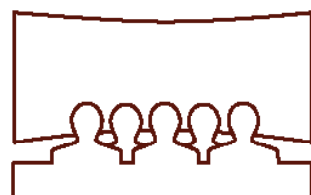


**IL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO
NEI MUSEI SCIENTIFICI, INDUSTRIALI
ED ETNOGRAFICI.
PERCORSI, OGGETTI, PRATICHE,
MEMORIE**

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

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA IX
NUMERO 15
2025



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



PRATICHE

RISCRIVERE LA MEMORIA. DALLA RICERCA ETNOGRAFICA ALLA SALA, ALLA TELEVISIONE, AL MUSEO E RITORNO. IL CASO DEI FILM *LE STAGIONI DI LIZ* E *TALIS MATER*

Marco Rossitti (Università degli Studi di Udine)

REWRITING MEMORY. FROM ETHNOGRAPHIC RESEARCH TO THE MOVIE THEATRE, TO TELEVISION, TO THE MUSEUM AND BACK AGAIN. THE CASE OF FILMS *THE SEASONS OF LIZ* AND *TALIS MATER*

1982-84: a RAI ethnographic film documents the life of Liz, the last inhabitant of a tiny mountain settlement. 2022-24: a film crew returns to the filming locations, where her daughter Assunta now lives. Genesis and development of a cultural project resulting from the remediation and relocation of visual and audio documents. An intermedial and trans-anthropological initiative that has correlated individual, collective and historical memories, local and scientific communities; hybridised ethnographic, cinematographic, media and museum disciplines and skills; connected research institutes, university departments, archives, museums, television broadcasters, film circuits and festivals and, last but not least, a trade magazine.

KEYWORDS

Ethnographic cinema; Television; Film essay; Ethnographic museums; Memory

DOI

10.54103/2532-2486/29788

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

I. UN VIAGGIO MODERNO

Tutti scrivono sulle capitali, i musei, i monumenti, i giornali e la polizia, i teatri e gli alberghi, ma nessuno ha scritto sulla popolazione contadina e la sua vita su cui poggiano le città e la società tutta. Non voglio scrivere su come il contadino si sposa o balla [...]. Voglio scrivere su come vive e cosa pensa, sulla sua condizione e [...] il suo ambiente, i suoi campi e prati. Voglio sentire cosa pensa della cultura e del futuro! [...] e studierei i dialetti prima di partire [...] dovremmo essere [...] artisti e utili.¹

Con queste parole, in una lettera del 29 febbraio 1884, il drammaturgo, narratore e poeta svedese August Strindberg (1849-1912) si rivolgeva all'amico pittore Carl Larsson (1853-1919). Ricontrando come le forme coeve di rappresentazione dell'uomo contadino avessero per lo più la tendenza a falsificarne o mistificarne l'immagine, aveva messo a punto il progetto per un'indagine sulle condizioni sociali dei contadini europei che intendeva condurre attraverso la scrittura e la fotografia. Dopo un periodo di sperimentazione dei dispositivi

¹ Strindberg in Perrelli, 1999: 120-121.

tecniche, che lo portò a sostituire le tradizionali lastre al collodio umido con quelle al collodio secco, più facilmente gestibili e conservabili e quindi più adatte alle disagiate condizioni della ricerca “sul campo”, nell’arco dei due anni successivi, affiancato dal sociologo Gustav Steffen, portò a termine un primo *réportage* corredato da un numero consistente di immagini: *Tra i contadini francesi*. Molti gli elementi di straordinarietà e novità dell’iniziativa strindberghiana: l’approccio da “osservazione partecipante” *ante litteram*²; l’importanza assegnata allo strumento fotografico nella ricerca “sul campo” e la consapevolezza di doverlo adattare alle specificità/avversità del contesto; l’attenzione, per nulla scontata, rivolta agli aspetti quotidiani del mondo rurale a discapito delle sue manifestazioni eccezionali, spettacolari, eccentriche; l’esplicita dichiarazione di fede nella missione sociale e politica delle arti. Ma ciò che sorprende maggiormente è quell’empatica premura nei confronti dell’uomo contadino, orientata a disvelarne aspettative e bisogni “immateriali”: i pensieri, le idee, le visioni del mondo, le speranze per il futuro.

Tale era il carattere anticipatorio e destabilizzante della proposta che il volume, primo di un’auspicata collana sui contadini di tutta Europa, non trovò nell’immediato un solo editore disposto a pubblicarlo. A Strindberg non restò che la fiera consapevolezza del carattere innovativo e “rivoluzionario” dell’operazione:

Il viaggio è finito e lo considero un’impresa. [...] abbiamo fatto interviste nelle osterie rurali, nelle case. [...] ci siamo inerpicati sulle montagne [...] abbiamo raccolto erbe che abbiamo essiccato [...] abbiamo fotografato e documentato il paesaggio e le case. Abbiamo descritto le tegole dei tetti, porte e finestre, l’intonacatura, i colori ecc. È stato un viaggio “moderno”.³

Il volume verrà pubblicato cinque anni dopo⁴, ma privo di fotografie, risultate irrimediabilmente compromesse al momento dello sviluppo.

Un’analoga impresa riuscirà – anche editorialmente parlando – più di mezzo secolo più tardi al linguista e filologo svizzero Paul Scheuermeier (1888-1973), anche se limitatamente all’Italia e parte della Svizzera. Nel 1943 uscì in Germania l’imponente *Bauernwerk in Italien der italienischen und rätoromanischen Schweiz*⁵, primo di due volumi (il secondo uscirà nel 1956⁶) frutto di sedici anni di ricerche (1919-1935), corredato da una quantità considerevole di fotografie e disegni originali: se alle prime veniva affidato il compito di «illustrare il modo, le condizioni nelle quali si svolgono i singoli momenti di un ciclo lavorativo, [...] i gesti degli uomini non meno che il paesaggio, la casa, ecc.», ai secondi si chiedeva di «isolare le cose, gli strumenti, gli utensili [...] sì da intenderne appieno modalità d’uso e difformità»⁷. Fondamentale fu, a detta dello studioso, il ruolo

² Questo metodo di ricerca, che nel Novecento contraddistinguerà l’antropologia sociale britannica per poi imporsi via via come il canone antropologico per eccellenza, verrà di fatto introdotto trent’anni dopo da Bronislaw Malinowski nelle sue ricerche in Melanesia; cfr. Malinowski, 1922.

³ Il testo deriva da una lettera scritta da Strindberg all’editore Albert Bonnier, in data 20 settembre 1886. Strindberg in Perrelli, 1999: 152.

⁴ Strindberg, 1889.

⁵ Scheuermeier, 1943.

⁶ Scheuermeier, 1956.

⁷ Michele Dean, *Presentazione dell’edizione italiana*, in Scheuermeier, 1943: XI.

degli interlocutori locali, degli “informatori”. Così avrebbe sintetizzato, due decenni più tardi, il senso della sua opera:

Il valore del *Bauernwerk* è quello di una grande raccolta di materiali preziosi, tanto più preziosi che datano ancora da prima della II guerra mondiale e di quello sconvolgimento generale che è conseguenza inevitabile del turbolento sviluppo tecnico e della modernizzazione di tutto quello in cui viviamo oggi. Il mio lavoro che attingeva esclusivamente dalla viva fonte della vita quotidiana e schivava ogni museo come cosa morta, ora è già diventato un poco un museo, perché descrive qua e là cose antiquate e metodi primitivi oggi spariti per sempre dal mondo dei vivi.⁸

Parole dalle quali, secondo Michele Dean, «non sfugge la consapevolezza del significato prevalentemente “archeologico” della ricerca, scevra di rimpianti per un passato che, forse troppo drasticamente e di sicuro con eccessiva rapidità, viene riposto fra le cose morte»⁹.

