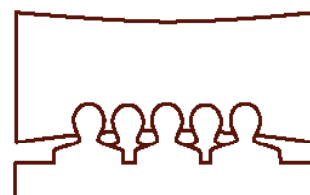


**IL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO
NEI MUSEI SCIENTIFICI, INDUSTRIALI
ED ETNOGRAFICI.
PERCORSI, OGGETTI, PRATICHE,
MEMORIE**

**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

LA LUNGA ROTTA DEL RICCARDO I. UN DIALOGO TRA PATRIMONI ETNOGRAFICI FRAGILI E CINEMA D'ARCHIVIO

Federica Cozzio (Università degli Studi di Milano-Bicocca)

THE LONG ROUTE OF RICCARDO I. A DIALOGUE BETWEEN FRAGILE ETHNOGRAPHIC HERITAGES AND ARCHIVE CINEMA

This article explores the production of the short film "Riccardo I", winner of the Premio Zavattini 2023/2024, to examine the intersections between fragile heritage, ethnographic museums, and cinema. It emphasizes how contemporary cinema that recycles historical images can actively engage with these forms of heritage, fostering meaningful connections and dialogues between past objects, cultural memory, and museum practices.

KEYWORDS

Found footage film; Audiovisual archives; Maritime heritage; Fragile heritage; Ethnographic museum

DOI

10.54103/2532-2486/29786

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

«Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido».
Jorge Luis Borges, *Las cosas*

Riccardo I è il nome proprio dell'ultima comacina, una tipologia di imbarcazione fluvio-marittima un tempo usata nell'Alto Adriatico per trasportare merci con la propulsione più ecologica a ora esistita, il vento. Oggi è un enorme relitto in disfacimento, abbandonato in secca in un parcheggio sul limitare del centro storico di Comacchio, in provincia di Ferrara. Deposito effimero di modi di vita scomparsi, è un'apparizione che interroga la nostra relazione col tempo a un livello profondo, come la «visione di una casa che crolla» per Gianni Celati¹. Ricostruendo una storia che si dipana da questo elemento dissonante del paesaggio, il cortometraggio *Riccardo I* (2025), di cui chi scrive ha curato la regia, rievoca il mondo dei marinai adriatici appartenuti all'ultima stagione della marineria da lavoro a vela, epilogo di una storia millenaria svanita, almeno nelle sue forme

¹ *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2003) di Gianni Celati.

e pratiche sedimentate, negli anni Cinquanta del Novecento². Ma soprattutto rievoca la storia di Vittorio Zappata, che da bambino è stato mozzo sulla comacina del padre e da anziano si è lanciato in un'impresa di recupero e restauro dell'ultima comacina superstite – il Riccardo I, per l'appunto – con l'intento di traghettarla verso il futuro. Il film, la cui narrazione è sostenuta da un'impalcatura invisibile di fratture, amnesie e attaccamento affettivo a un tempo passato, è costruito in larga parte con materiale d'archivio, poiché tanto Vittorio quanto la barca, nella sua forma viva e navigante, non ci sono più da tempo, ma hanno lasciato traccia in alcuni video amatoriali; così come non esiste più da tempo il mondo dei "barcaioli di mare", come amava definirli Vittorio, che invece riaffiora da preziosi materiali dell'Archivio storico dell'Istituto Luce (d'ora in poi ASIL). Fondandosi in larga parte su materiale audiovisivo proveniente da archivi privati e istituzionali, il film si colloca a pieno titolo nell'eterogeneo campo del *found footage film*³. Sebbene l'aggettivo *found* descriva efficacemente i percorsi che hanno portato al reperimento di una parte rilevante dei materiali, *Riccardo I* non si limita a trovare immagini d'archivio, ma eredita una specifica tradizione visiva. Questa viene trattata come un prezioso serbatoio di immagini che vengono risemantizzate nel momento stesso in cui vengono ascritte a una soggettività che ricorda, quella di Vittorio.

Il collettivo cinematografico Om Video, di cui chi scrive fa parte, è entrato in contatto con la storia di Vittorio Zappata e dell'imbarcazione Riccardo I attraverso una serie di coincidenze, in realtà solo apparentemente tali, originate da un interesse che ha animato diversi lavori e ricerche dei suoi membri, rivolto alle tracce delle cosiddette culture popolari. Nel corso del Novecento queste sono state associate spesso a un destino di scomparsa e di apocalisse, da cui l'attivazione di ricerche e pratiche di raccolta volte al *salvage*⁴. Eppure, tra revival, riattivazioni e (re)invenzioni della tradizione, la capacità di questi mondi di occupare uno spazio nell'immaginario collettivo e di generare forme di socialità non sembra, a oggi, essersi esaurita. Il nostro interesse, in quanto cineasti e ricercatori, si è più volte rivolto a processi di riproduzione e risemantizzazione di espressioni culturali provenienti dal passato. Nel corso degli anni, l'attenzione del collettivo verso modalità più o meno spontanee e locali di memoria culturale è stata alimentata da una serie di incontri. Ci siamo avvicinati progressivamente a un universo variegato e periferico, talvolta in dialogo e talvolta tangenziale rispetto a quello dei musei etnografici, composto da persone impegnate

² Nel testo il ricorso al corsivo segnala che il riferimento è al titolo del cortometraggio – che, come si è detto, prende il nome dall'imbarcazione – e non a quest'ultima. Il nome dell'imbarcazione, invece, non sarà evidenziato in corsivo né tramite altre marcature tipografiche.

