodoretto» e la condivisione nel gruppo WhatsApp della borgata.

Questa catena è ricostruibile con precisione. Il 23 luglio la pagina Facebook «Amici di Rodoretto», che conta 1.534 follower ed è gestita da volontari legati alla borgata, ha ripubblicato il collegamento accompagnandolo con una presentazione del progetto: il post ha raccolto 55 reazioni, 4 commenti e 13 condivisioni. Parallelamente il collegamento è circolato in un gruppo WhatsApp di 57 membri che riunisce persone legate al paese. Sono

numeri modesti se confrontati con qualsiasi metrica di piattaforma, ma proporzionalmente altissimi: 13 condivisioni su 1.534 follower, e soprattutto una comunità di poche decine di persone che ha generato oltre il 40% del traffico esterno.

È la dimostrazione empirica di quanto discusso nel capitolo 2 a proposito dei contenuti spreadable: la diffusione non è dipesa dalla capacità distributiva della piattaforma né da un investimento promozionale, entrambi assenti, ma dalla decisione autonoma di un gruppo di persone di far circolare un materiale che riconosceva come proprio (Jenkins, Ford, Green, 2013). Il film non è stato distribuito: è stato passato di mano.

Sarebbe però un errore concludere che il pubblico coincida con la comunità di partenza, ed è una correzione importante rispetto a quanto ipotizzato in sede di analisi preliminare. Il 17,3% delle visualizzazioni, pari a circa settanta, proviene dai sistemi di raccomandazione della piattaforma, e di queste 53 dalla home page. Si tratta di spettatori privi di qualsiasi legame preesistente con Rodoretto, raggiunti perché l'algoritmo ha collocato il film in un contesto di contenuti affini. È interessante osservare quali: fra i video che hanno generato suggerimenti verso il documentario compaiono titoli dedicati al trasferimento in paesi di montagna, alla vita in borghi isolati e all'abbandono del lavoro urbano per attività rurali. La piattaforma ha cioè riconosciuto un genere — il racconto del ritorno alla montagna — che ha già un proprio pubblico consolidato, e vi ha inserito il film. È un'indicazione strategica di rilievo, ripresa più avanti.

Un ulteriore 16,6% del traffico è classificato come diretto o sconosciuto, categoria che raccoglie tipicamente i collegamenti aperti da applicazioni di messaggistica non tracciabili, e va quindi presumibilmente sommato alla circolazione comunitaria; il 5,8% deriva da ricerche interne alla piattaforma.

Un dato merita un esame separato, perché indica un margine di miglioramento preciso. Le circa 1.700 impressioni registrate provengono per il 95,5% dai sistemi di raccomandazione della piattaforma: significa che il video è stato proposto a un numero di utenti quattro volte superiore a quello che lo ha effettivamente visto. La percentuale di clic si è però fermata al 5%, e le visualizzazioni generate dalle sole impressioni sono state 87, con una durata media di 4 minuti e 29 secondi. La piattaforma, in altri termini, ha fatto il proprio lavoro: ha individuato un pubblico potenzialmente interessato e gli ha mostrato il contenuto. A non funzionare è stato il passaggio successivo, quello in cui

l'utente decide se aprire il video sulla base di due soli elementi, il titolo e l'immagine di anteprima.

È un'osservazione utile perché individua un intervento a costo nullo. Il titolo attuale coincide con quello del documentario ed è pensato per chi già sa di cosa si tratta; l'anteprima è un fotogramma di paesaggio innevato, esteticamente coerente ma privo di elementi che segnalino il contenuto. Per il pubblico comunitario questo è irrilevante, perché quel pubblico arriva da un collegamento condiviso e sa già cosa sta per vedere. Per il pubblico algoritmico, invece, titolo e anteprima sono l'unica informazione disponibile, e il confronto con i contenuti dello stesso ambito tematico — che dichiarano esplicitamente nel titolo il tema dell'abbandono o del ritorno alla montagna — mostra una differenza di impostazione netta. La questione sarà ripresa nel paragrafo dedicato alle strategie.

4.1.1 Modalità di fruizione

I dati sulle modalità di visione confermano con precisione il quadro tracciato nel capitolo 2. L'84,7% del tempo di visualizzazione è stato accumulato da dispositivi mobili, contro il 6,8% da televisore, il 6,5% da computer e il 2% da tablet. La visione avviene dunque in modo preponderante su schermo piccolo, in una condizione di fruizione che coincide con quella descritta dai dati Censis richiamati in precedenza (Censis, 2025). La scelta di sottotitolare integralmente il film, discussa nel capitolo 3, si rivela retrospettivamente coerente con questa condizione, benché non fosse stata compiuta per ragioni distributive: le didascalie sono impresse sull'immagine e restano quindi visibili a prescindere dalle impostazioni della piattaforma, rendendo il film comprensibile anche in contesti in cui l'audio non è attivabile.

La durata media di visualizzazione è di 7 minuti e 12 secondi su una durata complessiva di 21 minuti e 1 secondo, pari a una percentuale media visualizzata del 33,7%. La curva di permanenza mostra un calo ripido nei primi secondi, fisiologico per qualsiasi contenuto distribuito su piattaforma, per poi stabilizzarsi attorno a un terzo del pubblico iniziale fino alla chiusura.

Analisi del video

Modalità avanzata

Panoramica Copertura **Coinvolgimento** Pubblico

23 lug 2026 ad adesso
Dalla pubblicazione

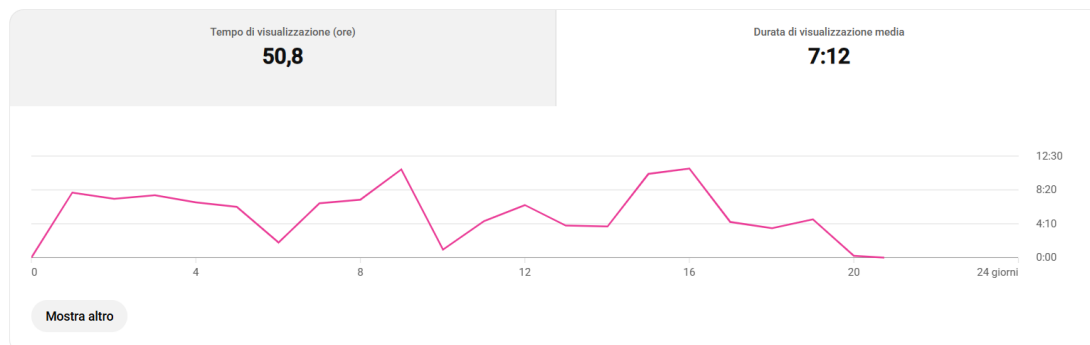


Fig. 9 (coinvolgimento) — Tempo di visualizzazione complessivo e curva di permanenza del pubblico. Dati YouTube Studio.

Va segnalato che al trentesimo secondo il 65% degli spettatori sta ancora guardando, valore che la piattaforma stessa qualifica come in linea con il comportamento tipico. Per un documentario di oltre venti minuti privo di qualsiasi ottimizzazione per il consumo digitale — nessuna anticipazione iniziale, nessun montaggio serrato, un'apertura affidata a una donna anziana che si presenta parlando lentamente — si tratta di un risultato più che accettabile, ma dice anche che due terzi del pubblico non arriva alla fine. È un dato da tenere presente nella progettazione dei contenuti derivati.

4.1.2 Composizione del pubblico

La distribuzione geografica indica che il 62,2% delle visualizzazioni proviene dall'Italia. Il restante 37,8% si distribuisce all'estero, e trova riscontro nel riscontro diretto ricevuto dall'autrice: alcuni parenti emigrati in Francia, che non tornavano in valle da molti anni, hanno visto il film e ne hanno riferito. È un dato che merita attenzione perché ridefinisce l'oggetto stesso del lavoro. Il pubblico del documentario non è la popolazione di Rodoretto, che d'inverno conta quindici residenti: è la comunità dispersa che da Rodoretto se n'è andata, e che il film raggiunge proprio in quanto dispersa. Il tema del racconto e la composizione del suo pubblico coincidono.

Il dato più distante dalle previsioni riguarda l'età. Il pubblico rilevato si concentra interamente nelle fasce superiori: il 49,2% ha fra i 55 e i 64 anni, il 50,8% ne ha più di

65, mentre tutte le fasce inferiori risultano pari a zero. La distribuzione per genere vede il 60,3% di uomini e il 39,7% di donne.

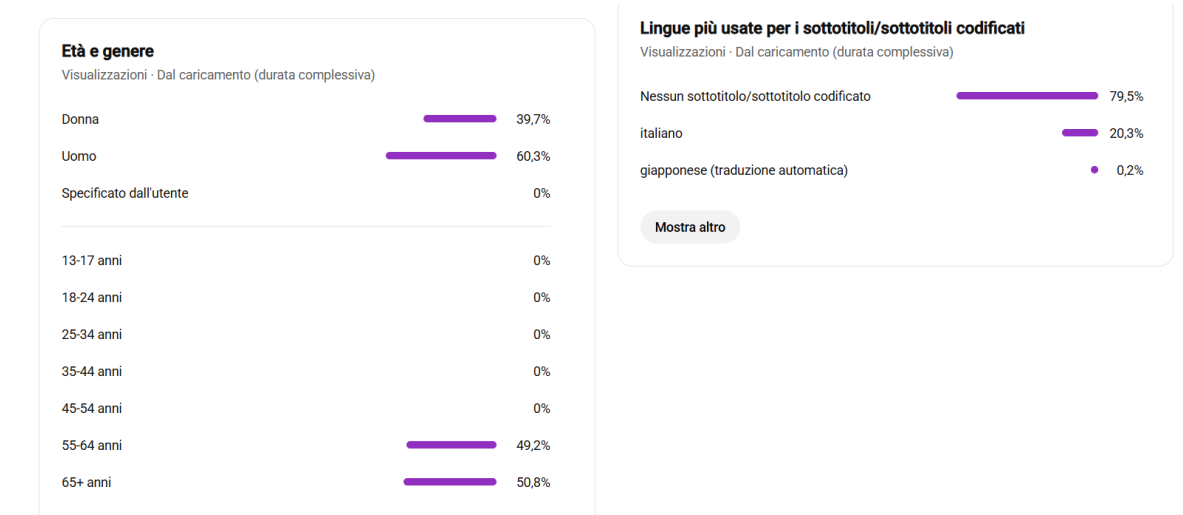


Fig. 10 (età e genere) — Composizione del pubblico per età e genere: tutte le fasce inferiori ai 55 anni risultano pari a zero. Dati YouTube Studio.