Testi insostituibili e incomparabili per lo studio della cultura materiale e delle tradizioni popolari italiane, i due volumi di *Bauernwerk* uscirono in Italia, con inspiegabile ritardo, solo nel 1980, verosimilmente sull’onda di quel *revival* del mondo contadino che interessò la cultura italiana alla fine degli anni Settanta, determinato in buona parte dalla profonda crisi dei valori e dei modelli urbani e statali che aveva colpito la società italiana in seguito al boom economico.

Per limitarci al solo ambito cinematografico, basti ricordare l’ondata di film italiani di ambientazione contadina apparsi in quel periodo: *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, *Padre padrone* (1977) di Paolo e Vittorio Taviani, *Ligabue* (1978) di Salvatore Nocita, *L’albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi, *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) di Francesco Rosi, *Fontamara* (1980) di Carlo Lizzani, *Maria Zef* (1981) di Vittorio Cottafavi. Tutti titoli nati produttivamente, senza eccezioni, nell’ambito della televisione di Stato¹⁰. Nello stesso periodo le reti RAI cominciarono anche a programmare una quantità considerevole di trasmissioni di argomento e interesse demo-etno-antropologico. Seppur con notevole ritardo, tematiche e problemi delle culture subalterne sembravano aver fatto il loro ingresso nel palinsesto televisivo, informando di sé i contenuti di intere serie di film documentari e di inchieste filmate.

Se il fenomeno non era tale da provocare, di per sé e automaticamente, ondate di entusiasmo tra gli studiosi, ciononostante pareva sollecitare uno “sguardo particolare” al mezzo televisivo quale potenziale strumento di documentazione e divulgazione, che risultava complementare a quello già da tempo riservato al documentario etnografico d’autore, per lo più d’ispirazione demartiniana, degli anni Cinquanta-Sessanta¹¹.

Si inserisce in un siffatto contesto socio-culturale e mediatico la singolare vicenda produttiva di un film etnografico di origine e finalizzazione televisiva da cui prende le mosse questo nostro duplice “studio di caso”.

⁸ Scheuermeier, 1963: 291.

⁹ Michele Dean, *Presentazione dell’edizione italiana*, in Scheuermeier, 1943: IX.

¹⁰ Cfr. Kezich, 1982.

¹¹ Cfr. Rossitti, 2001a; Rossitti, 2001b; Rossitti, 2021.

– 1982-84. Mettendo a frutto gli esiti di una precedente ricerca etnografica sul campo condotta, per conto dell'Istituto Culturale Ladino della Val di Fassa (d'ora in avanti ICL), da un giovane antropologo dell'Università di Cambridge, una troupe cinematografica della RAI, diretta da un regista-etnografo, raggiunge l'abitato di Verra per raccontare, con magnetofoni e cineprese 16mm, la vita di Liz, ultima abitante della minuscola frazione in quota.

– 2022-24. Quarant'anni dopo, su incarico dello stesso ICL/Museo ladino "majon di fascegn" ("casa dei fassani"), una piccola troupe diretta da un regista-ricercatore universitario ritorna sui luoghi delle riprese, dove, in seguito alla morte di Liz, la figlia Assunta è ritornata a vivere. Austera custode del suo microcosmo, la donna, perpetuando radicate abitudini e misurandosi con vecchie fatiche, onora quotidianamente la memoria della madre e ribadisce, rigenerandola, un'identità culturale ed esistenziale.

Il presente contributo intende ricostruire, con dovizia di particolari, la genesi e lo sviluppo di un'operazione culturale articolata e complessa, esito di operazioni di traduzione, trascodifica, rimediazione e rilocalizzazione di documenti visivi e sonori. Un'iniziativa crossmediale e *trans-antropologica*¹² che ha messo in campo e in correlazione memorie individuali, memorie collettive e memoria storica, comunità locali e comunità scientifiche; ha ibridato discipline e competenze etno-antropologiche, cinematografiche, medialità e museali; ha collegato istituti di ricerca, dipartimenti e laboratori universitari, archivi, musei, *broadcast* televisivi, circuiti e festival cinematografici e, da ultimo, una rivista di settore.

Ma procediamo per ordine.

II. L'ETERNO PRESENTE

È il 1974 quando Cesare Poppi (Bologna 1953), diciannovenne studente di filosofia, intraprende i suoi studi tra i Ladini di Fassa. Per i nove anni successivi quest'area geografica e culturale del Trentino sarà al centro delle sue ricerche antropologiche sul campo, che sfoceranno dapprima in una laurea in Filosofia all'Università di Bologna, poi in un master e in un dottorato in Philosophy/Social Anthropology all'Università di Cambridge, sotto la guida dell'antropologo Sir Jack Goody. Trenta mesi complessivi di persistenza sul campo che da soli basterebbero a certificare le qualità del ricercatore. Acquisita un'adeguata conoscenza della lingua ladina (ancora Malinowski: la competenza linguistica come prerequisito per un'applicazione estensiva del metodo dell'*osservazione partecipante*), Poppi sentì l'esigenza di approfondire i caratteri generali del contesto socio-culturale e socio-economico della vallata, con particolare riguardo per quelle iniziative a carattere identitario tese a salvaguardare e a valorizzare la cultura e la lingua della minoranza ladina e a sorvegliare il delicato rapporto fra queste ultime e l'offerta turistica, colonna portante dell'economia della valle.

Erano gli anni della *Aisciuda ladina*, la "Primavera ladina". C'era un risveglio del movimento militante ladino, nel contesto di uno sviluppo turistico ormai arrivato agli estremi. Erano gli anni degli ultimi "assalti alla diligenza" del turismo di massa, che implicavano problematiche importanti. Questo favoriva [...] a

¹² Cfr. von Oswald; Tinius, 2020.

livello della cultura popolare, un risveglio dell'attenzione, in senso politico, per usi e costumi che erano stati completamente abbandonati.¹³

Un giorno, mosso da curiosità, Poppi raggiunse a piedi l'abitato di Verra. Aveva sentito parlare a Penia di una donna che viveva lì, da sola, e veniva raggiunta di tanto in tanto dalle due figlie.

Il posto era stupendo, forse il più bello dell'intera Val di Fassa. Contrastava in maniera totale con quello che c'era in basso: costruzioni, condomini, alberghi... Arrivavi su e ti rendevi conto che lì persisteva quello stile di vita che aveva caratterizzato il mondo rurale nei secoli precedenti. Una testimonianza della vitalità che ancora esprimeva una certa economia contadina e pastorale d'alta montagna.¹⁴

Al cospetto di Liz, l'antropologo ebbe la chiara consapevolezza di aver individuato un'interlocutrice speciale, «di quella competenza che possono avere solo le persone che hanno sempre vissuto in un certo tipo d'ambiente, l'hanno assorbito completamente, ne sono, per così dire, l'“enciclopedia vivente”». Capì che la donna era l'ultima superstite di un modello di vita precontemporaneo e che a Verra c'era il materiale «per cogliere visivamente, sul campo, le ultime testimonianze di una cultura che andava a finire». Se, per la popolazione della Val di Fassa, il primo conflitto mondiale aveva rappresentato un «punto di non ritorno», una «cesura storica» tra due tempi «antitetici e incommensurabili», quello in cui si credeva ancora alle streghe e quello in cui irrupero sul territorio i soldati italiani, «per lei, le vicende che cambiarono la storia rimasero episodi fra un “prima” e un “dopo” le cui tappe e scadenze erano più fatti di biografia che non di storia, determinatisi per così dire dall'interno piuttosto che dall'esterno»¹⁵.