³ Espressioni quali "found footage", "documentario d'archivio", "cinema collage" o "compilation film" rimandano a declinazioni diverse di un insieme di pratiche che non definiscono un genere unitario, ma si traducono in stili, formati e prodotti differenti, accomunati da un medesimo principio (Brodesco; Cau, 2023: 8). È il concetto di riciclo (Wees, 1993; Bertozzi, 2013), inteso come operazione di riappropriazione di immagini del passato e di loro inserimento in un nuovo testo filmico, a consentire di ricomprendere, entro una stessa e ampia cornice, opere anche molto diverse tra loro.

⁴ Iommi, 2014-2015: 18.

nel recupero di oggetti e saperi del passato, animate da «un interiore bisogno, forse [da] una malattia della memoria»⁵.

Al contempo, siamo finiti a gravitare attorno al Museo della Marineria di Cesenatico, un museo etnografico dedicato alla cultura materiale e immateriale delle genti di mare dell'Alto Adriatico. Alcuni di noi hanno collaborato con il museo in progetti di antropologia visuale, nella raccolta di storie orali e nella produzione di contenuti per l'allestimento museale. Grazie al direttore del museo Davide Gnola, nel 2021 siamo giunti a Comacchio per incontrare il Riccardo I, imbarcazione che è stata riconosciuta come "bene culturale demoetnoantropologico". Il figlio di Vittorio Zappata, Remo, aveva scelto di donare tutta l'attrezzatura della barca al museo, e l'intuizione del direttore era stata quella di invitarci a raccogliere la storia che si nascondeva dietro agli oggetti che si sarebbero aggiunti alla collezione. Abbiamo così seguito i facchini che andavano a raccogliere per conto del museo pezzi, anche piuttosto ingombranti, appartenuti all'imbarcazione e conservati temporaneamente in un capannone: il grande timone, bozzelli, cime e cordame, ancore, vele. Remo, dal canto suo, desiderava parlarci di suo padre Vittorio, ma per farlo aveva bisogno di portarci a vedere il Riccardo I, relitto in secca della barca che suo padre aveva restaurato con grande ostinazione.

Abbiamo quindi incontrato questa barca di 24 metri, arenata in un parcheggio tra la provinciale sull'argine e il canale Marozzo, che delimita il centro storico. Ci appariva enorme, eppure di lì a breve avremmo scoperto quanto fosse negletta e nascosta in piena vista interrogando alcuni residenti di Comacchio e dintorni. Anche noi mettevamo a fuoco con difficoltà questa "rovina", pur restandone affascinati. John Berger, nel film *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2003) di Gianni Celati, parlando dell'effetto che la vista delle case contadine abbandonate che costellano la Pianura Padana produce su un "noi" che coinvolge lo spettatore stesso, commenta:

Si possono trovare moltissime interpretazioni storiche dei cambiamenti enormi avvenuti nelle pianure della val Padana. Ma queste interpretazioni non ci aiutano molto quando ci avviciniamo a quelle case crollate. [...] La verità è che quando davvero si osserva una di queste case che crollano si entra in una diversa dimensione [...], non sappiamo più cosa pensare. Di solito noi non mettiamo gli occhi su aspetti del genere, aspetti in cui le cose si trasformano intensamente, si trasformano nel loro stato d'abbandono, diventano come strane memorie che in realtà non sappiamo cosa ci vogliono dire, né cosa significhino per gli altri. Loro sono dei relitti e noi, almeno per un momento, ci troviamo smarriti.⁶

Questa disarticolazione del senso di fronte al relitto non previene il fabbricarsi di sensazioni ed emozioni culturalmente plasmate. Non a caso il senso di rifiuto e la tristezza che la rovina suscita nelle società permeate dal consumismo, schiacciate sul presente, è evocata più volte nel corso del film.

⁵ Dei, 2018: 220.

⁶ *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2003) di Gianni Celati.



Fig 1 – Il legno deteriorato del Riccardo I in un fotogramma tratto dal cortometraggio omonimo.

La stessa val Padana delle case sparse della civiltà contadina era popolata anche da barche. Barche fluviali, fluvio-marittime, utilizzate come case, come ci racconta esemplarmente il film *Gente del Po* (1947) di Michelangelo Antonioni. L'Alto Adriatico occidentale lambisce territori nei quali è spesso difficile tracciare confini netti tra terra e acqua. Fiumi, canali, valli e lagune creano un sistema linfatico che è stato solcato per secoli da barche e barcaiuoli. Una trama liquida di percorsi punteggiati da piarde, porticcioli, osterie. Lungo gli argini, tra i filari e i canneti, un vociare di parlate e gerghi oscuri. Molte barche con i loro barcaiuoli avevano la straordinaria facoltà di passare dalle acque dolci o salmastre a quelle salate, per raggiungere altre coste adriatiche, occidentali e orientali. Un esempio sono le comacine, di cui il Riccardo I è l'ultimo superstite. Formavano una flottiglia che faceva base a Comacchio, e trasportavano a vela qualsiasi tipo di merce: dal grano alle barbabietole, dal caolino alle traversine per la ferrovia, dal legname al sale, con capacità volumetriche superiori agli odierni autotreni. Il relitto non raccontava nulla di questa intensa vita anfibia in quel primo incontro. Un enorme manufatto *semioforo*, «ossia portatore di significato, di memorie, di biografie culturali, di saperi»⁷, ma incapace, da solo, di articolare un senso. Mentre Remo ci parlava di suo papà Vittorio, però, il Riccardo I si attivava e faceva altrettanto, attraverso le tracce di un incessante lavoro di restauro impresse nella sua materia sempre più scomposta dal tempo (*fig. 1*).