Nel progetto originario il pubblico ipotizzato era stato definito come «fascia d'età dai vent'anni in su», interessato a storia locale e culturale, antropologia, fotografia e narrazione di comunità: una definizione costruita per affinità tematica. Il pubblico effettivamente raggiunto è un altro, ed è definito da un criterio generazionale, non tematico. A guardare il film non sono stati i giovani interessati alla montagna, ma le persone che quel mondo lo hanno conosciuto o ne hanno sentito parlare in famiglia.

Come anticipato, il dato va maneggiato con prudenza, perché deriva dai soli utenti autenticati e insiste su una base numerica ridotta. Resta però abbastanza netto da non poter essere ignorato, e ha conseguenze dirette sulla progettazione discussa nel resto del capitolo: una strategia costruita sui formati e sulle piattaforme del consumo giovanile risulterebbe disallineata rispetto al pubblico che questo film ha effettivamente.

4.1.3 Le rivendicazioni sui contenuti musicali

La questione dei diritti musicali, discussa in termini previsionali nel capitolo 3, ha trovato riscontro immediato. Il sistema automatico di riconoscimento dei contenuti della piattaforma ha individuato materiale tutelato nel video e ha emesso la prima rivendicazione il 23 luglio 2026, ossia il giorno stesso della pubblicazione; ulteriori

rivendicazioni si sono aggiunte successivamente. La conseguenza operativa è dichiarata dalla piattaforma nei seguenti termini: gli spettatori in Russia e Bielorussia non possono visualizzare il video.

Il blocco riguarda dunque due territori marginali rispetto al pubblico di questo lavoro, e il suo impatto pratico è prossimo allo zero. Il suo valore, però, è dimostrativo: conferma che l'uso di brani privi di licenza di sincronizzazione produce effetti reali e verificabili sulla circolazione dell'opera, e che tali effetti non sono negoziabili né prevedibili nella loro estensione, dipendendo dagli accordi territoriali dei singoli titolari dei diritti. Una diversa composizione delle rivendicazioni avrebbe potuto comportare la limitazione in mercati rilevanti o la disattivazione integrale del video. Questo vincolo, che nel capitolo 3 era stato descritto come strutturale, si conferma tale, e condiziona in modo diretto le strategie discusse nei paragrafi seguenti.



Fig. 11 (rivendicazioni) — Il riquadro delle rivendicazioni sui contenuti musicali: la prima risale al giorno stesso della pubblicazione e il video risulta non visualizzabile in Russia e Bielorussia. Dati YouTube Studio.

4.1.4 Il riscontro non mediato

Accanto ai dati di piattaforma va registrata una forma di riscontro che nessuna metrica rileva. Il 10 agosto 2026, in occasione della festa patronale di Rodoretto, l'autrice ha ricevuto in presenza i commenti di gran parte della comunità: parenti, conoscenti e persone non frequentate da anni si sono avvicinate spontaneamente per esprimere apprezzamento, e diversi fra loro hanno dichiarato di essersi commossi. La protagonista

della prima sezione del film ha a sua volta ricevuto numerosi riscontri diretti. Nella stessa occasione gli organizzatori della festa hanno proposto di proiettare il documentario durante l'edizione successiva.

Questo materiale non ha valore statistico e non va presentato come tale: si tratta di testimonianze aneddotiche, raccolte senza metodo e in un contesto favorevole. Ha però un valore indicativo che sarebbe scorretto omettere, perché segnala un tipo di ricezione che le metriche digitali non registrano. Le 422 visualizzazioni misurano accessi individuali a un contenuto; ciò che è avvenuto alla festa patronale è invece l'ingresso del film nel discorso collettivo di una comunità, che lo ha commentato, se lo è raccontato e ne ha fatto oggetto di conversazione pubblica. Per un lavoro che ha come tema la memoria condivisa, è una differenza di sostanza, e la proposta di proiezione che ne è derivata costituisce il principale sviluppo distributivo emerso finora.

4.2 Il documentario come nucleo di un progetto multiplatforma

Ricostruita la circolazione effettiva del film, è possibile affrontare la questione centrale del capitolo: se e come un'opera nata a canale unico possa essere ripensata in chiave multiplatforma. Conviene riprendere la distinzione fissata nel capitolo 2, perché è da essa che dipende la struttura delle ipotesi. *Rodoretto: vivere, partire, tornare* è un prodotto multimediale, in quanto integra al proprio interno codici espressivi diversi, ma la sua distribuzione è a canale unico. Non esiste allo stato attuale né una declinazione crossmediale, ossia un adattamento dello stesso contenuto a formati e canali differenti, né un'estensione transmediale, ossia la produzione di contenuti che aggiungano elementi non presenti nell'opera principale.

Il punto di partenza di qualsiasi ipotesi è l'inventario di ciò che esiste. Il film utilizza una frazione minoritaria del materiale raccolto: delle circa quattro ore e mezza di intervista registrate, poco più di un quarto d'ora è confluito nel montaggio finale, con un rapporto di selezione superiore a dodici a uno. L'intero girato è conservato. Analogamente, la digitalizzazione artigianale delle pellicole familiari in 8 mm e Super 8 ha riguardato una porzione limitata del fondo, e una quantità considerevole di materiale d'archivio resta a oggi non riversata. A questi si aggiungono le riprese del borgo realizzate in condizioni invernali eccezionali, difficilmente ripetibili, anch'esse utilizzate solo in parte.

È una condizione favorevole e va riconosciuta come tale. Il principio di gestione integrata dei contenuti richiamato nel capitolo 2 — organizzare una volta i materiali per poterli distribuire su più canali — trova qui un'applicazione naturale, con l'avvertenza che si tratta di un'operazione condotta a posteriori: il materiale non è stato raccolto pensando a una destinazione multiplatforma, e questo comporta limiti di formato che verranno indicati di volta in volta.

Due vincoli attraversano tutte le ipotesi che seguono e conviene enunciarli subito. Il primo è musicale: qualsiasi contenuto derivato che includa le sequenze musicate del film eredita le rivendicazioni descritte sopra, e su piattaforme diverse da YouTube può comportare la rimozione del contenuto o la disattivazione dell'audio. Ne discende che i materiali derivati devono attingere a sequenze con solo suono originale — le interviste, i suoni ambientali — oppure essere ri-sonorizzati con musiche libere da diritti. Il secondo è tecnico e riguarda i sottotitoli: essendo impressi sull'immagine nella fascia inferiore del formato orizzontale, in un adattamento verticale finirebbero nella porzione di schermo che le piattaforme riservano all'interfaccia — nome dell'account, testo del post, pulsanti di interazione — risultando coperti. Ogni adattamento in 9:16 richiede quindi una riesportazione con didascalie ricollocate più in alto, operazione non complessa ma da mettere in conto (fig. 13)

Adattamento al formato verticale: la collocazione delle didascalie impresse



Fig. 12 — *Adattamento al formato verticale: collocazione delle didascalie impresse.*
A, fotogramma originale 16:9; B, ritaglio 9:16 senza intervento, con la didascalia coperta dall'interfaccia della piattaforma; C, ritaglio con didascalia ricollocata sopra l'area di interfaccia. Elaborazione dell'autrice

Esiste poi un terzo vincolo, di natura diversa e più delicata, che riguarda il consenso delle persone riprese. Le testimonianze sono state raccolte per un progetto definito, un documentario destinato a una valutazione d'esame e successivamente pubblicato in rete, e gli intervistati hanno acconsentito a quell'uso. L'estensione del materiale ad altri contesti — clip diffuse su piattaforme sociali, archivi consultabili, contenuti autonomi costruiti su porzioni di intervista non incluse nel film — configura un impiego diverso da quello per cui il consenso è stato prestato, tanto più trattandosi di materiale che tocca la sfera familiare e la memoria privata. Il fatto che gli intervistati siano parenti stretti rende la questione meno formale sul piano pratico, ma non la elimina sul piano metodologico: qualsiasi ipotesi discussa in questo capitolo presuppone una nuova richiesta di consenso, esplicita e riferita agli usi specifici previsti. È una preconditione, non un adempimento successivo, e va richiamata prima di ogni valutazione di fattibilità.

4.3 L'estensione crossmediale: adattare i contenuti esistenti

La strategia crossmediale è la più immediatamente praticabile, perché non richiede la produzione di contenuti nuovi ma l'adattamento di quelli esistenti a canali diversi. È anche, per definizione, la meno ambiziosa: il messaggio resta il medesimo e cambia soltanto il formato che lo veicola.

La scelta delle piattaforme deve discendere dai dati esaminati, non da automatismi. La prima conseguenza riguarda TikTok, che una progettazione condotta per convenzione includerebbe senz'altro: il pubblico misurato di questo film si colloca interamente sopra i cinquantacinque anni, mentre la base utenti di quella piattaforma è strutturalmente più giovane. Investire lavoro su un canale il cui pubblico non coincide con quello dell'opera significherebbe progettare per un'ipotesi anziché per un dato, e la scelta più coerente è escluderlo.

Facebook, al contrario, va considerato canale primario e non secondario, perché è la piattaforma da cui è arrivata oltre la metà del traffico esterno. La pagina «Amici di Rodoretto» è gestita in forma volontaria e informale, accoglie contributi relativi al paese e alla comunità, ed è amministrata da persone con cui esiste un rapporto diretto. Questa informalità è insieme il suo punto di forza, perché rende l'accesso immediato, e il suo limite, perché comporta una presentazione visiva non uniforme. La soluzione più efficace

non consiste nel chiedere ai gestori di modificare il proprio approccio, ma nel fornire loro contenuti già pronti alla pubblicazione — clip esportate, immagini corredate di testo, materiali d'archivio con didascalia — che possano essere caricati senza lavorazione ulteriore. In questo modo si ottiene coerenza formale senza interferire con l'autonomia di chi amministra la pagina.

Instagram rappresenta invece il canale su cui costruire una presenza curata. Esistono già due profili legati al borgo, dedicati rispettivamente al gruppo giovanile e alla borgata: entrambi sono gestiti da persone che frequentano Rodoretto con continuità maggiore rispetto all'autrice, e costituiscono quindi interlocutori naturali per la diffusione, anche se la loro impostazione visiva non è omogenea con quella del documentario. Si aprono due possibilità alternative. La prima consiste nel fornire contenuti a questi profili esistenti, con il vantaggio di appoggiarsi a un pubblico già formato e il limite di una resa visiva non controllata. La seconda consiste nell'aprire un profilo dedicato al progetto, con il vantaggio di una identità visiva coerente con il film — la stessa gradazione cromatica, lo stesso trattamento tipografico dei sottotitoli — e lo svantaggio di dover costruire un pubblico da zero, condizione che i dati di questo capitolo mostrano essere il vero ostacolo. La soluzione ragionevole è combinarle: un profilo dedicato come luogo di archivio ordinato del progetto, e i profili esistenti come canali di diffusione verso il pubblico già costituito.