Nel 1980 l'ICL organizzò un incontro del giovane antropologo con Renato Morelli (Trento 1950), programmatore-regista della Sede RAI per il Trentino, musicista ed etnomusicologo, che in parallelo stava prendendo parte alla prima organica campagna di rilevamento sul canto popolare di tradizione orale tra i Ladini di Fassa¹⁶. A seguito di quell'incontro maturò l'idea di realizzare uno *studio di comunità* cinematografico sul paese di Penia, volto a indagare tra l'altro «la cultura materiale tradizionale, i modelli e le dinamiche storiche dell'insediamento, l'attività rituale simbolica del ciclo dell'anno, la religiosità popolare, gli aspetti sociologici della vita comunitaria»¹⁷. La particolare ricchezza e varietà dei materiali raccolti portarono Poppi e Morelli a rivedere i loro propositi, riorganizzando il progetto del singolo film in una serie di sei documentari etnografici, la cui produzione fu resa possibile dalla stipula di un contratto di co-produzione cinematografica tra l'ICL e la Struttura programmi della sede RAI per il Trentino, in pieno spirito della Riforma della RAI del 1975: *Santi spiriti e re* (1982), *La maschera è lo specchio* (1983),

¹³ La dichiarazione di Cesare Poppi deriva da una intervista filmata dall'autore, in parte confluita nel film *Talis Mater* (2025).

¹⁴ Poppi in parte in *Talis Mater*.

¹⁵ Poppi, 1984: 201-202.

¹⁶ Cfr. Morelli, 2011: 71-76.

¹⁷ Morelli, 1985: 59.



Fig. 1 – “Le stagioni di Liz”, 1984.

Matrimoni contrastati (1984), *Sa mont* (1985), *Penia* (1985) e *Le stagioni di Liz. Ciclo dell’anno contadino in alta Val di Fassa* (1984; fig. 1)¹⁸.

Per ragioni che presto risulteranno chiare al lettore, la nostra attenzione si è qui concentrata esclusivamente su quest’ultimo titolo.

III. A VIVA VOCE

Primi anni Ottanta. A Verra/*Véra* (in ladino: “campo posto in pendio”), il più alto insediamento umano del Trentino (1675 metri di quota), vive Elisabetta Salvador in Dantone (1911-1995) detta *Lis* o *Liz dal Véra*, ultima abitante della minuscola frazione. Qui è nata e qui vuole finire i suoi giorni. Seguendo le sue attività e ascoltando i suoi ricordi e racconti – riferiti esclusivamente in lingua ladina – percorriamo le principali tappe del ciclo dell’anno contadino in alta Val di Fassa. In decisa controtendenza con le scelte di tanto cinema etnografico nazionale coevo e del passato, caratterizzato da un’eccessiva predilezione per gli aspetti eccezionali delle culture tradizionali – «santuari, pellegrinaggi, feste religiose, cerimonie calendariali, riti magico-religiosi, feste patronali, ecc., argomenti che [...] danno il destro al “pittorresco” e al “curioso”» – a discapito degli aspetti più quotidiani, che mal «si prestano a essere “spettacolo”»¹⁹, *Le stagioni di Liz* si distingue per l’inconsueta attenzione rivolta alle tecniche di cultura *materiale*

¹⁸ Cfr. Poppi, 1981; Morelli, 1985; Rossitti 2001a: 25-46, 93-101, 133-144; Rossitti, 2021: 465-483, 505-515.

¹⁹ Carpitella, 1982: 70-71.



Fig. 2 – “Le stagioni di Liz”, 1984.

(l'allevamento del bestiame, la raccolta del foraggio e il suo trasporto invernale a valle con le slitte tradizionali; il ciclo dell'orzo, dal preliminare “riporto delle terre” alle operazioni di aratura, erpicatura, semina, mietitura, trebbiatura) ma anche per l'interesse nei confronti di quegli aspetti – le credenze, la religiosità popolare legata al lavoro contadino, i riferimenti simbolico-mitologici (i miti eziologici) – che costituiscono il patrimonio *immateriale* di una cultura.

Rispetto agli altri titoli della serie, *Le stagioni di Liz* si contraddistingue invece per essere costruito principalmente sulla base di una lunga intervista filmata alla protagonista, che assume la funzione narrativa solitamente svolta in un documentario dal commento *off*. «L'anamnesi di Liz – commenta Poppi – scorre piana e compatta»: i gesti che Liz commenta sono quelli che la vediamo compiere davanti alla macchina da presa, poiché «il racconto delle tecniche di lavorazione tradizionali [...] è contemporaneo al vissuto»²⁰. Alle immagini e ai suoni raccolti da Morelli e collaboratori – nell'intenzione di documentare e descrivere l'ambiente in cui vive Liz, le sue attività quotidiane e le usanze rituali di tipo calendariale – e al testo di commento di Cesare Poppi – che di quelle realtà propone una razionalizzazione e un'interpretazione perseguite secondo criteri scientifici – la voce di Liz aggiunge il contributo umano della testimonianza, dei giudizi e delle valutazioni soggettive di colei che, delle azioni che svolge davanti alla macchina da presa, è la vera protagonista (*fig. 2*).

Di fronte a questa ricchezza di contenuti, appare incomprensibile e inopportuna la decisione della RAI, maturata a ridosso della “prima” cinematografica e della

²⁰ Poppi, 1984: 202.

messa in onda del film, di predisporre una versione “doppiata”, nella quale il parlato in ladino di Liz viene “coperto” da una *voice over* in italiano. «Per la RAI del tempo – ricorda Morelli – era improponibile trasmettere programmi con sottotitoli, indipendentemente dal loro genere di appartenenza»²¹. Ricordiamo che molte sedi regionali, in base agli obiettivi della Riforma del 1975, avevano acquisito lo status di strutture con autonomia produttiva proprio in virtù della presenza di minoranze linguistiche sul loro territorio di riferimento (!). Quella doppiata in italiano rimase di fatto la versione ufficiale del film. La versione con l’audio originale fu destinata esclusivamente a usi museali.

Prima ancora della sua messa in onda televisiva, *Le stagioni di Liz* venne selezionato in concorso e presentato in anteprima mondiale al 32° Festival Internazionale Montagna Esplorazione “Città di Trento” (29 aprile - 5 maggio 1984), dove si aggiudicò il Premio Arge Alp con voto unanime della giuria. Di fatto la proiezione pubblica di Trento costituì un primo, doveroso atto di “restituzione” da parte degli autori alla comunità ladina e alle persone coinvolte nel film. Il film colpì profondamente gli spettatori e l’*audience* televisiva (non solo ladini e trentini), suscitando una significativa ondata di interesse nei confronti della figura di Liz che, da perfetta sconosciuta qual era, divenne in breve tempo una figura nota e carismatica, una sorta di «icona della ladinità»²², tanto che il giorno della sua morte il telegiornale regionale si sentì in dovere di ricordarla.

In più occasioni Morelli ebbe successivamente a sottolineare che, qualora le riprese effettuate a Verra fossero slittate di soli due anni, gran parte della documentazione filmata che sostanzia *Le stagioni di Liz* oggi non esisterebbe. La struttura sociale e l’assetto urbanistico della Val di Fassa mutarono infatti rapidamente e radicalmente e molte pratiche e tecniche di cultura materiale vennero abbandonate per sempre.

IV. LE STANZE DELLA MEMORIA

Nel 1998 l’allora direttore dell’ICL Fabio Chiocchetti affidò a Ettore Sottsass Jr. (Innsbruck 1917 - Milano 2007) il compito di progettare il nuovo Museo ladino “majon di fascegn”, per la cui sede era stata individuata l’ex Colonia alpina milanese a Sèn Jan/San Giovanni di Fassa.

Inaugurato nel 2001, il nuovo allestimento espositivo (750 m²) era il «frutto di un incontro fra le istanze antropologiche e concettuali, espresse dal comitato scientifico» (di cui facevano parte anche Chiocchetti e Poppi) e «le istanze tecniche ed estetiche, espresse dai progettisti e dai grafici»²³ (l’architetto italo-austriaco e due giovani colleghi fassani, Lorenzo Weber e Alberto Winterle, che lo affiancarono).

Sottsass, da sempre orientato alla progettazione di opere architettoniche incentrate sull’uomo, ma capaci al contempo, tanto più se inserite in contesti “fragili”, di stabilire una relazione equilibrata tra artificio e Natura, tra costruzione e *genius loci*, era convinto che «il rito dell’architettura si compie per rendere reale uno spazio che prima del rito non lo era. Lo spazio è reale quando è

²¹ La dichiarazione di Renato Morelli deriva da una intervista filmata dall’autore, in parte confluita nel film *Talis Mater*.