⁷ Meloni, 2014: 14.

Progressivamente realizzavamo quanto fosse stato immane il lavoro condotto da Vittorio, pensionato di Comacchio che, mosso da un qualche sacro furore, aveva acquistato e restaurato l'ultima comacina. Abbiamo presto iniziato a cogliere anche le ragioni più profonde dell'impresa, radicate nelle esperienze della sua infanzia. Il padre di Vittorio, Umberto, *paròn* (ossia armatore e capitano) di barche da trasporto, l'aveva imbarcato come mozzo quando aveva appena 7-8 anni; per qualche anno si era formato alla vita di mare a bordo di comacine, soprattutto sulla rotta Comacchio-Marghera, e questa esperienza aveva lasciato il segno.

Salto nel tempo. Sono gli anni Novanta, Vittorio Zappata ha già passato i 60 anni, ma la grande barca che ha di fronte sul Canal Grande a Venezia lo sprofonda nei suoi primi ricordi d'infanzia. Si tratta di una barca turistica, una barcaristorante di nome Pipina, ma è una vecchia comacina camuffata, motorizzata, senza più vele. Vittorio, riconoscendone lo scafo, sente un forte richiamo verso l'imbarcazione e decide di cercare informazioni sul suo conto e di tenerla monitorata. Qualche anno dopo, come per destino, la Pipina, dismessa dalle sue funzioni, approda a Comacchio ed è oggetto di trattativa. Un parco della Bassa Ferrarese la vuole comprare per tagliarla a metà e usarla come attrazione per i bambini, ma Vittorio si impunta e riesce a salvarla da questo bizzarro destino. La compra con i risparmi di una vita e ne commissiona una visura: scopre così che il nome originario della barca è Riccardo I, è stata costruita nel 1920 in un cantiere di Chioggia e, per un periodo, è appartenuta anche a suo padre Umberto, in società con altri marinai.

All'acquisto seguono anni di lavoro intenso. Il Riccardo I è enorme e intervenire su una barca del genere con l'obiettivo ambizioso di riportarla all'aspetto originale è un lavoro complesso anche per un cantiere navale. Vittorio decide di fare tutto da sé, e ci mette sette anni. Dopo aver rimesso in sesto lo scafo, ricava gli alberi da solidi tronchi alpini, sistema le vele fatte confezionare a Chioggia, recupera dalle cantine di vecchi marinai l'enorme timone e le attrezzature necessarie per armare la barca. Nonostante le difficoltà e le fatiche, il Riccardo I torna a navigare a vela. Nella testa di Vittorio c'è un solo obiettivo: creare un monumento vivo al mondo dei barcaioli di mare, ricucire al paesaggio un frammento della sua storia e, non da ultimo, rendere omaggio al padre. Un video amatoriale in VHS, poi parzialmente confluito nel film, ci mostra immagini un po' deteriorate del Riccardo I perfettamente restaurato che scivola tra i canali, con le vele issate. Vediamo anziani barcaioli nati nei primi anni del Novecento presenziare accanto a Vittorio a un evento istituzionale, alla presenza delle autorità locali: il riconoscimento del Riccardo I quale "bene culturale demoetno-antropologico" da parte del MIBAC⁸.

⁸ Questo riconoscimento è il risultato di un percorso avviato grazie all'interessamento di Alain Rosa, allora funzionario della Soprintendenza per i beni archeologici dell'Emilia-Romagna, che rimase profondamente colpito dall'impresa di Vittorio Zappata e che instaurò con lui un rapporto di stima e amicizia. Rosa ha inoltre ricostruito la storia del recupero in un contributo a sua firma (Rosa; Ciocchetti, 2010).

Questa imbarcazione è la terza in Italia ad aver ottenuto tale riconoscimento, nel 2004, eppure non è sopravvissuta all'uomo che l'ha fatta rinascere. È passata tra le maglie di un rinnovato interesse per le "tradizioni" che in quegli anni trovava nuovo slancio, rimanendo incastrata nelle pieghe dell'amnesia decennale che, a livello locale, aveva investito questo tipo di barche. Le comacine, infatti, erano state quasi tutte dismesse e demolite nel corso del tempo. È possibile che, in altre circostanze e con altre tempistiche, forte del riconoscimento ottenuto, il Riccardo I avrebbe potuto navigare grazie al nuovo vento di interesse per il "patrimonio immateriale" scaturito dalla convenzione UNESCO del 2003. Tra le sue varie implicazioni, questa ridefinizione del concetto di patrimonio ha trasformato molti aspetti di quella che è stata a lungo definita come "cultura popolare" in potenziali risorse (culturali, identitarie, economiche), nel quadro di una convergenza multiforme tra direttive transnazionali e poste in gioco locali⁹. Il cambio di paradigma della tutela portato dalla convenzione¹⁰ ha contribuito a plasmare una nuova ondata di interesse per il passato locale, inserendolo in una nuova cornice che lo ha reso una risorsa preziosa, tanto che molte «comunità [hanno] sentito la necessità di farvi riferimento per ricostruire un proprio senso di appartenenza – e magari venderlo ai turisti come garanzia di autenticità»¹¹.