Quanto ai formati, il materiale disponibile si presta a tre tipi di contenuto. Il primo è la clip breve estratta dal film, della durata di sessanta o novanta secondi, costruita attorno a un singolo aneddoto compiuto: il racconto dello skilift realizzato con il motore di un motocarro, l'episodio della valanga, la descrizione del matrimonio. Sono unità narrative già autonome nel parlato degli intervistati, e la loro estrazione non richiede riscrittura. Il secondo è l'immagine fissa d'archivio accompagnata da una didascalia che ne racconti il contesto, formato particolarmente adatto a un pubblico anziano e a una fruizione rapida. Il terzo è la sequenza di paesaggio senza parlato, che funziona come contenuto di richiamo e non richiede alcun adattamento dei sottotitoli.

Un ultimo elemento riguarda i tempi di pubblicazione. Il borgo possiede un proprio calendario naturale, che il film stesso documenta: quindici residenti d'inverno e una sessantina d'estate, con la festa patronale d'agosto come momento di massima presenza. Questa stagionalità costituisce di per sé un piano editoriale, e suggerisce una distribuzione

dei contenuti concentrata nei periodi di maggiore attenzione della comunità — l'estate e le festività — anziché uniformemente distribuita nell'anno. È un adattamento del ritmo di pubblicazione al ritmo di vita del soggetto raccontato, e rappresenta la forma più semplice di coerenza fra contenuto e strategia.

Resta da affrontare un nodo che i dati non risolvono e che appartiene alle scelte editoriali. Affidare i contenuti ai profili già esistenti significa rinunciare al controllo sulla loro presentazione: l'impostazione visiva di quelle pagine è disomogenea rispetto al lavoro di gradazione cromatica e di trattamento tipografico descritto nel capitolo 3, e un materiale curato può risultare indebolito dal contesto in cui viene collocato. Gestire un profilo proprio significa al contrario mantenere quel controllo, ma rivolgersi a un pubblico che va costruito, in un contesto in cui la costruzione di un pubblico è precisamente ciò che i dati mostrano essere difficile.

La tentazione, per chi proviene da un percorso di studi editoriali, è di privilegiare la coerenza formale. Vale però la pena osservare che l'informalità dei profili esistenti non è soltanto un limite estetico: è il segno di una gestione comunitaria e non professionale, cioè esattamente della condizione che ha reso possibile la diffusione del film. Una pagina amministrata da volontari che pubblicano quello che la comunità manda è un canale meno curato di un profilo d'autore, ma è anche un canale di cui la comunità si sente proprietaria, e questa proprietà è ciò che ha generato le tredici condivisioni da cui è partita la circolazione. Sacrificarla in nome dell'uniformità visiva significherebbe scambiare un vantaggio sostanziale con uno formale.

Una possibile articolazione dei contenuti nel corso dell'anno seguirebbe allora il calendario del borgo più che quello delle piattaforme. Nei mesi invernali, quando la borgata è quasi disabitata e le immagini del film corrispondono alla condizione reale del luogo, si collocherebbero i contenuti di paesaggio e le sequenze sull'abitare invernale. In primavera, con la riapertura delle case, i materiali d'archivio relativi alla vita quotidiana e ai mestieri. In estate, nel periodo di massima presenza e in prossimità della festa patronale, i contenuti a carattere comunitario e le testimonianze, oltre all'eventuale annuncio della proiezione. È una distribuzione che concentra la pubblicazione nei momenti in cui il pubblico di riferimento è più disponibile, e che al tempo stesso riduce il carico di lavoro, concentrandolo in periodi definiti anziché distribuirlo uniformemente.

4.4 L'ipotesi transmediale: archivio digitale e micro-storie

Il passaggio dalla crossmedialità alla transmedialità richiede che ogni piattaforma non riproponga il contenuto ma lo espanda, aggiungendo elementi che le altre non contengono (Jenkins, 2006; Scolari, 2013). Applicata a questo progetto, la condizione è soddisfatta soltanto da materiali che il film non mostra, e il candidato più solido è l'archivio.

4.4.1 L'archivio digitale

La porzione di pellicole familiari rimasta fuori dal montaggio non è un residuo di lavorazione: è un fondo documentario autonomo, girato fra gli anni Cinquanta e Sessanta, che documenta la vita di una comunità alpina in un periodo di cui esistono poche testimonianze visive. Il suo valore non dipende dal documentario ed esisterebbe anche senza di esso. Digitalizzarlo integralmente e renderlo accessibile costituirebbe l'estensione transmediale più coerente con il progetto, perché fornirebbe al pubblico qualcosa che il film non contiene e che non potrebbe contenere.

Un'operazione di questo tipo pone però problemi che eccedono le competenze e le risorse di un progetto individuale: la digitalizzazione professionale di un fondo in pellicola, la catalogazione dei materiali, la loro descrizione archivistica e la conservazione a lungo termine richiedono strumenti e continuità istituzionale. È qui che si apre la possibilità più interessante emersa da questo lavoro. Il Museo di Rodoretto e la Fondazione Centro Culturale Valdese, di cui si è detto nel capitolo 3, sono interlocutori possibili e disponibili in linea di principio. La coerenza non è soltanto pratica ma concettuale: il museo è già, per definizione, il dispositivo con cui quella comunità conserva la propria memoria, e un archivio digitale ne rappresenterebbe l'estensione naturale sul supporto contemporaneo. Il documentario passerebbe così da opera a innesco di un processo di conservazione condotto da altri, che è la forma più solida di continuità che un progetto di questo tipo possa ambire ad avere.

A questa ipotesi se ne può aggiungere una partecipativa, coerente con quanto discusso nel capitolo 2 a proposito della trasformazione del pubblico in produttore di contenuti. Un archivio così concepito potrebbe accogliere materiali provenienti dalla comunità stessa — fotografie, filmati familiari, documenti — trasformandosi da raccolta chiusa in deposito collettivo. I riscontri ricevuti alla festa patronale, e in particolare il fatto che numerose persone abbiano riconosciuto nel film volti e luoghi della propria storia

familiare, indicano che una disponibilità in tal senso esiste. Va però considerato che un archivio partecipativo richiede una gestione continuativa — selezione, verifica, catalogazione dei contributi — che difficilmente può essere assunta da una sola persona, e che rafforza ulteriormente la necessità di un partner istituzionale.

Va inoltre considerato che un archivio non è una raccolta di file. Perché il materiale sia effettivamente consultabile occorre associare a ciascun documento un corredo minimo di informazioni — datazione, luogo, persone riprese, formato originario, condizioni di riproducibilità — senza il quale una pellicola digitalizzata resta un contenuto opaco, guardabile ma non interrogabile. Questa operazione richiede un lavoro di identificazione che solo i membri più anziani della famiglia e della comunità possono compiere, riconoscendo volti, luoghi e occasioni, e ha quindi un vincolo temporale evidente: è un lavoro che si può fare adesso e che fra dieci anni sarà in larga parte impossibile. Se il documentario ha una urgenza, come si è sostenuto nel capitolo 1 a proposito del rapporto fra memoria e oblio, essa riguarda meno il film in sé che la catalogazione del fondo da cui il film ha attinto.

Un archivio aperto pone infine questioni di riservatezza che la forma chiusa del documentario non poneva. Le pellicole familiari ritraggono persone che non hanno prestato alcun consenso, molte delle quali non più in vita e i cui discendenti sono identificabili; le immagini di matrimoni, funerali e riunioni familiari appartengono a una sfera privata che il montaggio del film ha attraversato in modo selettivo e per una durata definita. Una pubblicazione integrale richiederebbe criteri espliciti su cosa rendere accessibile e a chi, ed è un'ulteriore ragione per cui un'operazione di questo genere ha bisogno di un quadro istituzionale anziché individuale.

4.4.2 Le micro-storie

Una seconda linea di espansione riguarda contenuti autonomi costruiti su materiale escluso dal montaggio. Il caso più chiaro è quello dello skilift costruito dagli abitanti con il motore di un motocarro: esiste come racconto orale nell'intervista, esiste come documento visivo nelle pellicole d'archivio, ed esiste come memoria collettiva condivisa da un'intera generazione della borgata. Ha, cioè, tutti gli elementi di una narrazione compiuta, e potrebbe costituire un contenuto breve indipendente, comprensibile anche a

chi non abbia visto il documentario — condizione che, secondo la definizione di narrazione transmediale, distingue l'espansione dalla semplice derivazione.

Materiale analogo esiste per altri nuclei: le gare sociali con le classifiche stampate al ciclostile e le bandierine cucite a macchina dalle madri, la scuola a pluriclasse, la vita quotidiana di una famiglia di quattordici figli, il lavoro in miniera. Ciascuno di questi temi è documentato da testimonianze non utilizzate e, in alcuni casi, da immagini d'archivio non riversate. La produzione di tali contenuti richiede però lavoro di montaggio effettivo, e va quindi collocata su un livello di impegno superiore rispetto alle ipotesi crossmediali del paragrafo precedente.

4.4.3 La piattaforma web

L'ipotesi di un sito dedicato, che raccolga in un unico luogo il film, l'archivio, le micro-storie e i materiali di contesto, va trattata per quello che è: un'ipotesi progettuale, non un'operazione realizzabile con le competenze attualmente disponibili. Il suo interesse sta nel fatto che un sito risolverebbe un problema che nessuna piattaforma sociale risolve, ossia la permanenza e l'ordinamento dei materiali: i contenuti pubblicati su un profilo scorrono e diventano rapidamente irreperibili, mentre un archivio richiede struttura, navigabilità e stabilità nel tempo.

Sul piano dei costi, la realizzazione può essere collocata su tre livelli di impegno crescente. Il primo, praticamente gratuito, prevede l'uso di generatori di siti statici o di servizi di pubblicazione gratuiti, con il limite di un indirizzo non personalizzato e di funzioni ridotte. Il secondo comporta l'acquisto di un dominio e di uno spazio in hosting, con costi annuali dell'ordine di poche decine di euro, e la costruzione del sito tramite piattaforme che non richiedono programmazione. Il terzo prevede l'affidamento a un professionista, con costi non stimabili in questa sede senza un preventivo effettivo e comunque incompatibili con un progetto privo di budget. In assenza di competenze tecniche, la strada realistica è la seconda, eventualmente preceduta da un prototipo grafico che consenta di definire struttura e aspetto prima di qualsiasi investimento.