²² Poppi in parte in *Talis Mater*.

²³ Winterle; Weber, 2001: 31.

solido di attributi e pesante di significati, quando è condensato [...] di presenze e di suggestioni» e che il design sia «un modo per discutere la vita, la società, la politica»²⁴. Se, all'epoca, una parte della comunità locale aveva temuto che «la creazione di un museo significasse la “museificazione” o l'imbalsamazione della ladinità»²⁵, Sottsass e collaboratori svilupparono una comunicazione «semplice», «non aggressiva, non monumentale» del museo, da intendersi come «un'entità pulsante, un'entità che cambia nel tempo, perché la storia non è la verità, è un'interpretazione e via via le generazioni interpretano in maniera diversa quello che pensano sia successo»²⁶.

Se, mediamente, i musei etnografici – legati a una consumata tradizione di «raccolta di oggetti “salvati” e proposti acriticamente per testimoniare antichi modi di vita o di lavoro ormai scomparsi»²⁷ – sono soliti prestare minore attenzione alla comunicazione museale rispetto alle gallerie d'arte o alle mostre estemporanee, auto-estraniandosi di fatto dall'evoluzione delle metodologie e delle tecniche espositive, l'ambizione per Winterle fu quella di riuscire a «legare gli oggetti esposti» alla «ricca ricerca culturale elaborata nel corso di vent'anni»²⁸, evidenziando la *contemporaneità* della tradizione e della lingua ladina. Per la linguista Ulrike Kindl, membro del comitato scientifico dell'ICL, i curatori dell'allestimento vinsero la sfida di «trasformare la memoria in spazio, trasferire concetti e conoscenze in strutture» e «tradurre la parola in immagine [...] vera sigla del terzo millennio»²⁹.

V. TOTEM E TIVÙ

Quando venne il momento di affrontare lo studio per la sezione del museo dedicata ai lavori agricoli e all'allevamento del bestiame, curatori, consulenti e progettisti – ricorda Poppi – «furono tutti d'accordo nell'eleggere la figura di Liz a *testimonial*, come si direbbe oggi, della tradizione. E lei rappresentava davvero l'ultima “credente”, l'ultima “praticante”, per così dire, di un modo di concepire e condurre l'economia tradizionale di montagna»³⁰. Buona parte degli attrezzi agricoli appartenuti a Liz erano stati acquisiti dal Museo e disposti nell'ampio salone dedicato al lavoro nei campi. Ma forte era la consapevolezza che non fosse sufficiente esporre un discreto numero di oggetti per restituire “automaticamente” la specificità di una cultura materiale e il senso di un'intera civiltà. Se per Evelina Christillin e Christian Greco l'«obiettivo per un museo [...] è quello di essere un luogo di storia che parla attraverso gli oggetti»³¹, esso deve altresì scongiurare in ogni modo quella forma subdola di oblio che «non passa per la distruzione fisica degli oggetti, ma per la perdita della loro memoria: quando gli oggetti [...] sono esposti ma muti [...] completamente isolati dal loro contesto

²⁴ www.domusweb.it/it/progettisti/ettore-sottsass-jr.html (ultima consultazione 20 dicembre 2025).

²⁵ Chiocchetti, 2001: 13.

²⁶ Sottsass, 2001: 15.

²⁷ Winterle; Weber, 2001: 31.

²⁸ Winterle, 2001: 17.

²⁹ Kindl, 2001: 14.

³⁰ Poppi in parte in *Talis Mater*.

³¹ Christillin; Greco, 2021: 89.

storico»³². È il «paradosso della memoria» sul quale si è soffermato di recente Andrea Pinotti: il fenomeno per cui, una volta affidate le nostre memorie a un museo affinché le conservi per noi, possiamo permetterci di dimenticarle e il *monumento*, inteso come «memoriale, come esternalizzazione intenzionale di una memoria (di un evento, di un personaggio), offerta a una comunità», «da dispositivo mnemonico, si ribalta in macchina generatrice di oblio»³³.

La documentazione cinematografica raccolta da Poppi e Morelli trovò una “naturale” collocazione all’interno degli spazi espositivi del neonato Museo ladino. Gli architetti progettaronò una serie di totem sui quali erano incastonati altrettanti schermi televisivi. Su di essi il visitatore, una volta selezionato l’argomento da approfondire, poteva (e può ancora oggi) scoprire i contesti e le modalità d’uso dei manufatti e degli attrezzi da lavoro esposti. Va rilevato come il contratto di co-produzione siglato dalla RAI con l’ICL prevedesse la possibilità di utilizzare la totalità del girato per realizzare, attraverso un *montaggio differenziato dei materiali*, una serie di cortometraggi per usi e finalità museali. Impostati sulla base di criteri scientifici analitici (la formula del *single-concept film*, o film uniconcettuale, messa a punto dall’Institut für den Wissenschaftlichen Film di Göttinga), oltre a documentare in modo puntuale ed efficace contesti, tecniche e pratiche di cultura materiale quali la fabbricazione di oggetti, le attività agricole, la preparazione di prodotti alimentari, tali cortometraggi potevano essere catalogati e conservati nell’archivio audiovisivo del Museo come documenti suscettibili di analisi differite di tipo diacronico e comparativo da parte di studiosi e volenterosi cineasti “a vocazione etnografica” o, più semplicemente, come frammenti di memoria viva per le generazioni a venire.

L’avvedutezza delle scelte operate dall’ICL/Museo ladino in termini di gestione e conservazione dei documenti filmati ha creato inoltre le condizioni per un recente ritrovamento del tutto inaspettato: nel luglio del 2024, approfondendo le nostre ricerche negli archivi del museo, abbiamo rinvenuto la copia in 16mm con sonoro ottico de *Le stagioni di Liz*, pellicola che abbiamo prontamente provveduto a restaurare e digitalizzare.

Le sequenze, le scene, persino gli “scarti di montaggio” della serie sui Ladini di Fassa costituiscono ancora oggi l’asse portante della documentazione audiovisiva dell’esposizione museale centrale. Con una particolarità però, che costituisce il tratto originale distintivo della proposta del Museo ladino rispetto a quelle di tanti altri musei etnografici. Carretti, aratri, gioghi, erpici, correggiati, vanghe, falci, coti, rastrelli ecc., che nei filmati il visitatore/spettatore vede utilizzare da Liz e dalle figlie Assunta e Maria Teresa, sono proprio quegli stessi strumenti, quegli stessi attrezzi che ora egli vede esposti intorno a sé, e sui quali di lì a poco, se lo vorrà, potrà scoprire i segni dell’usura, quelle «tracce [...] sulle superfici levigate, nei bordi consunti» che Chiocchetti designa come «testimonianze materiali della quotidianità»³⁴. Per Poppi,

il fascino esercitato da uno strumento di lavoro della cultura tradizionale della montagna [...] consiste in parte nel fatto che in tali strumenti vediamo

³² Christillin; Greco, 2021: 23. Gli autori fanno riferimento, tra gli altri, a Macdonald, 2006.

³³ Pinotti, 2023: 9-10.

³⁴ Chiocchetti, 2005: 4.

oggettivarsi una «tecnica del corpo» (Mauss 1950) tale per cui essi ci appaiono come pezzi unici, estensioni di azioni di lavoro, di gesti [...] il cui significato va oltre la pura funzionalità per investire le sfere affettive ed estetiche della percezione: in una parola, l'ambito della cultura.³⁵

Il cinema si rivela allora, nell'ambito museale, un insostituibile veicolo di coinvolgimento umano e di educazione transculturale, laddove le immagini sono «funzionali a un'indagine che va oltre il mero fatto estetico, per farsi studio, sforzo di comprensione e infine intima partecipazione [...] che spinge a riannodare con le generazioni passate i tenui fili del tempo, indeboliti ma non ancora del tutto spezzati»³⁶.