Invece il Riccardo I, con tutto il suo portato di saperi immateriali (arte del navigare, carpenteria, veleria ecc.) si è trovato isolato. Per dare un quadro ampio ma non deterministico alla vicenda, c'è da sottolineare che nella tradizione demologica italiana l'interesse per le culture del mare è stato, con poche eccezioni, trascurato e non ha avuto lo stesso peso che hanno conosciuto i contesti prettamente rurali¹². Non a caso l'Italia abbonda di musei etnografici dedicati ai mondi contadini, mentre più limitata è la presenza di musei dedicati alla vita delle comunità marinare del passato¹³.

Non mancano però realtà museali attive in tal senso e sulle coste dell'Alto Adriatico si trovano alcune istituzioni dedicate alle marinerie locali che vantano una storia decennale, nate da una presa di coscienza degli effetti di amnesia innescati dal trionfo della cultura balneare. Uno di questi è il Museo della Marineria di Cesenatico, che ha una sezione galleggiante e navigante nel Porto canale leonardesco della cittadina. Verso la fine dell'impresa di recupero del Riccardo I, l'ex mozzo Zappata ha bussato alle porte di questo museo cercando di trovare una casa per la grande barca che aveva restaurato. Le imbarcazioni

⁹ Dei, 2018: 138-149.

¹⁰ Nato sulla spinta di istanze provenienti da nazioni che non potevano riconoscersi in una concezione eurocentrica di patrimonio, ha allargato la nozione a espressioni culturali le più variegate. In Europa il campo di studio relativo al patrimonio culturale immateriale ha in larga parte sostituito quello che, qualche decennio fa, era «il terreno elettivo degli antropologi [europei] che svolgevano ricerca in casa propria: la cultura popolare» (Meloni, 2014: 12).

¹¹ Meloni, 2014: 14.

¹² Mondardini Morelli, 1990: 6; Baldi, 2020: 48.

¹³ Nel cinema antropologico italiano si trovano comunque molti titoli legati ai mondi marinari, soprattutto a quello dei pescatori (Blasco, 1990: 91-94).

sono manufatti che comportano grandi difficoltà di conservazione, una questione che i musei marittimi si pongono in maniera pressante¹⁴.

La necessità di trovare spazio – a terra o in acqua – a imbarcazioni talvolta di notevoli dimensioni; le negoziazioni costanti con enti pubblici e privati per ottenere favore, permessi e finanziamenti; i costi elevati e le difficoltà di manutenzione; non da ultimo il mantenere vivi saperi e maestranze: sono queste alcune delle sfide, spesso insormontabili, che si pongono molte istituzioni museali o realtà associative che si occupano di patrimonio nautico. Quando Vittorio Zappata avanzò la sua richiesta di presa in carico del Riccardo I, il Museo della Marineria di Cesenatico era giunto al punto di saturazione delle sue possibilità di conservazione e la sua domanda non poté essere accolta.

Queste difficoltà, di cui ho rapidamente enumerato alcuni aspetti, fanno del patrimonio nautico – soprattutto quello relativo al naviglio da lavoro e, in particolare, alle barche di grandi dimensioni – qualcosa di estremamente fragile e impermanente. Decenni prima di essere riconosciute come patrimonio, in larghissima maggioranza le imbarcazioni da lavoro a vela sono andate distrutte, non riuscendo a sopravvivere all'arrivo del motore, allo sviluppo di nuove tipologie nautiche e alla modernizzazione tecnologica che ha reso il lavoro in mare «meno gravoso, più sicuro e più redditizio»¹⁵.

Dino Brizzi, appassionato conoscitore che ha vissuto questa transizione, ha scritto per loro un requiem poetico e nostalgico, inventariando tutte le morti di cui sono morte e apostrofandole come creature vive, in linea con quello che per millenni ha fatto l'universo pratico-simbolico marinaro. Finite nel fango sotto i ponti, in secca, piegate sotto al sole, affondate, smembrate per farne legna da ardere: «Le più fortunate morirono con le vele; le altre ebbero a subire l'insulto del motore a Diesel che le lordava e le squassava, le faceva assomigliare ai camion»¹⁶. Per decenni i lavoratori del mare hanno guardato al passato e alle sue tecnologie più "arcaiche" come a simboli di miseria e di una vita dura, tanto che tra gli anni Quaranta e Settanta solo una minoranza di studiosi e appassionati si è resa conto del valore storico e antropologico di quello che si stava perdendo¹⁷, conducendo, talvolta, battaglie solitarie per salvare barche e saperi dall'oblio. Solo a partire dagli anni Settanta «un rinnovato interesse per la marineria tradizionale [...] trovò finalmente concreta attenzione nella sua dimensione di patrimonio storico ed etnografico, testimone di cultura materiale e immateriale»¹⁸.

¹⁴ Mi limito a segnalare due eventi dedicati a riflessioni sul tema cui ho partecipato di recente. Il primo, legato al contesto italiano, è la giornata di studi *Conservare o dimenticare il patrimonio nautico? Riflessioni, azioni, stato dell'arte sulla tutela, conservazione e valorizzazione del naviglio tradizionale in Italia. Giornata di Studi in ricordo di Mario Marzari*, tenutasi venerdì 15 marzo 2024 presso il Dipartimento di beni culturali dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. L'altro evento, internazionale, è l'*International Congress of Maritime Museums* che si è svolto tra Amsterdam e Rotterdam dal 15 al 21 settembre 2024, nel corso del quale diversi panel hanno presentato casi studio e ospitato spazi di confronto sulle difficoltà presentate dal restauro e della conservazione di imbarcazioni per le istituzioni museali.