Un prototipo di questo tipo non serve soltanto a stabilire l'aspetto grafico: serve a verificare se l'architettura dei contenuti regge. Le domande a cui deve rispondere sono poche e precise. Quali sezioni giustificano la propria esistenza e quali si ridurrebbero a doppioni di ciò che già circola altrove; se il film debba occupare la posizione principale

o cedere il primo piano all'archivio, che è la parte realmente inedita; come rendere leggibile, in una sola schermata, la differenza fra il documentario e i materiali che lo eccedono.

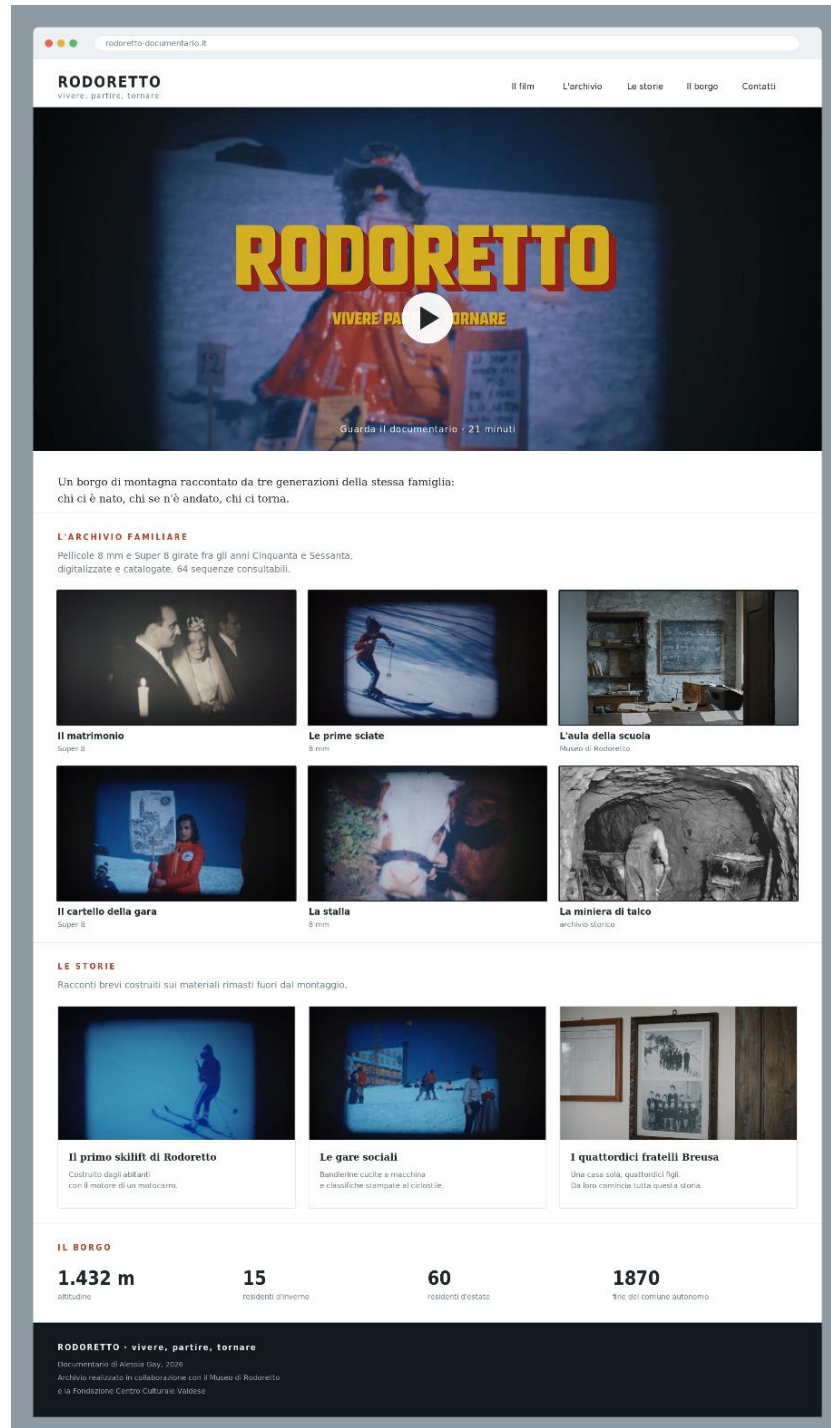


Fig. 13 — Prototipo dell'ipotetica piattaforma web del progetto: architettura dei contenuti proposta in questo paragrafo. Elaborazione dell'autrice.

4.5 Pubblico e strategie di diffusione

I dati esaminati all'inizio del capitolo permettono di riformulare la questione del pubblico su basi diverse da quelle ipotizzate in fase di progetto. Non esiste un pubblico del documentario, ne esistono almeno due, con caratteristiche e canali distinti.

Il primo è la comunità di riferimento, dispersa geograficamente ma coesa attorno al luogo: raggiunge il film attraverso la condivisione interpersonale, si concentra nelle fasce d'età superiori, comprende una quota estera significativa e reagisce con un coinvolgimento che le metriche non catturano. È un pubblico numericamente limitato e non espandibile, perché coincide con l'insieme delle persone che hanno un legame con Rodoretto, ma è anche il pubblico per cui il film ha il valore più alto e su cui produce l'effetto più duraturo. La strategia adeguata non è promozionale ma editoriale: fornire con continuità materiali alla pagina e ai profili che questa comunità già frequenta, senza chiedere a nessuno di cambiare abitudini.

Il secondo è il pubblico algoritmico, quello raggiunto attraverso i sistemi di raccomandazione. È numericamente minore ma potenzialmente illimitato, e ha una caratteristica preziosa: si è formato spontaneamente attorno a un interesse tematico, quello per la vita in montagna e il ritorno ai borghi, che esiste sulla piattaforma indipendentemente da questo progetto. Per raggiungerlo servono strumenti diversi da quelli comunitari: descrizioni e titoli costruiti sulle formulazioni effettivamente usate da chi cerca contenuti di questo genere, miniature riconoscibili, e soprattutto la costanza di pubblicazione che i sistemi di raccomandazione premiano. È l'unica direzione lungo la quale il progetto può crescere oltre il proprio bacino naturale.

Resta il terzo canale, quello istituzionale, discusso nel capitolo 1 come sbocco naturale per un documentario di questo tipo: festival specializzati, rassegne, canali televisivi a vocazione culturale. Su questo fronte la situazione è netta e non ammette gradazioni: senza l'acquisizione delle licenze di sincronizzazione, o in alternativa senza una versione del film con musiche originali o liberamente utilizzabili, l'accesso a questi circuiti è precluso. La produzione di una simile versione è quindi la preconditione di qualsiasi strategia istituzionale, ed è anche l'intervento a più alto rendimento fra tutti quelli discussi in questo capitolo: richiede lavoro di post-produzione ma nessun investimento, e sblocca un intero canale distributivo oggi inaccessibile.

Va infine registrato un esito che l'impianto teorico di questa tesi non prevedeva. Fra tutte le prospettive di diffusione considerate, la più concreta emersa finora non è digitale: è la proposta, avanzata dagli organizzatori, di proiettare il documentario durante la festa patronale di Rodoretto. È un'occasione di visione collettiva, in presenza, nel luogo stesso che il film racconta, davanti alla comunità che ne è protagonista. Sarebbe scorretto presentarla come un ripiego rispetto alle ipotesi multiplatform, e altrettanto scorretto ometterla perché non coerente con l'impianto del lavoro.

Vale piuttosto la pena riconoscerne la logica. Un film che ha come oggetto la trasmissione della memoria all'interno di una comunità trova nella proiezione collettiva la forma di fruizione più aderente al proprio contenuto: la visione condivisa riproduce esattamente il meccanismo che il documentario descrive, quello per cui un ricordo individuale diventa memoria comune nel momento in cui viene guardato insieme. Il capitolo 3 ha mostrato come questo processo fosse messo in scena all'interno del film, nella sequenza in cui tre generazioni si dispongono attorno al proiettore per rivedere le stesse immagini. Una proiezione alla festa patronale ne costituirebbe la ripetizione su scala comunitaria.

Se ne ricava un'indicazione che eccede il caso specifico. L'informazione multimediale integrata non impone la sostituzione dei canali tradizionali con quelli digitali, ma la scelta del canale più adatto a ciascun contenuto e a ciascun pubblico. Per un racconto di memoria collettiva rivolto a una comunità dispersa, la combinazione più efficace non è quella tecnologicamente più avanzata, ma quella che tiene insieme la circolazione digitale — che raggiunge chi è lontano — e l'evento in presenza, che ricostituisce temporaneamente la comunità che il film racconta come dispersa. Le criticità di questo impianto, e i limiti di quanto è stato effettivamente realizzato rispetto a quanto qui prospettato, sono oggetto del capitolo conclusivo.

4.5.1 Criteri di valutazione e ordine di priorità

Perché le ipotesi discusse non restino enunciazioni, occorre indicare come se ne verificherebbe l'efficacia. Le metriche di volume — visualizzazioni, follower, reazioni — sono le meno informative per un progetto di questa natura, perché misurano una scala che questo lavoro non può raggiungere e che non costituisce il suo obiettivo. Più significativi risultano tre ordini di indicatori. Il primo riguarda la profondità della fruizione: la percentuale media visualizzata, oggi al 33,7%, dice quanto del racconto arriva

effettivamente a destinazione, e su contenuti brevi derivati dovrebbe attestarsi su valori sensibilmente superiori. Il secondo riguarda la composizione del pubblico: un aumento della quota proveniente dai sistemi di raccomandazione, oggi al 17,3%, indicherebbe che il progetto sta superando il proprio bacino comunitario, che è la sola direzione di crescita disponibile. Il terzo, il più difficile da rilevare ma il più pertinente, riguarda l'attivazione della comunità: il numero di materiali spontaneamente conferiti all'archivio da persone esterne al nucleo familiare misurerebbe il passaggio da pubblico a partecipante meglio di qualsiasi indicatore di piattaforma.