VI. C'ERA TRE VOLTE LIZ DANTONE

Nei primi mesi del 2022, a quarant'anni esatti dalle riprese per *Le stagioni di Liz* (che chiameremo *film primo*) chi scrive è stato chiamato dalla direttrice dell'ICL Sabrina Rasom a progettare un film documentario (*film secondo*) per commemorare la figura di Liz Dantone in vista del trentennale della sua scomparsa.

Fin da subito la nostra scommessa è stata quella di generare una nuova opera cinematografica capace di perseguire i seguenti obiettivi: riscoprire il *film primo* senza limitarsi a esserne una riedizione argomentata; ricostruire l'avventurosa genesi dello stesso, raccogliendo i ricordi dei suoi autori e protagonisti e valorizzando i documenti d'epoca; onorare la memoria di Liz, straordinaria custode di un territorio e delle sue tradizioni, attraverso i materiali d'archivio (le immagini e i suoni del *film primo*, in pellicola 16mm) e di una serie di contributi filmati realizzati *ex novo* in digitale; valorizzare la specificità linguistica e culturale della comunità ladina di Fassa; riflettere sui cambiamenti che hanno interessato la valle e provare a immaginarne indirizzi futuri.

Da quasi tre anni di ricerche e di lavoro è nato un film corposo e strutturalmente articolato: *Talis Mater* (2025, 72', digitale 4K). Si tratta di un'opera difficilmente catalogabile, che poco o nulla ha da spartire sia con il tradizionale film di montaggio (o "a base d'archivio") che con il genere di tendenza del *found footage film*³⁷. Il *film primo* non rappresentava infatti un misconosciuto *objet trouvé*, un *forgotten silver* fortuitamente riemerso dall'oscurità di qualche cantina, ma un *objet recherché*, un'opera filmica già nota e apprezzata per le sue qualità cinematografiche e i suoi contenuti etnografici, che ora intendevamo rimettere in circolo (meglio se a partire dal formato originale). Mossi dalla volontà di rispettarne specificità e originalità, ci siamo tenuti lontani da ogni tentazione sovvertitrice di manipolazione o scardinamento del girato originale; dalle estetiche dei frammenti delocalizzati, delle schegge impazzite, del recupero di rovine irrecuperabili; dalla creatività irriverente, ludica, sperimentale. Niente ri-usi, ricicli o raccolte differenziate di immagini e suoni del passato: mantenendo integra la loro essenza originaria, essi sono stati piuttosto chiamati a interagire con il girato più recente entro una trama variamente intrecciata, frutto di una

³⁵ Poppi, 2005: 52.

³⁶ Chiocchetti, 2005: 4.

³⁷ Cfr. Bertozzi, 2012; Galasso; Scotini, 2014; Grizzaffi, 2017; Brodesco; Cau, 2023.

concatenazione intellettuale/emotiva da “montaggio delle attrazioni”. *Talis Mater* non spaccia un «cinema di seconda mano»³⁸ ma trasmette un nuovo originale dislocato, rilocato, rimediato. Non nasce dalla tentazione di “trarre linfa” dal passato del cinema quanto dall’urgenza di restituirla quel tanto che gli consenta di trovare nuovo vigore. Non ambisce a proporre “nuove esperienze della visione”, quanto a rendere possibile una “esperienza nuova di visione” di un testo filmico proveniente da un’altra epoca e da un’altra mediasfera (fig. 3). Dopo alcuni cartelli informativi su fondo nero, il film si apre sullo schermo di una cigolante moviola, ove vediamo consumarsi gli ultimi secondi di un *count-down*. Seguono dettagli della lampada da proiezione, delle guide e dei rocchetti dentati entro i quali sta fluendo la pellicola, mentre Liz, fuori campo, inizia la *contia* (il racconto del mito eziologico) della Miseria e della Morte. Inquadrato di tre quarti, Renato Morelli sta riguardando *Le stagioni di Liz* nel formato analogico nativo. È la prima volta dopo quarant’anni. Solo la penombra della sala di montaggio rende impercettibile la sua emozione. Uno stacco a nero tronca il racconto, innescando l’*ouverture* dei titoli di testa.

Il film sviluppa il suo arco narrativo/argomentativo alternando e/o intrecciando variamente le immagini e il parlato dei seguenti materiali: i racconti e le testimonianze di Liz; le scene e sequenze più significative del film d’epoca; i ricordi e i commenti di Morelli e Poppi che ne ricostruiscono la genesi, fornendo al contempo una lettura antropologica del contesto socio-economico e culturale della Val di Fassa di allora e di oggi; un dialogo “a tre” tra la figlia di Liz, Assunta, Morelli e Poppi, ritrovatisi a Verra a quarant’anni esatti dalle riprese; momenti della vita e delle attività quotidiane odierne di Assunta, spontaneamente “colte sui fatti” nell’arco delle quattro stagioni. Materiali aggiuntivi sono costituiti da una serie di fotografie di ricerca in bianco e nero realizzate da Poppi prima e durante le riprese, che accompagnano i titoli di coda, e foto di scena e di set a colori scattate da Morelli, che documentano alcune fasi della lavorazione del film. Per scongiurare i limiti introdotti nel *film primo* dal doppiaggio “forzato” in italiano, abbiamo recuperato integralmente la colonna del parlato originale in lingua ladina dalla copia in 16mm ritrovata negli archivi del museo, inserendo quindi i sottotitoli in tutti i passaggi del *film secondo* in cui Liz, Assunta e i suoi interlocutori si esprimono “spontaneamente” in ladino. Abbiamo inoltre eliminato completamente dal *film primo* tutte le parti di commento fuori campo in lingua italiana, risincronizzando i suoni e i rumori di fondo che erano stati coperti dalla *voice over* dello speaker.

Pur ricostruendo in ordine cronologico il succedersi degli eventi e delle azioni che portarono dalle prime ricerche sul campo al film finito, *Talis Mater* riesce anche nell’intento di rispettare l’andamento naturale delle stagioni, quadro di riferimento temporale del mondo contadino, «votato al tempo ciclico dell’eterno ricominciamento»³⁹. Benché inizialmente ignari di un suggestivo passaggio di *Storia e memoria* nel quale lo storico francese invita a considerare le stagioni «personaggi o entità del calendario», «tempi di una sinfonia»⁴⁰, abbiamo intarsiato nel corpo del film quattro *entr’actes* lirico-poetici dedicati a inverno, primavera, estate, autunno (...e ancora inverno), i quali – attraverso le cangianti

³⁸ Cfr. Blümlinger, 2009.

³⁹ Le Goff, 1977: 432.

⁴⁰ Le Goff, 1977: 423.

M ISTITUT
CULTURAL
LADIN
Majon di Fascegn



TALIS MATER

UN FILM DI
MARCO ROSSITTI

REGIA MARCO ROSSITTI FOTOGRAFIA LUCIANO GAUDENZIO MONTAGGIO GIORGIO AFFANNI
SUONO IN PRESA DIRETTA DANIELA PIZZAROTTI MIXAGGIO ERIC GUERRINO NARDIN
MUSICHE ORIGINALI NICOLA SEGATTA CON ASSUNTA DANTONE, RENATO MORELLI, CESARE POPPI
UNA PRODUZIONE ISTITUT CULTURAL LADIN "MAJON DI FASCEGN"

CON LA PARTECIPAZIONE DI **METS** CON LA COLLABORAZIONE DI **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE** DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI E DEL PATRIMONIO CULTURALE LABORATORIO REMOTE

Fig. 3 – Locandina di
"Talis Mater", 2025.



Fig. 4 – “Talis Mater”
(2025).

espressioni dell’ambiente naturale che avvolge il microcosmo di Verra – si fanno, limitatamente all’arco delle loro brevi durate, momentanei protagonisti dell’opera. Assieme alla sequenza dei titoli di testa, essi rappresentano gli unici passaggi del film accompagnati da musica⁴¹ (fig. 4).