¹⁵ Medas, 2018: 20.

¹⁶ Brizzi, 2015: 64.

¹⁷ Medas, 2018: 20.

¹⁸ Medas, 2018: 20.

Proprio lo sviluppo di nozioni quali “bene culturale” e “patrimonio” e la loro estensione a manufatti della vita quotidiana delle classi popolari ha creato delle cornici legislative in grado di dare valore a oggetti e saperi che nei decenni sono stati abbandonati per inutilizzo. Non tutto, però, si può salvare dall’oblio; a ondate di salvataggi di imbarcazioni sono seguite, in Adriatico come altrove, episodi di nuovo abbandono e distruzione, dettate proprio dalle difficoltà di conservazione poste da questo specifico tipo di manufatti, rendendo lampante quanto si tratti di un patrimonio fragile¹⁹.

E allora come poter tenere traccia della stratificazione di storie incorporate in manufatti che difficilmente possono sopravvivere nella loro materialità? Come dar conto del fatto che erano al centro di un sistema complesso di vita, di scambi culturali, di traffici e, non da ultimo, di affetti? Come poter raccontare quello che queste imbarcazioni divengono una volta che sono destinate all’abbandono? Con il collettivo abbiamo iniziato a riflettere su come raccontare la storia del Riccardo I proprio quando una parte della sua attrezzatura veniva data in consegna al museo, mentre si sacrificava completamente lo scafo, ormai irrecoverabile. Una forte suggestione veniva dall’idea radicata negli orizzonti simbolici marinari che la barca sia un essere vivente, tanto che molte barche adriatiche erano dotate di occhi, elemento apotropaico che si trova fin dall’antichità. Barche antropomorfizzate, barche con un’anima e con un carattere: come tali erano trattate dalla gente di mare.

Se la storia di Vittorio e del Riccardo I non poteva essere raccontata per il tramite della barca stessa, creatura destinata a morire, l’arte cinematografica con la sua capacità di dare un’illusione di presenza a ciò e a chi non permane poteva essere un’alleata straordinaria per il museo. L’idea di realizzare un film ha preso corpo con la scoperta dell’esistenza di un copioso materiale fotografico e audiovisivo che ritraeva Vittorio, riportava la sua voce e i suoi racconti, mostrava le sembianze della barca nelle sue vite precedenti. Assieme a fotografie di famiglia e a immagini che documentavano le varie fasi del restauro, ci venne consegnata da Remo una manciata di VHS realizzati da cineamatori locali o da persone che avevano voluto raccogliere testimonianze da Vittorio. Questi materiali contenevano interviste, celebrazioni aventi per oggetto il Riccardo I, e altri contenuti spuri che vedevano Vittorio protagonista. Impresse su nastro magnetico o, in misura molto più marginale, catturate dalle prime camere digitali amatoriali che iniziavano a circolare all’inizio degli anni Duemila, queste immagini ci collocano nel loro tempo, nel loro contesto, attraverso

¹⁹ Voglio sottolineare brevemente, per evitare fraintendimenti, che non è il manufatto in quanto tale a essere intrinsecamente problematico, ma lo è rispetto, per esempio, ai valori di economicità che guidano la nostra società e le sue politiche culturali. Le istituzioni museali hanno risorse limitate rispetto alla conservazione delle imbarcazioni, segno della priorità molto marginale che viene attribuita a questo tipo di patrimonio. Inoltre, è il tessuto di interessi e pratiche culturali che circonda quest’ultimo a essere essenziale e a fare la differenza tra l’oblio o la memoria, intesa come continuità di una tradizione. Il patrimonio nautico tradizionale ha la possibilità di continuare a esistere se viene fatto vivere da «comunità di pratica» (Wenger, 2006), ovvero da persone che, riconoscendone il valore, si organizzano per trasmettere i saperi e per trovare un senso contemporaneo all’utilizzazione di vecchie imbarcazioni.

lo sguardo portato da persone che avevano con Vittorio e con Comacchio una prossimità affettiva. Le tracce lasciate sono davvero varie e sono in larga maggioranza girate in esterni, per le strade e tra i canali di Comacchio, consentendo un'immersione in vari angoli di questa città nel corso degli anni Novanta. Alcuni materiali scaturiscono dalla volontà di cogliere la testimonianza orale di Vittorio²⁰, la quale permette di dare all'insieme del corpus una densità di senso altrimenti inattuabile²¹.