Ne discende un ordine di priorità che tiene insieme impatto e fattibilità. Al primo posto va collocata la revisione della componente musicale, perché è l'unico intervento che sblocca un intero canale distributivo, non richiede risorse economiche e rende il film candidabile ai circuiti discussi nel capitolo 1. Al secondo la definizione di titolo e anteprima orientati al pubblico algoritmico, intervento di poche ore che agisce su un traffico già esistente e oggi disperso. Al terzo la produzione di contenuti derivati dal materiale esistente, distribuiti secondo il calendario stagionale descritto e affidati ai canali comunitari già attivi. Al quarto la digitalizzazione e la catalogazione del fondo d'archivio, in collaborazione con il museo, che è l'operazione di maggior valore culturale e insieme quella che richiede un interlocutore istituzionale. All'ultimo posto la piattaforma web, che presuppone competenze non disponibili e ha senso soltanto quando esista materiale sufficiente a giustificarla.

È un ordine che rovescia la gerarchia implicita nel titolo di questo capitolo. La dimensione multimediale non si raggiunge cominciando dalle piattaforme, ma rimuovendo prima i vincoli che impediscono all'opera esistente di circolare, e costruendo poi, con i materiali già disponibili, ciò che il film non ha potuto contenere.

Capitolo 5 – Analisi e riflessioni

I capitoli precedenti hanno ricostruito il progetto e ne hanno prospettato l'estensione. Questo capitolo assume una funzione diversa: valutare che cosa il lavoro abbia effettivamente ottenuto, a quali condizioni, e con quali limiti. La valutazione riguarda tre piani distinti — la riuscita dell'opera, la solidità del metodo, l'efficacia della diffusione — e non sempre le tre dimensioni concordano fra loro, come si vedrà a proposito della colonna sonora.

5.1 Punti di forza del progetto

Il primo elemento di forza è di natura relazionale e riguarda l'accesso. La posizione interna alla comunità raccontata, discussa nel capitolo 3 come dato metodologico ambivalente, ha prodotto sul piano pratico un vantaggio che è difficile sopravvalutare: la disponibilità immediata dei testimoni, la possibilità di girare nelle loro case senza che questo costituisse un'intrusione, l'accesso a un archivio familiare che nessun autore esterno avrebbe potuto consultare, e soprattutto una qualità di conversazione che non deriva da una tecnica di intervista ma dall'esistenza di un rapporto. In quattro mesi, con risorse nulle, è stato raccolto un materiale che una produzione strutturata avrebbe ottenuto solo dopo una lunga fase di avvicinamento alla comunità.

Il secondo riguarda l'archivio, e costituisce l'elemento più singolare del lavoro. Come osservato nel capitolo 3, negli archivi domestici l'operatore è quasi sempre un assente: qui l'autore delle pellicole è vivo, compare in scena mentre le proprie immagini vengono rimesse in circolo, e il film contiene quindi una figura generazionale ulteriore che non parla ma guarda. La scelta di includere nel montaggio la preparazione del proiettore trasforma questa circostanza in contenuto: il dispositivo con cui la memoria viene trasmessa diventa parte di ciò che il film racconta, e la trasmissione non è soltanto il tema dell'opera ma un'azione che l'opera mostra mentre accade. È il risultato più solido del progetto, e non è replicabile: dipende da una configurazione familiare irripetibile e da una finestra temporale che si sta chiudendo.

Il terzo elemento riguarda la struttura. L'impianto a tre generazioni si è rivelato, alla verifica, più articolato di quanto il titolo suggerisse: come mostrato nel capitolo 3, ciascuna generazione compie per intero il ciclo del vivere, partire e tornare, in proporzioni e tempi diversi. Questo ha impedito al film di scivolare nello schema lineare del declino — l'età dell'oro, l'abbandono, il rimpianto — che è il rischio più frequente nel racconto dei borghi spopolati, e ha consentito di restituire una trasformazione anziché una perdita.

Sul piano del linguaggio, la rinuncia alla voce fuori campo e a qualsiasi apparato didascalico ha imposto al montaggio un lavoro maggiore ma ha prodotto un risultato coerente con il registro osservativo dichiarato. Il senso emerge dall'accostamento delle testimonianze e delle immagini, non da una spiegazione sovrapposta, e lo spettatore è messo nella condizione di ricostruire da sé la relazione fra il ricordo e lo stato presente dei luoghi. Anche la conservazione del fuori onda, discussa nel capitolo 3, va letta in questa direzione: introduce una nota riflessiva che dichiara la natura costruita e relazionale del materiale, invece di occultarla.

Un ulteriore elemento di forza, meno immediato ma di rilievo per l'ambito disciplinare in cui questa tesi si colloca, riguarda il rapporto fra il film e ciò che a Rodoretto lo aveva preceduto. Come ricostruito nel capitolo 3, la comunità aveva già prodotto forme di conservazione della propria memoria: l'ex scuola trasformata in museo, e alcune pubblicazioni di editoria locale, fra cui un volume firmato anche dalla protagonista della prima sezione del documentario. Il progetto non inaugura dunque il racconto del borgo, ma ne cambia il supporto. È un'operazione propriamente editoriale: trasferisce dalla pagina all'audiovisivo un patrimonio già codificato, e nel farlo lo rende accessibile a un pubblico che non frequenta l'editoria di valle e che, come mostrano i dati di rilevazione, si trova per oltre un terzo fuori dai confini nazionali. Il valore aggiunto non sta nell'aver raccolto testimonianze inedite, ma nell'averle rese raggiungibili.

Va infine osservato che il progetto ha consentito di verificare sul campo le categorie discusse nella parte teorica, anziché limitarsi a illustrarle. La distinzione fra modalità osservativa e partecipativa non è rimasta un criterio classificatorio ma ha corrisposto a due diverse condotte di ripresa; il principio per cui la testimonianza orale si forma nel dialogo con chi interroga ha trovato riscontro nelle tre reazioni differenti dei protagonisti davanti alla macchina da presa; il meccanismo di trasformazione dell'archivio domestico

in documento condiviso si è manifestato materialmente nella sequenza del proiettore. Per una tesi che intreccia riflessione teorica e caso di studio, questa corrispondenza fra le categorie e la pratica costituisce un risultato in sé, e riguarda il metodo prima ancora che l'opera.

Una scelta si è infine rivelata efficace per ragioni diverse da quelle per cui era stata compiuta. La sottotitolazione integrale, adottata per garantire la comprensibilità del parlato spontaneo, ha reso il film pienamente fruibile senza audio, e quindi compatibile con la modalità di consumo che i dati di rilevazione indicano come largamente prevalente: l'84,7% del tempo di visualizzazione è stato accumulato da dispositivi mobili. È un caso in cui una decisione presa per motivi di accessibilità si è tradotta in un vantaggio distributivo non previsto.

Quanto alla ricezione, il progetto ha ottenuto una valutazione esterna positiva in sede d'esame — il massimo dei voti con lode, con un apprezzamento esplicito rivolto alle scelte musicali — e ha raggiunto, in diciannove giorni e senza alcun investimento promozionale, 268 spettatori unici, dei quali oltre un terzo residenti fuori dall'Italia. Su entrambi i dati occorre però una cautela. Una valutazione d'esame misura il raggiungimento di obiettivi didattici e non equivale a un giudizio critico sull'opera in quanto prodotto culturale; e i numeri di visualizzazione, per quanto proporzionalmente significativi rispetto alle risorse impiegate, restano modesti in assoluto. Entrambe le questioni sono riprese nel paragrafo seguente.

5.2 Limiti e criticità

I limiti del progetto si distribuiscono su tre piani, che conviene tenere distinti perché hanno cause e rimedi differenti: le condizioni produttive, l'impianto metodologico, la diffusione.

5.2.1 Limiti produttivi

Il quadro è stato descritto nel capitolo 3 e si riassume in un rapporto sproporzionato fra ambizione e mezzi: quattro mesi di lavorazione a fronte dei circa tre anni indicati come media di settore, e assenza totale di budget a fronte di un valore medio stimato attorno ai

250.000 euro. Da questa condizione discendono conseguenze concrete e non tutte recuperabili. La disponibilità limitata ai fine settimana e le condizioni meteorologiche hanno ridotto le giornate utili di ripresa; la digitalizzazione artigianale delle pellicole ha causato la distruzione definitiva di alcuni secondi di materiale d'archivio.

A questi si aggiunge un limite di resa che riguarda proprio il trattamento dell'archivio. La gradazione cromatica applicata alle pellicole familiari, pensata per distinguerle nettamente dal presente, produce in alcune sequenze una dominante blu troppo accentuata, che allontana l'immagine dal suo aspetto originario e ne accentua l'effetto di citazione a scapito della leggibilità. È il rilievo che, riguardando il film a distanza di mesi, appare più evidente, ed è anche il più facilmente correggibile: una nuova gradazione non richiede materiale aggiuntivo ma solo una revisione in post-produzione, e andrebbe compresa fra gli interventi da compiere prima di qualsiasi diffusione ulteriore.

5.2.2 Limiti metodologici

Il limite più rilevante è quello dichiarato fin dal capitolo 3: l'assenza di distanza critica. Chi realizza il film appartiene alla comunità raccontata, e questo comporta la difficoltà di riconoscere come problematico ciò che dall'interno appare ovvio. Va aggiunto un elemento ulteriore, che è corretto esplicitare: il legame con il luogo comporta una valutazione tendenzialmente positiva delle sue caratteristiche — l'isolamento letto come tranquillità, la fatica come autenticità, la stagionalità come ritmo naturale — laddove le stesse condizioni potrebbero essere descritte, da chi le subisce anziché sceglierle, in termini opposti. Il film non contiene alcuna voce che problematizzi il ritorno alla montagna, e questa assenza non è casuale: riflette la posizione di chi lo ha realizzato.

Il secondo limite riguarda l'ampiezza del campione di voci. Le testimonianze provengono da tre membri della stessa famiglia, e la comunità di Rodoretto ne comprende molte altre. L'assenza più significativa riguarda la miniera: il lavoro estrattivo attraversa i racconti come sfondo, ma nessuno di coloro che vi hanno lavorato prende la parola, benché alcuni parenti che vi furono impiegati siano ancora viventi e disponibili. Analogamente, la scuola compare come luogo e come ricordo, ma non è approfondita nella sua funzione storica, che il capitolo 3 ha invece potuto ricostruire solo per via documentaria. Anche il fondo d'archivio è stato utilizzato parzialmente: mancano, in particolare, i filmati relativi all'infanzia della terza generazione, la cui esistenza è probabile ma la cui ricerca non è

stata compiuta per ragioni di tempo. Ne risulta un racconto verticale, che segue una linea familiare in profondità, ma non orizzontale, che rappresenti la comunità nella sua estensione.