Talis Mater finisce là dove era iniziato. Si chiude circolarmente sullo stesso schermo di moviola, con Liz, questa volta, in immagine e la sua voce non interrotta da inopportuni interventi dell’“istanza argomentante”. In una sorta di “gravidanza al contrario”, vediamo il *film figlio* portare in grembo il *film madre*, come promessa di una sua imminente rinascita. È nel buio amniotico della sala di montaggio, luogo deputato della gestazione cinematografica, che il *film primo* può nuovamente venire alla luce.

VII. IL TEMPO DEL CINEMA, IL TEMPO DELLA VITA

Per il tramite della sua cornice narrativa, *Talis Mater* presenta da subito la sua doppia natura: di *documentario di creazione*, che esplora un microcosmo alpino per raccontare il passaggio generazionale madre-figlia attraverso uno sguardo personale e partecipante, e di *film-saggio*, «forma che pensa»⁴², esempio di cinema intermediale che ragiona riflessivamente e auto-riflessivamente sui metodi e i percorsi del cinema etnografico, uno «spazio del pensiero nel quale si confrontano forme espressive diverse, si ripensano le immagini del passato» e si opera una «rigenerazione» della loro «funzione testimoniale»⁴³. «Il film-saggio – annota Ivelise Perniola – sovverte e rivoluziona le tecniche del

⁴¹ Cinque brani originali del compositore Nicola Segatta (Trento, 1982).

⁴² Cfr. Bertozzi, 2012; Bertozzi, 2018; Aprà, 2016.

⁴³ Zucconi, 2013: 11.

documentario e soprattutto riflette su di esse, dall'interno della sua espressione»⁴⁴. Pietro Montani, rileggendo la teoria della *rimediazione* di Bolter e Grusin in termini di intermedialità e di autenticazione, ha evidenziato di recente come «le potenzialità analitiche e critiche della riproduzione e del montaggio cinematografico risiedono [anche] nella dimensione compositiva, nel rapporto che si stabilisce tra forme dell'espressione»⁴⁵. Ma il film-saggio, evidenzia ancora Perniola, «opera anche sul contenuto, sulla tematica, avanzando nuove chiavi di lettura e di interpretazione, rompendo gli schemi e le consuetudini», il che gli permette di distinguersi dalla produzione *mainstream* in base a una particolare «capacità di confondere il mezzo con il messaggio»: attraverso «l'eterogeneità degli elementi montati», ma anche «rompendo la linearità diegetica e inserendo un tono didattico che sospende (brechtianamente) l'incanto affabulatorio della *story*», impedisce agli spettatori di «attuare un codice unico di lettura, dovendo costantemente scivolare dal documento alla ricostruzione, dal fatto alla *fabula*»⁴⁶. Chiara Grizzaffi, rileggendo le note di Theodor W. Adorno sulla forma saggistica in letteratura⁴⁷, ci ricorda che

il saggio [...] non segue il rigore metodologico del ragionamento scientifico, ma trae la sua forza argomentativa dalle associazioni che costruisce [...], il saggio trae senso e compiutezza non da un procedimento dimostrativo ma dalla sua stessa forma [...]. Questa tensione tra il desiderio di articolare una riflessione sul mondo che sia chiara, condivisibile, e allo stesso tempo che non manchi di una ricerca formale che lo avvicini, pur senza mai farlo coincidere, all'espressione artistica, costituisce una delle caratteristiche essenziali del saggio, ma anche quella che lo rende più refrattario a ogni tentativo di definizione.⁴⁸

Talis Mater, attraverso un'accurata disposizione e interrelazione delle immagini analogiche di ieri e digitali di oggi mette in atto una concezione del montaggio come strumento conoscitivo, critico, interpretativo. Ma «il gesto di *rimontare* i materiali, vera e propria pratica della memoria», testimonia anche della volontà di instaurare un rapporto con il passato, ponendosi idealmente come processo di «assimilazione della memoria in eredità, da cui dipende la possibilità per i ricordi del passato di sopravvivere alla generazione che li ha elaborati, e di costituire un collante tenace per il gruppo»⁴⁹. Come annota Alice Cati:

Il film-saggio [e] il film etnografico [...] hanno in comune una riflessione sui tentativi da un lato di registrare la realtà, dall'altro di considerare il mezzo cinematografico come un possibile ausilio della memoria, sia personale sia collettiva.⁵⁰ Ogni trasmissione di memoria implica [...] non solo una situazione di dialogo tra un io e un tu/voi, ma anche tra il passato e il presente.⁵¹

⁴⁴ Perniola, 2001: 119.

⁴⁵ Zucconi, 2013: 26 (il riferimento è a Montani, 2010).

⁴⁶ Perniola, 2001: 119.

⁴⁷ Cfr. Adorno, 1958: 6, 17.

⁴⁸ Grizzaffi, 2017: 99.

⁴⁹ Cati, 2013: 219.

⁵⁰ Cati, 2013: 221.

⁵¹ Cati, 2013: 224.

«Raccontando – scrive Edgar Reitz nella sua autobiografia – portiamo i ricordi al sicuro. Li salviamo ri assemblandoli [...]. I ricordi sono mal conservati nella nostra memoria. Si affievoliscono e ammuffiscono e, se non li trasformiamo in storie, scompaiono una volta per tutte. Proprio come i film, che scompaiono se non continuiamo a guardarli»⁵². «Non si ricorda, si riscrive la memoria come si riscrive la storia» afferma il cameraman di *Sans Soleil* (1983) di Chris Marker. Abbiamo visitato *Le stagioni di Liz* come si visita un *luogo di memoria*⁵³, perlustrato le sue sequenze come fossero le stanze di un museo. Ma il nostro *ritorno al film primo* ha significato anche un riandare fisicamente ai luoghi delle riprese, rincontrare i protagonisti (la nostra memoria di spettatori corre all'incomparabile modello di *Farrebique ou Les Quatre Saisons*, 1946, e *Biquefarre*, 1983, di Georges Rouquier), portando in qualche modo il museo "fuori di sé": «Il ritorno sulle locations – sottolinea ancora Cati – vuole dimostrare tanto che un'opera cinematografica può entrare negli archivi della memoria culturale, quanto che il ri-filmare, persino nello stesso luogo, è importante per vivificare il contatto tra presente e passato»⁵⁴:

L'immagine documentaria [...] si costituisce in senso stretto quale mediatore performativo del ricordo, perché essa si appropria delle versioni del passato che trasmette e dei fattori che le hanno rese possibili. [Le] immagini sono creatrici di realtà, poiché generano gli eventi del passato che esse stesse rappresentano. Non semplici oggetti, artefatti della memoria secondo la posizione dell'archiviazione e della reificazione dei processi memoriali, bensì pratiche sociali e azioni simboliche, inclini a operare attraverso la fisicità o la sua simulazione, la processualità intersoggettiva, la cementificazione identitaria e politica dell'individuo e del gruppo, entrambi impegnati a incorporare i ricordi del passato e della storia.⁵⁵

Quella di Liz è una *memoria esemplare*: «La memoria che ci permette di usare il passato in vista del presente. [...] La memoria che ci permette di uscire da noi stessi e andare verso gli altri»⁵⁶. Non sappiamo quanto Liz, accettando di collaborare alle riprese del film, fosse consapevole di contribuire, *prospettivamente*, alla edificazione del suo ricordo, alla sua *commemorazione*, e al rilascio di un importante documento di identità ladina. E qualora nel frattempo la sua figura e la lezione del suo vissuto, in qualche misura e da qualche parte, siano state avvolte dall'oblio, oggi *Talis Mater* invita tutti – comunità ladina, singoli individui, istituzioni culturali, studiosi, spettatori cinematografici e televisivi – a rimemorare, a non dimenticare. Documentando la quotidianità della figlia Assunta, il film offre inoltre non solo ai ladini, ma anche a un pubblico più ampio, «un esempio di adattamento e di accettazione consapevole, non rassegnata, di uno stile di vita e di una tradizione che è ancora viva e conserva la sua identità»⁵⁷ (*fig. 5*).

⁵² Reitz, 2022: 20.