Altri sono realizzati da cineamatori di paese che documentano gli eventi della propria città, ed è qui che troviamo le immagini del Riccardo I restaurato e navigante, celebrato localmente con le tipiche modalità di una festa di provincia. Altri ancora provengono da oggetti audiovisivi difficilmente classificabili, come un lungo video realizzato da una persona vicina a Vittorio che, seduta a prua di un battellino di valle, lo filma mentre si lascia condurre lungo i canali di Comacchio da un altro uomo che, in piedi a poppa, spinge la piccola imbarcazione con il paradello, lunga asta che dà spinta e direzione. In questo video più che mai traspare tutta la densità corporea e soggettiva dello sguardo negli *home movies*, fatto di «tensioni del corpo e pulsione degli affetti»²²: l'impressione è quella di una soggettività che, scivolando sull'acqua, vaga indulgiando sui dettagli quotidiani della città che più la attirano. Si tratta di un lungo video, quasi privo di montaggio, al quale è stata aggiunta in un secondo momento una voce fuori campo che commenta, con tono didascalico, i monumenti che scorrono davanti all'obiettivo. Le immagini sono filmate, per un oggetto che si voglia didattico, in modo atipico, attraverso scarti improvvisi che dalla facciata di un edificio storico si spostano verso dettagli minimi: un gruppo di persone che si ferma per una fotografia ricordo, il barbaglio di luce riflesso dall'acqua sotto un ponte. Sono immagini dell'ambiente cittadino che in *Riccardo I* si confrontano in un corpo a corpo temporale con quelle risalenti agli anni dell'infanzia di Vittorio, di cui si parlerà in seguito.

Nel piccolo archivio privato a noi pervenuto era presente anche un film prodotto localmente di cui Vittorio aveva voluto conservare una copia. Si tratta di *Comacchio 1990* (1991) di Cesare Bornazzini, che a distanza di 50 anni rievoca il film *Comacchio* (1942) di Fernando Cerchio offrendo, come l'*home movie* di cui si è appena parlato, immagini di una Comacchio cambiata: laddove nelle immagini dei primi anni Quaranta si vedono canali pieni di barche, nel 1990 questi appaiono vuoti. Il film di Bornazzini è il ritratto di una Comacchio che ha riformulato completamente il proprio rapporto con l'acqua, come si evince dalla proliferazione dei lidi a pochi chilometri di distanza.

Grazie a tutti questi materiali, maturava il progetto di realizzare un film che, attraverso l'archivio, raccontasse l'impresa di Vittorio. Avevamo in effetti accesso a un insieme di memorie private e locali fortemente cariche di suggestione (*fig. 2*); a questo nucleo, tuttavia, si è avvertita fin dall'inizio l'esigenza

²⁰ Di fondamentale importanza un'intervista realizzata da Alain Rosa e Daniele Ciocchetti in cui Vittorio racconta la sua infanzia e le ragioni che lo hanno spinto a restaurare il Riccardo I.

²¹ Sull'importanza della storia orale nel contesto di *home movies* e film amatoriali si veda Simoni, 2013: 139.

²² Simoni, 2013: 137.



*Fig 2 – Vittorio Zappata
a bordo del Riccardo I.
Fotogramma proveniente
da un home movie
appartenente all'archivio
privato della famiglia
Zappata.*

di affiancare immagini più remote nel tempo, risalenti all'infanzia di Vittorio, agli anni in cui barche a vela e a remi popolavano valli, canali, fiumi, lagune e il mare Adriatico.

La ricerca di materiali in grado di documentare visivamente il mondo in cui Vittorio è nato ha preso avvio dall'esplorazione di archivi fotografici e, nella fase iniziale, è proceduta un po' a tentoni attraverso un'indagine condotta sul territorio di Comacchio e dintorni. Un punto di svolta è arrivato quando un collezionista di fotografie e cartoline della Bassa Ferrarese ci ha segnalato l'esistenza di un documentario in cui queste imbarcazioni comparivano in navigazione nei canali di Comacchio. Considerata la difficoltà iniziale, poi sormontata, nel reperire anche solo tracce fotografiche di questa flottiglia scomparsa, la notizia appariva inattesa. Il documentario in questione, allora a noi sconosciuto, è il già citato *Comacchio* (1942) di Fernando Cerchio, girato nel 1940 e conservato presso l'ASIL. Il film segue, in equilibrio tra realismo e lirismo, le attività legate alla cattura, alla lavorazione e al trasporto dell'anguilla, mostrando le comacine da trasporto cariche di barili che scivolano nei canali con gli alberi abbattuti, inseguite da un gruppo di bambini fino al ponte

Pallotta (Trepponti). Negli ultimi fotogrammi, le imbarcazioni si allontanano verso il mare con gli alberi issati e le vele rattoppate e gonfie.

Il film *Comacchio* è uno degli antesignani di una produzione di documentari brevi che per alcuni decenni ha avuto come soggetto privilegiato le culture popolari italiane e che è stato oggetto di analisi da parte della ricercatrice Sara Iommi²³. Il mondo contadino – o, in questo caso, marinaro – precedente al boom economico ha occupato un posto privilegiato nell’immaginario collettivo novecentesco, che lo ha spesso ricondotto a una «realità astorica, atemporale»²⁴, talvolta idealizzata, talaltra rigettata. Rispetto a esso, si è passati dalla «retorica del mito rurale fascista»²⁵, veicolata da produzioni di matrice propagandistica, agli approcci di ascendenza gramsciana²⁶, affermatasi nel secondo dopoguerra, che hanno ispirato una produzione documentaria di stampo etnografico e sociologico.

Iommi ha osservato come una specifica vocazione al realismo abbia orientato alcune produzioni che, tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, si sono districate fra le maglie del regime, anticipando elementi che sarebbero poi divenuti centrali nell’approccio antropologico di numerosi documentari del secondo dopoguerra²⁷. Alcuni dei film che hanno costituito un rilevante serbatoio di immagini in movimento per *Riccardo I* appartengono a questa produzione documentaristica. Si tratta di opere che si discostano dall’impianto retorico del regime e rivolgono uno sguardo attento alla realtà concreta delle genti di mare (o di laguna)²⁸: *Vele e prore* (1939) e *Comacchio* (1942) di Fernando Cerchio, *Venezia minore* (1942) di Francesco Pasinetti, *Gente di Chioggia* (1939) di Basilio Franchina.