Un terzo ordine di questioni riguarda gli usi futuri del materiale. Come osservato nel capitolo 4, il consenso degli intervistati copre la realizzazione del documentario e la sua pubblicazione in rete, non l'impiego di porzioni di intervista in contenuti derivati né la diffusione di materiali d'archivio in una raccolta consultabile; qualsiasi estensione presuppone quindi una nuova richiesta esplicita. Analogamente, il fondo di pellicole non è catalogato, e la sua identificazione — datazione, luoghi, persone riprese — dipende dalla memoria dei membri più anziani della famiglia. Si tratta di un lavoro che è possibile compiere adesso e che fra un decennio sarà in larga parte impraticabile: è la criticità più urgente fra quelle qui elencate, e riguarda non il film ma ciò che lo ha reso possibile.

Va infine dichiarato un limite che investe questo stesso capitolo. La ricezione del documentario non è stata oggetto di alcuna rilevazione strutturata: non sono stati somministrati questionari, non sono state condotte interviste a spettatori, non è stato costruito alcun protocollo di raccolta dei giudizi. I riscontri disponibili sono di due tipi, entrambi provenienti da contesti favorevoli: la valutazione d'esame, espressa da un docente sul raggiungimento di obiettivi didattici, e i commenti raccolti in occasione della festa patronale, formulati da familiari e conoscenti nei confronti di un lavoro che li riguarda. In nessuno dei due contesti sono emerse osservazioni critiche. Questo dato non va interpretato come assenza di difetti, ma come conseguenza diretta della composizione del pubblico interpellato: una comunità che si riconosce nel racconto ha poche ragioni per formulare rilievi, e la sua reazione misura l'adesione affettiva più della riuscita comunicativa. Una valutazione della ricezione presso spettatori privi di legame con il luogo — l'unico modo per verificare se il film funzioni anche fuori dal proprio bacino — resta a oggi da compiere.

5.2.3 Limiti di diffusione

Sul piano distributivo il vincolo principale è quello musicale, e assume la forma di un paradosso che vale la pena enunciare per intero. Le scelte relative alla colonna sonora sono state l'elemento del lavoro che ha ricevuto l'apprezzamento più esplicito in sede di valutazione, e sono effettivamente fra le più riuscite: l'uso di repertori musicali

differenziati per generazione, e in particolare la frattura sonora che accompagna la sequenza del matrimonio, producono un effetto narrativo che nessun altro strumento avrebbe ottenuto con la stessa immediatezza. Quelle stesse scelte sono però ciò che impedisce al film di accedere ai circuiti per cui sarebbe altrimenti adatto. I brani sono privi di licenza di sincronizzazione, il sistema di riconoscimento della piattaforma ha emesso la prima rivendicazione il giorno stesso della pubblicazione, e il video risulta non visualizzabile in due territori. L'elemento più efficace dell'opera coincide con il suo principale ostacolo distributivo: è una tensione che il progetto non ha risolto e che una produzione consapevole delle proprie prospettive avrebbe affrontato in fase di montaggio anziché a posteriori.

Il secondo limite riguarda il pubblico. Lo scarto fra il destinatario ipotizzato in fase progettuale — persone dai vent'anni in su, individuate per affinità tematica — e quello effettivamente raggiunto, collocato interamente sopra i cinquantacinque anni, indica che la definizione iniziale del pubblico era una proiezione delle intenzioni dell'autore più che una previsione fondata. Il dato va maneggiato con la cautela già indicata, trattandosi di un campione parziale, ma la direzione è netta. Ne discende una considerazione più generale: il film funziona presso chi possiede già le coordinate per riconoscere ciò che mostra, mentre la sua capacità di interessare uno spettatore che non abbia alcuna familiarità con quel mondo resta scarsamente verificata. Le settanta visualizzazioni provenienti dai sistemi di raccomandazione costituiscono l'unico indizio in senso contrario, e sono troppo poche per fondare una conclusione.

Vi sono infine due limiti di ordine tecnico e organizzativo. Il primo riguarda la presentazione del contenuto sulla piattaforma: a fronte di circa 1.700 impressioni generate dai sistemi di raccomandazione, la percentuale di clic si è fermata al 5%, indicando che titolo e immagine di anteprima non funzionano per un pubblico che non conosca già il progetto. Il secondo riguarda la sostenibilità di qualsiasi sviluppo: tutte le ipotesi discusse nel capitolo 4 presuppongono una continuità di lavoro che una sola persona, priva di risorse e impegnata altrove, difficilmente può garantire. È la ragione per cui l'ipotesi più solida fra quelle avanzate non è la più ambiziosa, ma quella che prevede il coinvolgimento di un soggetto istituzionale già esistente.

A questi si aggiunge un limite che riguarda la forma stessa del film in rapporto al contesto in cui circola. La durata media di visualizzazione si attesta attorno ai sette minuti su ventuno complessivi, pari a circa un terzo dell'opera: significa che la maggioranza degli spettatori non arriva alla conclusione, e che l'ultima sezione — quella dedicata alla terza generazione e al tema del ritorno, su cui il film costruisce il proprio significato complessivo — viene vista da una minoranza. Il dato non è anomalo per un contenuto di questa durata distribuito su una piattaforma, e va letto anche in senso favorevole: al trentesimo secondo il 65% degli spettatori è ancora presente, valore che la piattaforma stessa qualifica come in linea con il comportamento tipico. Resta però il fatto che un montaggio concepito per una visione continua e attenta incontra un contesto di fruizione che non la garantisce, e che il film non contiene alcun accorgimento pensato per trattenere chi guarda in condizioni di attenzione discontinua. È un disallineamento fra la forma dell'opera e il canale su cui è stata pubblicata, e non ammette soluzioni parziali: o si accetta che il film sia visto integralmente da pochi, oppure si producono versioni pensate per contesti diversi, che è precisamente ciò che il capitolo 4 discute.

Un'ultima criticità riguarda l'impianto complessivo di questo lavoro, e va dichiarata con chiarezza perché investe la tesi e non soltanto il documentario. La riflessione teorica sviluppata nei primi due capitoli descrive un modello di informazione multimediale integrata; il progetto analizzato è un prodotto lineare a canale unico; e ciò che li congiunge è una proposta formulata a posteriori, non un'architettura realizzata. Fra l'ambizione dichiarata e quanto effettivamente compiuto esiste dunque uno scarto che nessuna delle ipotesi del capitolo 4 colma, perché quelle ipotesi restano tali. Sarebbe stato metodologicamente più solido concepire il progetto fin dall'origine come sistema multipiattaforma, raccogliendo il materiale in funzione di destinazioni differenziate; questo non è avvenuto, per ragioni di tempo, ed è il limite di maggiore portata dell'intero percorso.

5.3 Il valore del racconto dei territori oggi

Le considerazioni precedenti riguardano un singolo progetto. Vale però la pena collocarlo in un quadro più ampio, perché il tema che affronta non è marginale né locale. Secondo

la Strategia Nazionale per le Aree Interne, promossa dall'Agenzia per la Coesione Territoriale, le aree interne italiane si estendono su oltre il 60% della superficie nazionale, comprendono il 52% dei comuni e ospitano il 22% della popolazione: una porzione di paese vastissima per territorio e minoritaria per abitanti, caratterizzata dalla distanza dai centri che erogano i servizi essenziali — istruzione, sanità, mobilità — e assunta come oggetto di una politica pubblica dedicata proprio in ragione della propria fragilità demografica.

Dentro questo quadro si è però prodotto negli ultimi anni un cambiamento che merita attenzione, perché contraddice la narrazione consolidata. Il Rapporto Montagne Italia 2025, curato da Uncem, rileva che fra il 2019 e il 2023 i comuni montani italiani hanno registrato 99.574 nuovi residenti, dei quali 63.909 cittadini italiani, con un saldo migratorio positivo di circa sessantamila unità nel solo biennio 2022-2023; nell'Italia settentrionale, su 168 comunità montane soltanto nove presentano un saldo negativo, e il Piemonte figura fra le regioni più attrattive. Il quadro resta fortemente diseguale — nel Centro-Sud 128 comunità su 219 hanno saldo negativo — ma la tendenza è sufficientemente marcata perché l'associazione inviti esplicitamente ad abbandonare quello che definisce il mantra dello spopolamento.

Questo dato riguarda direttamente il film. Il terzo movimento del titolo — il ritorno — che nel racconto appare come una vicenda familiare, corrisponde in realtà a un fenomeno documentato su scala nazionale, e proprio nella regione in cui il borgo si trova. La testimonianza della terza generazione non è dunque un'eccezione affettiva, ma un caso individuale di una tendenza statisticamente rilevata. Va però evitata la conclusione opposta e altrettanto semplificatoria: Rodoretto conta oggi una quindicina di residenti stabili in inverno e una sessantina in estate, e il ritorno che il film documenta è stagionale, parziale, legato al tempo libero e non al lavoro. Il neopopolamento montano di cui parlano i dati nazionali e la condizione concreta della borgata non coincidono, e tenerli insieme senza appiattire l'uno sull'altra è precisamente ciò che un racconto documentario può fare meglio di una rilevazione aggregata.

È qui che si colloca il valore informativo di lavori di questo tipo, ed è una funzione specifica, non generica. Di questi territori esistono due forme prevalenti di conoscenza. La prima è quantitativa, ed è quella dei dati demografici e delle politiche di coesione:

indispensabile, ma incapace di dire che cosa significhi abitare o lasciare un luogo. La seconda è retorica, e oscilla fra due immagini speculari e ugualmente inservibili, il borgo pittoresco delle campagne promozionali e il borgo morente delle inchieste sull'abbandono. Il racconto documentario può offrire una terza via, che è la conoscenza per testimonianza: non la misurazione di un fenomeno né la sua rappresentazione simbolica, ma la restituzione dell'esperienza di chi lo ha attraversato. È ciò che nel capitolo 1 si è indicato come funzione informativa del genere documentario, distinta tanto dall'inchiesta quanto dall'opera d'arte.

Vale la pena precisare perché il passaggio a un medium audiovisivo faccia differenza, dal momento che le stesse testimonianze esistevano già in forma scritta. La ragione non è di prestigio del mezzo ma di raggiungibilità e di forma della conoscenza. Una pubblicazione di editoria locale ha una tiratura limitata, una distribuzione circoscritta al proprio territorio e un pubblico che coincide in larga parte con la comunità che l'ha prodotta; un contenuto pubblicato in rete è accessibile ovunque e senza costi, e i dati di questo progetto mostrano che ha effettivamente raggiunto persone residenti all'estero, per le quali il ritorno fisico al luogo è raro o impossibile. A questo si aggiunge una differenza di natura del documento: il testo scritto restituisce il contenuto del ricordo, l'audiovisivo restituisce anche il modo in cui viene detto — l'esitazione, l'inflessione, il silenzio, il gesto — che nella pratica della storia orale costituisce parte integrante della testimonianza e non un suo ornamento.