⁵³ Cfr. Nora, 1984-1997.

⁵⁴ Cati, 2013: 224.

⁵⁵ Cati, 2013: 20.

⁵⁶ Todorov, 1998: 48-49.

⁵⁷ Il testo deriva da alcune note dattiloscritte di Sabrina Rasom.



Fig. 5 – “*Talis Mater*”
(2025).

Non appena venuta alla luce, la nostra “ibrida creatura” ha preso a camminare con le proprie gambe. Il 23 agosto 2025, al Teatro Vittoria di Bosco Chiesanuova (VR), ha avuto luogo l’anteprima mondiale di *Talis Mater* nell’ambito della 31ª edizione del Festival internazionale della Lessinia. In ottobre il film è stato quindi invitato al 22° *Bergfilm* – International Mountain Film Festival di Tegernsee (Germania). Il 15 novembre, una proiezione pubblica “fuori stagione” al Cinema Marmolada di Canazei (TN), nell’intimità di una Val di Fassa non più pullulante di turisti, ha rappresentato il doveroso atto di *restituzione* – dell’ICL e nostro personale – ai parenti di Liz e alla comunità ladina. La sede regionale RAI per il Trentino ha quindi mandato in onda *Talis Mater* su Rai3 Trentino e Rai3 Bis. Il film è diventato materiale di studio nei miei insegnamenti di Cinematografia documentaria e Antropologia visuale all’Università di Udine ed è stato adottato da una collega di Letteratura come oggetto di analisi approfondite con gli studenti.

VIII. IMMAGINAZIONE NOSTALGICA

«La cultura, nel senso che gli etnologi danno a questa parola – scrive Todorov – è essenzialmente una questione di memoria [...]. Un essere senza cultura è colui che non ha mai acquisito la cultura dei suoi antenati, o che l’ha dimenticata e perduta»⁵⁸. Se, per il sociologo Maurice Halbwachs la memoria collettiva di una comunità è socialmente condizionata, ovvero non può esistere «al di fuori delle strutture di cui gli uomini, inseriti nella società stessa, si servono per fissare e ritrovare i loro ricordi»⁵⁹, allora possiamo attestare che il Museo

⁵⁸ Todorov, 1998: 38.

⁵⁹ Christillin; Greco, 2021: 10.

ladino, anche e non solo promuovendo e sostenendo il progetto del film, ha mantenuto le sue promesse inaugurali: «Non è finito il museo, la memoria non è finita». La memoria «vive con chi ne è portatore e rimane [...] un discorso aperto, rinnovabile, cangiante». Il Museo è «un progetto [...] rivolto al futuro e alle cose da fare, e non meramente celebrativo [...] un posto per ripensare, per riproporre, per riflettere su quello che è successo [...] Un museo per la memoria che ha la memoria aperta»⁶⁰.

La memoria vive e si mantiene nella comunicazione, e se questa si interrompe, se spariscono o cambiano i quadri di riferimento, la conseguenza è l'oblio; il suo processo, quindi, procede in maniera ricostruttiva, e il passato viene di continuo riorganizzato dal presente. Ne deriva, logicamente, che la memoria non ricostruisce solo il passato, ma organizza anche l'esperienza del presente e del futuro; il significato conferito al passato non si fissa dunque in maniera naturale, ma è una creazione culturale, e la cultura materiale che si è preservata dalle generazioni precedenti viene piegata alle esigenze dello scorrere del tempo.⁶¹

Chiudiamo ponendoci due domande, che riguardano l'essenza dei due film di cui ci siamo occupati.

Trascorsi quarant'anni, *Le stagioni di Liz* può essere considerato un pezzo di storia? La risposta la troviamo in alcune considerazioni metodologiche degli ispiratori e padri fondatori della *Nouvelle Histoire* riportate da Le Goff nel già citato *Storia e memoria*⁶². Se per Charles Samaran «non c'è storia senza documenti»⁶³, già nel 1862 Numa Denis Fustel de Coulanges sosteneva che «dove alla storia mancano i documenti scritti occorre che essa chieda alle lingue i loro segreti. Deve scrutare le favole, i miti, i sogni della fantasia. Dove è passato l'uomo, dove ha lasciato qualche impronta della sua vita e della sua intelligenza, là sta la storia»⁶⁴. E per Lucien Febvre,

la storia [...] la si può fare, la si deve fare senza documenti scritti se non ce ne sono. [...] Quindi con delle parole. Dei segni. Dei paesaggi e delle tegole. Con le forme del campo e delle erbacce. Con le eclissi di luna e gli attacchi dei cavalli da tiro. [...] Insomma, con tutto ciò che, appartenendo all'uomo, dipende dall'uomo, serve all'uomo, esprime l'uomo, dimostra la presenza, l'attività, i gusti e i modi di essere dell'uomo. Forse che tutta una parte, e la più affascinante, del nostro lavoro di storici non consiste proprio nello sforzo continuo di far parlare le cose mute, di far dir loro ciò che da sole non dicono sugli uomini, sulle società che le hanno prodotte, e di costituire finalmente quella vasta rete di solidarietà e di aiuto reciproco che supplisce alla mancanza del documento scritto?⁶⁵

⁶⁰ Poppi, 2001: 16.

⁶¹ Christillin; Greco, 2021: 10.

⁶² Le Goff, 1977: 446-447.

⁶³ Samaran, 1961: XII.

⁶⁴ Fustel de Coulanges, 1901: 245.

⁶⁵ Febvre, 1949: 428.

Il Museo ladino di Fassa, comprese le sue sedi dislocate sul territorio – le segherie di Penia e Maida, il caseificio di San Giovanni, il casino di bersaglio a Campitello, il mulino di Pera – è un grande libro di storia da sfogliare. E *Le stagioni di Liz* uno dei suoi capitoli meglio documentati.

E *Talis Mater*? Può dirsi il frutto di un'operazione nostalgica? La risposta è sì, ma solo al patto di dare alla «sensazione-emozione-sentimento-desiderio» della nostalgia i significati che le attribuisce l'antropologo e regista etnografico Vito Teti⁶⁶: *nostalgia* non come «mal-essere», «patologia che affligge i tipi di persone che vivono fuori luogo e fuori tempo», «desiderio di far ritorno a un passato idealizzato», o «retorico e inutile rimpianto di una situazione, un mondo, un tipo di vita, irrimediabilmente scomparsi», ma *nostalgia* come «stato d'animo piacevole», «modo di essere propositivo e non sterile, un sentimento ineliminabile che riporta, senza sofferenza, al passato e alle radici», «per pensare un tempo-luogo da abitare e non da subire». E, con il filosofo Ralph Harper, nostalgia come «“sentimento morale”, “sentimento rigenerativo”, “sentimento di presenza” che può salvare dal vuoto, dall'alienazione, dallo sradicamento che conoscono gli individui del nostro tempo. [...] Per Harper, l'uomo nostalgico “guarda al passato non perché non vuole il futuro, ma perché vuole un presente autentico”»⁶⁷.

Questa *spinta attiva*, questa *attività creatrice*, questa *immaginazione nostalgica* dovrebbero costituire il viatico dei musei etnografici nel cammino verso una loro nuova era.

⁶⁶ Cfr. Teti, 2020: 8-51.

⁶⁷ Harper, 1966: 49-50.