Oltre a questi titoli, un altro film considerato da Iommi tra i «precursori o capostipiti»²⁹ della produzione di documentari brevi sulla condizione delle classi popolari rurali e marinare, e da cui *Riccardo I* ha preso immagini e ispirazione, è il già citato *Gente del Po* (1947) di Michelangelo Antonioni. A differenza dei film precedenti, non è stato prodotto dall’Istituto Luce ed è stato portato a compimento nell’immediato dopoguerra, sebbene le riprese risalgano al

²³ Per un lavoro di ricerca tra i più approfonditi sull’argomento si veda Sara Iommi, *Epifania del vedere negato. Il mondo agropastorale nel documentario corto italiano (1939-1969)*, Diabasis, Parma 2019. Non essendo riuscita a reperire questo testo così importante, attualmente fuori catalogo, ho fatto ricorso alla tesi di dottorato da cui il libro è tratto: Iommi, 2014-2015.

²⁴ Iommi, 2014-2015: 2.

²⁵ Iommi, 2014-2015: 2..

²⁶ Dei, 2018: 73-94.

²⁷ Iommi, 2014-2015: 110.

²⁸ L’interesse deriva spesso da una conoscenza diretta e prolungata che gli autori hanno dei mondi raccontati. Emblematici sono il legame di Pasinetti con la propria città, fondato su una conoscenza intima, riflessa nel suo sguardo; ma anche il caso di *Gente di Chioggia*, sceneggiato da Giovanni Comisso dopo una precedente immersione dello scrittore nel contesto lagunare, che ha ispirato i racconti confluiti in *Gente di mare* (Comisso, 2020). La scrittura di Comisso incide sullo stile del film, che, pur attento al quotidiano, presenta una marcata, a tratti enfatica, costruzione drammatica (Iommi, 2014-2015: 150).

²⁹ Iommi, 2014-2015, 118.

1943³⁰. Il film di Antonioni esplora la vita anfibia attorno al Po con un'attenzione particolare per barche e barcaioli, che si è rivelata preziosa ai nostri fini. Nel complesso, in questa produzione che preme per farsi spazio tra le maglie retoriche dominanti, si profila già uno dei nodi visuali fondanti del documentario di impronta antropologica e sociologica: il ruolo dell'ambiente, che da semplice sfondo diviene principio generativo di senso, incidendo in modo determinante sullo sguardo, sulle scelte estetiche e sugli esiti complessivi dell'opera³¹.

Il film *Riccardo I* ha attinto anche a una produzione che comprende film di propaganda e cinegiornali. Prodotti dall'Istituto Luce tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Cinquanta, i materiali selezionati hanno in comune sequenze in cui l'attenzione è rivolta alla vita delle comunità marinare adriatiche nei decenni che precedono il boom economico: *Romagna* (1927-1929); *Ravenna nella luce del passato e nelle attività del presente* (1928-1931); *Nel paese delle acque* (1932-1937). Le prime due pellicole, entrambe di durata prossima all'ora, si iscrivono pienamente nella produzione propagandistica volta a raccontare, in un'ottica nazionalista di esaltazione della patria, la storia, il patrimonio artistico e culturale, le industrie, le tradizioni delle "genti d'Italia". In alcune sequenze, la messa in scena di feste popolari in abiti tradizionali riflette il folklore costruito e l'idealizzazione della vita contadina promossi dal fascismo; al contrario, i brevi quadri di vita nei porti di Cesenatico, nella darsena di Ravenna e a Porto Corsini, animati da barche da traffico e pescherecci con vele al terzo, rimandano alle forme primordiali del documentario, risalenti all'epoca dei Lumière. Qui l'operatore si limita a scegliere l'inquadratura, lasciando che la vita e il lavoro si dispieghino davanti all'obiettivo della cinepresa. Emblematica, in tal senso, è l'inquadratura in cui un mozzo a bordo di una barca da pesca, colto di sorpresa, si indica il petto con il dito, come a chiedere incredulo se sia davvero lui il soggetto della ripresa (fig. 3). All'interno di *Riccardo I*, questo bambino diventa il mozzo Vittorio ed è uno dei vari bambini rintracciabili nei materiali dell'ASIL, a bordo d'acqua o imbarcati, attraverso i quali prendono forma le memorie d'infanzia del protagonista del nostro film.

Un'importanza particolare costituisce per *Riccardo I* il breve documento *Nel paese delle acque*, che in sette minuti condensa immagini di Comacchio e delle valli negli anni Trenta: l'anonimo operatore del Luce filma Comacchio, Porto

³⁰ Riprese realizzate dall'autore con un senso di necessità impellente, come lasciano trasparire le sue stesse parole: «Gli uomini che passavano sull'argine trascinando barconi con una fune a passo lento, cadenzato, e più tardi gli stessi barconi trascinati in convoglio da un rimorchiatore, con le donne intente a cucinare, gli uomini al timone, le galline, i panni stesi, vere case ambulanti, commoventi. Erano immagini di un mondo del quale prendevo coscienza a poco a poco. Accadeva questo: quel paesaggio che fino ad allora era stato un paesaggio di cose, fermo e solitario: l'acqua fangosa e piena di gorgi, i filari di pioppi che si perdevano nella nebbia, l'isola Bianca in mezzo al fiume a Pontelagoscuro che rompeva la corrente in due, quel paesaggio si muoveva, si popolava di persone e si rinvigoriva. Le stesse cose reclamavano un'attenzione diversa, una suggestione diversa. Guardandole in modo nuovo me ne impadronivo. Cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo l'immagine. La sua forza, il suo mistero. Appena mi fu possibile tornai in quei luoghi con una macchina da presa. Così è nato *Gente del Po*. Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte da lì» (Antonioni, 1994: 63-64).