Resta aperta una questione che eccede il singolo caso e che riguarda direttamente il campo dell'informazione e dell'editoria: chi debba farsi carico di questo lavoro. Le testimonianze raccolte in questo progetto esistono perché una studentessa aveva un legame familiare con il luogo e ha impiegato quattro mesi del proprio tempo; è un modello che funziona una volta e non è generalizzabile. La conservazione sistematica della memoria delle aree interne — la raccolta delle testimonianze, la digitalizzazione dei fondi familiari, la loro catalogazione e messa a disposizione — richiede continuità, competenze archivistiche e risorse che nessun autore individuale possiede. Esistono soggetti che questa funzione la esercitano già, come i sistemi museali territoriali e le fondazioni culturali locali, ma operano prevalentemente su materiali propri e con capacità limitate di intercettare gli archivi privati. Il contributo che un progetto come questo può realisticamente offrire non è quindi la conservazione, ma l'innescò: dimostrare a una comunità che i propri materiali hanno valore, e creare le condizioni perché qualcuno con gli strumenti adatti se ne occupi.

A questa funzione se ne affianca una seconda, di natura conservativa, che ha un carattere di urgenza. La generazione che ha conosciuto questi borghi nella loro condizione di insediamenti stabilmente abitati — con la scuola in funzione, i negozi aperti, il lavoro in valle — ha oggi fra gli ottanta e i novant'anni. Le sue testimonianze sono raccogliibili ora e non lo saranno fra un decennio, e insieme ad esse scompare la possibilità di identificare i materiali visivi che quella stessa generazione ha prodotto: le pellicole familiari degli anni Cinquanta e Sessanta esistono in molte case delle valli alpine, ma senza chi possa riconoscere volti, luoghi e occasioni restano documenti muti. È la ragione per cui, fra tutte le prospettive discusse in questa tesi, la catalogazione dell'archivio appare la più urgente: non perché sia la più ambiziosa, ma perché è l'unica il cui rinvio comporta una perdita irreversibile.

Vi è infine un rischio che un lavoro di questo genere deve riconoscere per poterlo evitare. Il racconto dei borghi montani si presta con particolare facilità all'estetizzazione: la neve, la pietra, gli oggetti d'epoca e i volti anziani costituiscono un repertorio visivo immediatamente gradevole, e la distanza fra il documento e la cartolina è più breve di quanto sembri. Il film qui esaminato si sottrae in parte a questo rischio grazie alle sequenze dedicate ai gesti materiali dell'abitare invernale — l'arrivo a piedi nella neve, la legna, l'acqua raccolta all'esterno, il freddo delle case chiuse per mesi — che mostrano la fatica anziché evocarla. Ma è una difesa parziale, e la consapevolezza dichiarata nel paragrafo precedente, quella di uno sguardo che tende a leggere in positivo ogni caratteristica del luogo, indica che il rischio è tutt'altro che scongiurato. Rappresenta anzi il principale avvertimento per qualsiasi sviluppo futuro del progetto.

Da questa analisi discende una indicazione per il seguito. L'ipotesi di un secondo lavoro dedicato alla stagione estiva del borgo — la festa patronale, la vita comunitaria nei mesi di massima presenza, il rapporto con il turismo e la differenza fra la solitudine subita e la tranquillità cercata — è coerente con quanto qui rilevato, perché consentirebbe di colmare precisamente le lacune individuate: l'assenza di voci esterne alla famiglia, il lavoro in miniera raccontato da chi vi fu impiegato, la funzione storica della scuola. Perché un simile sviluppo non ripeta i limiti del primo, dovrebbe però assumere due condizioni: includere voci che rendano conto anche degli aspetti problematici dell'abitare in quota, e prevedere fin dall'inizio le condizioni di diffusione, a partire dalla componente musicale. Le conclusioni riprendono questi elementi in una valutazione complessiva del percorso.

Conclusioni

Sintesi del lavoro

Questa tesi si era proposta di verificare se un documentario nato come opera lineare potesse essere ripensato all'interno di un modello di informazione multimediale integrata, assumendo come caso di studio *Rodoretto: vivere, partire, tornare*, realizzato dall'autrice nel 2026 su un borgo della Val Germanasca. La risposta che il percorso ha prodotto è meno lineare della domanda, e conviene enunciarla per intero prima di articolarla: quel documentario è, e resta, un prodotto a canale unico; l'ecosistema multipiattaforma discusso nel quarto capitolo è una proposta costruita a posteriori e non una realizzazione; ma il percorso compiuto per arrivare a questa conclusione ha prodotto risultati che la domanda iniziale non prevedeva.

Il primo obiettivo dichiarato nell'introduzione era di natura teorica. La ricostruzione del documentario come forma di informazione ha permesso di collocare il genere in una posizione precisa: né inchiesta giornalistica né opera puramente estetica, ma dispositivo di conoscenza per testimonianza, la cui autorevolezza deriva dal legame indicale con il reale e la cui forma dipende da una costruzione autoriale dichiarata. La distinzione fra multimedialità, crossmedialità e transmedialità, sviluppata nel secondo capitolo, si è rivelata non un esercizio classificatorio ma lo strumento necessario per formulare correttamente il problema: senza di essa, l'idea di «estendere» un documentario resta un'intenzione generica, incapace di distinguere fra il riadattare ciò che esiste e il produrre ciò che manca.

Il secondo obiettivo era analitico e applicativo. L'esame del progetto ha mostrato che la struttura del film è più articolata dello schema che il titolo suggerisce: i tre verbi non si distribuiscono una generazione ciascuno, ma sono compiuti per intero da tutte e tre, in tempi e proporzioni diverse. È questa ripetizione, e non una successione lineare, a sostenere l'impianto ciclico dell'opera e a sottrarla al registro elegiaco del borgo che muore. L'analisi ha inoltre riportato in primo piano l'elemento più singolare del lavoro, che in fase di realizzazione non era stato riconosciuto come tale: la presenza in scena dell'autore delle pellicole d'archivio, che rende il film non soltanto un racconto sulla trasmissione della memoria ma un atto di trasmissione documentata mentre accade.

Il terzo obiettivo era prospettico, e ha prodotto i risultati più inattesi, perché la verifica sul campo ha smentito in più punti le previsioni del progetto. I dati raccolti nei primi diciannove giorni dalla pubblicazione indicano che oltre la metà del pubblico è arrivata al film attraverso un collegamento condiviso da altri, e che la catena di diffusione — la pagina Facebook della borgata, il gruppo di messaggistica, il passaparola — ha prodotto un risultato che nessun investimento promozionale avrebbe potuto ottenere con le risorse disponibili. Ma soprattutto il pubblico effettivamente raggiunto si colloca interamente sopra i cinquantacinque anni, mentre quello ipotizzato in fase progettuale era stato definito «dai vent'anni in su»: uno scarto che indica come la definizione iniziale fosse una proiezione delle intenzioni dell'autrice più che una previsione fondata, e che ha conseguenze dirette su qualsiasi strategia di diffusione.

Una terza verifica ha riguardato i vincoli. La questione dei diritti musicali, discussa in via previsionale nel terzo capitolo, ha trovato riscontro immediato: il sistema di riconoscimento della piattaforma ha emesso la prima rivendicazione il giorno stesso della pubblicazione e il video risulta non visualizzabile in due territori. L'aspetto interessante non è il blocco in sé, marginale nei suoi effetti pratici, ma la tensione che rivela. L'elemento del film che ha ricevuto l'apprezzamento più esplicito in sede di valutazione — la costruzione della colonna sonora — è esattamente ciò che ne preclude l'accesso ai circuiti festivalieri e televisivi indicati come sbocchi naturali. Riuscita espressiva ed efficacia distributiva, in questo caso, non coincidono, e la loro divergenza è forse il risultato più istruttivo dell'intero lavoro per chi si occupi di informazione ed editoria.

Su un piano più generale, il percorso ha permesso di verificare le categorie teoriche anziché limitarsi ad applicarle. La distinzione fra modalità osservativa e partecipativa ha corrisposto a due diverse condotte di ripresa; il principio per cui la fonte orale si forma nel dialogo ha trovato riscontro nelle tre reazioni differenti dei protagonisti davanti alla macchina da presa; la nozione di contenuto che circola perché il pubblico decide di farlo circolare si è tradotta in una catena di condivisioni ricostruibile nel dettaglio. Per una tesi che intreccia riflessione teorica e caso di studio, questa corrispondenza fra le categorie e la pratica costituisce un esito in sé.

Va infine ribadito il limite che attraversa l'intero lavoro, già dichiarato nel quinto capitolo. Fra l'ambizione enunciata nei primi due capitoli e ciò che è stato effettivamente realizzato

esiste uno scarto che nessuna proposta progettuale colma: un impianto multiplatforma andava concepito all'origine, raccogliendo i materiali in funzione di destinazioni differenziate, e questo non è avvenuto. Riconoscerlo non annulla il valore dell'analisi, ma ne definisce la portata: quanto discusso nel quarto capitolo indica una direzione praticabile, non un risultato conseguito.

Sviluppi futuri del progetto

Dalle criticità individuate discende un ordine di priorità che tiene insieme impatto e fattibilità, e che rovescia la gerarchia implicita nell'idea stessa di estensione multiplatforma: la dimensione multimediale non si raggiunge cominciando dalle piattaforme, ma rimuovendo prima gli ostacoli che impediscono all'opera esistente di circolare.

Il primo intervento riguarda la componente musicale. La produzione di una versione con musiche originali o liberamente utilizzabili non comporta costi né materiale aggiuntivo, richiede lavoro di post-produzione, e sblocca un intero canale distributivo oggi precluso: senza di essa nessuna candidatura a festival o a emittenti è possibile. Alla stessa fase converrebbe ricondurre la revisione della gradazione cromatica dei materiali d'archivio, la cui dominante risulta in alcune sequenze eccessivamente accentuata.

Il secondo riguarda la presentazione del film sulla piattaforma su cui già si trova. A fronte di circa 1.700 impressioni generate dai sistemi di raccomandazione, la percentuale di clic si è fermata al 5%, e i contenuti che hanno suggerito il documentario appartengono a un ambito tematico definito — il ritorno alla vita di montagna — che su quella piattaforma dispone di un pubblico consolidato. Titolo e immagine di anteprima, oggi pensati per chi già conosce il progetto, sono l'unico elemento che separa il film da quel pubblico. È un intervento di poche ore su un traffico che esiste già.