Riferimenti bibliografici

- Adorno, Theodor W. 1958. *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. *Il saggio come forma*, in Theodor W. Adorno, *Note per la letteratura. 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979.
- Aprà, Adriano (a cura di). 2016. *Critofilm. Cinema che pensa il cinema*, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, Pesaro (ebook).
- Bertozzi, Marco. 2012. *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia.
- Bertozzi, Marco. 2018. *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia.
- Blümlinger, Christa. 2009. *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Vorwerk 8, Berlin.
- Brodesco, Alberto; Cau, Maurizio (a cura di). 2023. *Found footage: il cinema, i media, l'archivio*, «Cinema e Storia», a. XII, n. 1.
- Carpitella, Diego. 1982. *Film etnografico e mondo contadino in Italia*, in Pepa Sparti (a cura di), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia, Atti del convegno "Filmer le monde rural" (Parigi, 1980)*, Marsilio, Venezia 1982.
- Cati, Alice. 2013. *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano/Udine.
- Chiocchetti, Fabio. 2001. *Introduzione all'incontro dibattito "Le stanze della memoria" svoltosi in occasione dell'inaugurazione del Museo ladino "majon di fascegn" (Vigo di Fassa, 8 luglio 2001)*, «Mondo Ladino», a. XXV.
- Chiocchetti, Fabio. 2005. *Prefazione*, in Francesca Giovanazzi (a cura di), *Museo Ladin de Fascia. Cultura materiale, religiosità e tradizioni in Val di Fassa*, Priuli & Verlucca, Ivrea 2005.
- Christillin, Evelina; Greco, Christian. 2021. *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Einaudi, Torino.
- Febvre, Lucien. 1949. *Vers une autre histoire*, in Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Colin, Paris 1953.
- Fustel de Coulanges, Numa Denis. 1901. *Une leçon d'ouverture...*, «Revue de synthèse historique», a. II/3, n. 6.
- Galasso, Elisabetta; Scotini, Marco (a cura di). 2014. *Politiche della memoria. Documentario e archivio*, DeriveApprodi, Roma.
- Grizzaffi, Chiara. 2017. *I film attraverso i film. Dal "testo introvabile" ai "video essay"*, Mimesis, Milano/Udine.
- Harper, Ralph. 1966. *Nostalgia. An Existential Exploration of Longing and Fulfilment in the Modern Age*, Press of Western Reserve University, Cleveland; trad. it. *Nostalgia. Una esplorazione esistenziale della brama e della realizzazione nel mondo moderno*, Il Pensiero Scientifico, Roma 1976.
- Kezich, Tullio. 1982. *La civiltà contadina in mezzo secolo di cinema italiano*, in Pepa Sparti (a cura di), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia, Atti del convegno "Filmer le monde rural" (Parigi, 1980)*, Marsilio, Venezia 1982.
- Kindl, Ulrike. 2001. *Intervento all'incontro dibattito "Le stanze della memoria" svoltosi in occasione dell'inaugurazione del Museo ladino "majon di fascegn" (Vigo di Fassa, 8 luglio 2001)*, «Mondo Ladino», a. XXV.

- Le Goff, Jacques. 1977.** *Storia e memoria*, Einaudi, Torino; ed. 2024, Res Gestae, Milano.
- Macdonald, Sharon (a cura di). 2006.** *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Malden.
- Malinowski, Bronislaw. 1922.** *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melane*, G. Routledge & Sons, London - E.P. Dutton & Co., New York; trad. it. *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- Mauss, Marcel. 1950.** *Sociologie et anthropologie*, Presse Universitarie de France, Paris.
- Montani, Pietro. 2010.** *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma/Bari.
- Morelli, Renato. 1985.** *Biografia di un paese alpino. Uno studio di comunità cinematografico fra i Ladini di Fassa*, «Mondo Ladino», a. IX, nn. 1-2.
- Morelli, Renato. 2011.** *Musiche a memoria. Pietro Sassu e il Trentino, fra ricerca, divulgazione e multimedia*, «Archivio di etnografia», a. VI, nn. 1-2.
- Nora, Pierre (a cura di). 1984-1997.** *Les lieux de la mémoire*, Gallimard, Paris.
- Perniola, Ivelise. 2001.** «Häxan», un film-saggio nell'epoca del muto, «Bianco e nero», a. LXII, nn. 1-2, gennaio-aprile 2001.
- Perrelli, Franco (a cura di). 1999.** *August Strindberg. Vita attraverso le lettere*, Costa & Nolan, Genova.
- Pinotti, Andrea. 2023.** *Nonumento. Un paradosso della memoria*, Johan & Levi, Milano.
- Poppi, Cesare. 1981.** «La maschera è lo specchio» e alcune considerazioni sulla cinematografia etnografica, «Mondo Ladino», a. V, nn. 1-4.
- Poppi, Cesare. 1984.** *Premessa*, in Cesare Poppi (a cura di), *La sajon de Lis. Intervista con Elisabetta Dantone di Penia*, «Mondo Ladino», a. VIII, nn. 1-2.
- Poppi, Cesare. 2001.** *Intervento all'incontro dibattito Le stanze della memoria svoltosi in occasione dell'inaugurazione del Museo ladino "majon di fascegn"* (Vigo di Fassa, 8 luglio 2001), «Mondo Ladino», anno XXV.
- Poppi, Cesare. 2005.** *La cultura nelle mani. Note sulla cultura materiale in Val di Fassa*, in Francesca Giovanazzi (a cura di), *Museo Ladin de Fascia. Cultura materiale, religiosità e tradizioni in Val di Fassa*, Priuli & Verlucca, Ivrea 2005.
- Reitz, Edgar. 2022.** *Filmzeit, Lebenszeit. Erinnerungen*, Rowohlt - Berlin Verlag, Berlin 2022; trad. it. *Il tempo del cinema, il tempo della vita. Ricordi*, La nave di Teseo, Milano 2024.
- Rossitti, Marco. 2001a.** *Lo sguardo discreto. Il cinema etnografico di Renato Morelli*, Campanotto, Pasion di Prato.
- Rossitti, Marco. 2001b.** *L'immagine dell'uomo. Le inchieste socio-antropologiche del settore Ricerca e sperimentazione programmi della RAI*, Campanotto, Pasion di Prato.
- Rossitti, Marco. 2021.** *Un decennio vissuto pericolosamente. I film etnografici in pellicola di Renato Morelli 1980-1990*, in Marco Rossitti (a cura di), *Il guardiano dei suoni. Studi e memorie in occasione del 70° compleanno di Renato Morelli*, Mimesis, Milano/Udine 2021.

- Samaran, Charles (a cura di). 1961. *L'Histoire et ses méthodes*, Gallimard, Paris.
- Scheuermeier, Paul. 1943. *Bauernwerk in Italien der italienischen und rätoromanischen Schweiz. Eine sprach- und sachkundliche Darstellung landwirtschaftlicher Arbeiten und Geräte*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach/Zürich; trad. it. *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, volume I, Longanesi & C., Milano 1980.
- Scheuermeier, Paul. 1956. *Bauernwerk in Italien der italienischen und rätoromanischen Schweiz. Eine sprach- und sachkundliche Darstellung häuslichen Lebens und ländlicher Geräte*, Verlag Stämpfli & Cie., Bern, trad. it. *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, volume II, Longanesi & C., Milano 1980.
- Scheuermeier, Paul. 1963. *Regioni ergologiche della vita agricola italiana*, in Pietro Puliatti (a cura di), *Il mondo agrario tradizionale nella valle padana, Atti del "Convegno di studi sul folklore padano" (Modena, 1962)*, Olschki, Firenze 1963.
- Strindberg August. 1889. *Bland franska bönder. Subjektiva reseskildringar*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm.
- Teti, Vito. 2020. *Nostalgia. Antropologia di un sentimento del presente*, Marietti; 2^a ed., 2022.
- Todorov, Tzvetan. 1998. *Les Abus de la mémoire*, Editions Arléa, Paris; trad. it. *Gli abusi della memoria*, Meltemi, Roma 2018.
- von Oswald, Margareta; Tinius, Jonas. 2020. *Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, Leuven University Press, Leuven.
- Winterle, Alberto. 2001. *Intervento all'incontro dibattito "Le stanze della memoria" svoltosi in occasione dell'inaugurazione del Museo ladino "majon di fascegn" (Vigo di Fassa, 8 luglio 2001)*, «Mondo Ladino», a. XXV.
- Winterle, Alberto; Weber, Lorenzo. 2001. *Il progetto di allestimento del Museo Ladin de Fascia*, «Mondo Ladino», a. XXV.
- Zucconi, Francesco. 2013. *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano/Udine.