Il terzo riguarda i contenuti derivati. Il materiale escluso dal montaggio è ampio — oltre quattro ore di testimonianze delle quali il film utilizza poco più di un quarto d'ora, un fondo di pellicole digitalizzato solo in parte, riprese invernali difficilmente ripetibili — e si presta a un'estensione crossmediale che non richiede produzione originale ma soltanto adattamento. La distribuzione di questi contenuti attraverso i canali già frequentati dalla

comunità, seguendo il calendario stagionale della borgata anziché quello delle piattaforme, è l'ipotesi più immediatamente praticabile fra quelle discusse.

Il quarto, e più rilevante sul piano culturale, riguarda l'archivio. La digitalizzazione integrale del fondo familiare e la sua catalogazione — datazione, luoghi, persone riprese — costituiscono l'operazione di maggior valore fra quelle prospettate, e anche l'unica con un vincolo temporale stringente: l'identificazione di quei materiali dipende dalla memoria delle persone più anziane della famiglia e della comunità, ed è un lavoro possibile adesso che fra un decennio sarà in larga parte impraticabile. È anche l'operazione che meno si presta a una gestione individuale, e che troverebbe nella collaborazione con il Museo di Rodoretto e con la Fondazione Centro Culturale Valdese la sede più coerente: quel museo è già, per definizione, il dispositivo con cui la comunità conserva la propria memoria, e un archivio digitale ne rappresenterebbe l'estensione naturale.

Resta infine l'ipotesi di un secondo lavoro documentario, dedicato alla stagione estiva del borgo: la festa patronale, la vita comunitaria nei mesi di massima presenza, il rapporto con il turismo, la differenza fra la solitudine subita e la tranquillità cercata. Un progetto di questo tipo consentirebbe di colmare le lacune più evidenti del primo — l'assenza di voci esterne al nucleo familiare, il lavoro in miniera raccontato da chi vi fu impiegato e che è ancora in condizione di farlo, la funzione storica della scuola. Perché non ne ripeta i limiti, dovrebbe però assumere due condizioni: prevedere fin dalla progettazione le condizioni di diffusione, a partire dalla componente musicale e dal consenso agli usi successivi; e includere voci che rendano conto anche degli aspetti problematici dell'abitare in quota, che uno sguardo affettivamente legato al luogo tende a non riconoscere.

A tutto questo si affianca un'occasione già concreta, e non digitale: la proposta, avanzata dagli organizzatori, di proiettare il documentario durante la prossima festa patronale. È l'esito che l'impianto teorico di questa tesi non prevedeva e che merita di essere assunto nella sua interezza. Un film che ha per oggetto la trasmissione della memoria all'interno di una comunità trova nella visione collettiva la forma di fruizione più aderente al proprio contenuto, perché riproduce esattamente il meccanismo che descrive: un ricordo individuale diventa memoria condivisa nel momento in cui viene guardato insieme. Non

si tratta di un ripiego rispetto alle ipotesi multiplatforma, ma della loro integrazione necessaria.

È qui, del resto, che la ricerca condotta in queste pagine converge con la sua materia. Il documentario mostra tre generazioni riunite attorno a un proiettore per rivedere immagini girate sessant'anni prima; la circolazione del film ha ripercorso lo stesso movimento, raggiungendo una comunità dispersa fra la valle, la pianura e l'estero, e riportandola temporaneamente attorno a un racconto comune. Le pellicole da cui il progetto è nato erano state girate da chi, in quegli anni, aveva deciso che valeva la pena filmare il proprio paese. Riprendere oggi quello stesso luogo non inaugura una pratica: la eredita, e ne assume la funzione. La condizione perché essa non si interrompa non è tecnologica, ed è la sola indicazione conclusiva che questo lavoro si sente di formulare: che i materiali esistano, che qualcuno sappia ancora riconoscerli, e che li si guardi insieme finché è possibile.

Bibliografia

- Aleandri, S., Moliterni, R. (2020). *Fare un documentario. Scrivere, girare e produrre cinema del reale*, Roma, Dino Audino Editore.
- Bazin, A. (1958). *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf; trad. it. *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973.
- Bertozzi, M. (2008). *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio.
- Breusa, E., Breusa, P., Breusa, R., Breusa, I., Breusa, L. (1997). *La bella lavanderina*, Pinerolo, Alzani.
- Breusa, R. (2006). *L'uomo e la montagna*, Pinerolo, Alzani.
- Bruns, A. (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Producersage*, New York, Peter Lang.
- Censis (2025). *59° Rapporto sulla situazione sociale del Paese/2025*, Milano, FrancoAngeli.
- Corner, J. (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*, Manchester, Manchester University Press.
- Crognali, D. (2020). *Podcast. Il nuovo Rinascimento dell'audio. Come raccontare, pubblicare, promuovere storie da ascoltare*, Milano, ROI Edizioni.
- Fallaci, O. (2008). *Un cappello pieno di ciliege*, Milano, Rizzoli.
- Gillmor, D. (2004). *We the Media: Grassroots Journalism by the People, for the People*, Sebastopol (CA), O'Reilly Media.
- Grierson, J., in Hardy, F. (a cura di) (1966). *Grierson on Documentary*, London, Faber & Faber.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.

- Jenkins, H., Ford, S., Green, J. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York, New York University Press.
- Kuhn, A. (1995). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London, Verso.
- Negroponte, N. (1995). *Being Digital*, New York, Alfred A. Knopf.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.
- Nora, P. (a cura di) (1984-1992). *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 3 voll.
- Osservatorio europeo dell'audiovisivo (2025). *FOCUS 2025 – World Film Market Trends*, Strasburgo, Consiglio d'Europa.
- Portelli, A. (2017). *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*, New York, Routledge.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*, Barcellona, Deusto.

Sitografia

- Agenzia per la Coesione Territoriale, *Strategia Nazionale per le Aree Interne*, www.agenziacoesione.gov.it.
- Amici di Rodoretto, *pagina Facebook*, www.facebook.com/Rodoretto.org.
- Camera dei Deputati, *La Strategia Nazionale per le Aree Interne (SNAI) e il Fondo di sostegno per i comuni marginali*, temi.camera.it.
- Censis, *Il capitolo «Comunicazione e media» del 59° Rapporto Censis sulla situazione sociale del Paese/2025*, comunicato stampa, 5 dicembre 2025, www.censis.it.
- Chiesa valdese di Torre Pellice, *Le scuiolette Beckwith*, www.torrepellice.chiesavaldese.org.
- Doc/it – Associazione Documentaristi Italiani, *Il mercato del documentario in Italia*, www.documentaristi.it.

Ecomuseo Regionale delle Miniere e della Val Germanasca, *Le miniere di talco della Val Germanasca*, www.ecomuseominiere.it.

Fondazione Centro Culturale Valdese, *Museo di Rodoretto (Prati)*, www.museovaldese.org.

Il Cambiamento, «*Entroterra*»: *il documentario sui borghi spopolati degli Appennini italiani*, www.ilcambiamento.it.

Openddb, *Entroterra*, scheda del film, www.openddb.it.

Osservatorio europeo dell'audiovisivo, *European films made up a third of all cinema admissions in Europe in 2024*, comunicato stampa, 13 maggio 2025, www.obs.coe.int.

Primaonline, Rai, *plauso da broadcaster internazionali per la nascita della Direzione Documentari*, 21 gennaio 2020, www.primaonline.it.

Rodoretto.org, *Il Museo di Rodoretto*, www.rodoretto.org.

Società di Studi Valdesi, *Scuole valdesi*, Dizionario biografico dei protestanti in Italia, www.studivaldesi.org.

Trento Film Festival, *Storia*, www.trentofestival.it.

Treccani, *Documentario*, Enciclopedia del Cinema, www.treccani.it.

Treccani, *Transmedia storytelling*, Lessico del XXI Secolo, www.treccani.it.

Tuttitalia, *Comune di Prati. Popolazione e andamento demografico (dati Istat)*, www.tuttitalia.it.

Uncem, *Rapporto Montagne Italia 2025*, www.uncem.it.

Wikipedia, *Rodoretto*, it.wikipedia.org.

YouTube, *Come funziona Content ID*, Guida di YouTube, support.google.com.

Fonte primaria

Gay, A. (2026). *Rodoretto: vivere, partire, tornare*, documentario, 21', www.youtube.com. Dati di rilevazione tratti da YouTube Studio, periodo 23 luglio – 10 agosto 2026.

Ringraziamenti

Ringrazio il Professor Alberto D'Agnano, relatore di questa tesi, per la disponibilità, per i suggerimenti che ne hanno guidato la stesura e per l'interesse dimostrato verso il progetto fin dal principio. Un ringraziamento va anche al correlatore, Professor Tiziano Sardelli.

Ringrazio innanzitutto il mio compagno, Alessandro Marteno, per l'aiuto nella realizzazione del documentario. Le sue capacità tecniche e creative hanno dato al film un'impronta che da sola non avrei saputo trovare. Grazie per le ore di lavoro che ha dedicato a questo progetto e per avermi sostenuta in ogni idea, anche nelle più complicate: insieme abbiamo costruito qualcosa che ricorderemo per tutta la vita.

Grazie alla mia famiglia, che mi sostiene in ogni progetto per quanto impegnativo sia. A mia mamma, per avermi trasmesso fin da piccola la passione per la cinematografia. A mio zio Roberto, che di domenica è venuto dai nonni per provare a rimettere in funzione il proiettore. A mio papà, per aver seguito il progetto dall'inizio, per il tempo dedicato all'intervista e per la pazienza con cui abbiamo recuperato insieme i filmati in 8 e Super 8. E a mia sorella Sofia, per aver condiviso ricordi che sono suoi ma che appartengono anche a me, e per aver saputo dire, meglio di quanto avrei fatto io, che cosa ci lega a quel luogo e a quelle persone.

Un grazie particolare va ai miei nonni, Giancarlo e Rosita. A mia nonna, per aver portato sullo schermo la sua personalità frizzante e solare, per aver condiviso il documentario con la comunità di Rodoretto e per avermi consigliato di pubblicarlo: senza quel consiglio non avrei raccolto nessuno dei dati su cui si fonda buona parte di questa tesi. A mio nonno, per la pazienza e il tempo dedicati al recupero dei filmati e alla riparazione del proiettore, e per l'entusiasmo con cui ha accolto il progetto, quelle immagini le aveva girate lui sessant'anni fa, e senza di esse questo lavoro non esisterebbe.

Questo progetto si presenta come un documentario, ma contiene molto di più: ricordi di vite vissute, intrecciate in un unico filo che ci tiene uniti e che ci permette di contare sempre gli uni sugli altri.