³¹ Iommi, 2014-2015: 111.



Fig 3 – Fotogramma tratto da "Romagna" (1927-29), Istituto Nazionale Luce.

Garibaldi, nonché i canali e le valli, restituendo brevi ma significativi spaccati dell'ambiente e della vita anfibia di queste zone, includendo diverse immagini di barche comacine da trasporto.

Gli uomini della pesca (1940) di Domenico Paoletta, prodotto anch'esso dall'Istituto Luce, è invece un film di propaganda. In un piccolo porticciolo del Medio Adriatico viene messa in scena la vita di una comunità di pescatori, rappresentata come misera e arretrata, segnata da fatica e angosce e strettamente ancorata alla fede. Sebbene costruita attraverso i dispositivi della fiction, la rappresentazione attinge direttamente dalla realtà: gli ambienti e gli oggetti che costituiscono la vita materiale della comunità sono autentici, così come gli attori, che non sono professionisti ma membri della stessa comunità. Il film prosegue valorizzando le trasformazioni infrastrutturali e tecnologiche relative a porti e imbarcazioni promossi dal regime. Ampio spazio è dedicato al periodo bellico, in cui la pesca è riorganizzata in funzione delle esigenze militari, e la narrazione si chiude con l'esaltazione propagandistica dell'identità marittima nazionale.

A conclusione della rassegna dei materiali che hanno svolto la funzione di serbatoio di parte delle immagini in movimento confluite in *Riccardo I*, si citano anche alcuni cinegiornali e inchieste prodotti dal Luce o dalla Settimana Incom, come la breve inchiesta *Bonifica delle paludi di Comacchio in vista di uno sfruttamento del territorio per attività agricole: riso, bietole, grano* (1951). Questo documento celebra la bonifica quale viatico di redenzione di un'area economicamente depressa, con Comacchio che, riprendendo un *topos* diffuso e trasversale, viene rappresentata come «capitale della miseria»³². Come osserva Antonio Cederna, uno tra i primi intellettuali a porre attenzione sulla distruzione ambientale nel periodo postbellico, le bonifiche promosse dallo Stato repubblicano in continuità con quello fascista hanno trasformato le zone umide d'Italia – «lagune, paludi, laghi, acquitrini e stagni costieri», ecosistemi di straordinaria ricchezza e potenzialità – in «oggetto privilegiato di annientamento»³³. La celebrazione miope e propagandistica della bonifica contenuta in questo cinegiornale si inserisce pienamente nello slancio ideologico verso una certa idea di sviluppo e di modernizzazione del Paese³⁴; ma anche qui, come nei documenti precedentemente evocati, ci sono immagini che eccedono gli intenti ideologici e propagandistici, riportandoci frammenti della vita che anima le strade e i canali di Comacchio.

Il film *Riccardo I* attinge dunque a materiali eterogenei, talvolta accomunati da una stessa cornice produttiva, il cui denominatore comune consiste soprattutto nello sguardo rivolto alle comunità adriatiche che vivono in stretta relazione con l'acqua. Tale legame traspare dalle immagini, capaci di restituire l'interazione tra ambiente, persone e imbarcazioni; queste ultime, perfezionate da secoli di adattamento agli ecosistemi, costituiscono un manufatto centrale nella vita di questa umanità anfibia. Oggetti, ambienti, ritmi di lavoro, corpi e gesti, rimasti impigliati nelle immagini girate dalla cinepresa, danno forma a un archivio visivo di un mondo destinato a trasformarsi radicalmente nel giro di pochi decenni.

È stato ampiamente argomentato come il cinema agisca quale dispositivo capace di sottrarre corpi e ambienti alla scomparsa, preservandoli attraverso la rappresentazione visiva³⁵. Da questo tipo di considerazioni si dischiude un nodo teorico importante, quello della testimonianza involontaria delle fonti, capaci di restituire ciò che una società non sa – o non sa più – di se stessa³⁶.

³² Iommi, 2015: 153.

³³ Cederna, 1975: 56.

³⁴ In questa cornice ideologico-propagandistica post-bellica si collocano anche i materiali da cui *Riccardo I* trae brevi frammenti per raccontare visivamente la rotta di industrializzazione e motorizzazione che decreta la scomparsa del mondo dei barcaiolari. Tratti dai cinegiornali dell'Istituto Luce e dai film industriali custoditi presso Archivio nazionale cinema impresa, raccontano il mito dello sviluppo del paese, proiettando l'immagine di un'Italia euforicamente in corsa verso una modernizzazione ineluttabile. Come è stato notato, Settimana Incom privilegia la messa in scena dell'evento rispetto alla sua registrazione, ciononostante le immagini lasciano talvolta emergere scarti e ambiguità rispetto all'intento di controllo esercitato dal commento verbale (Iommi, 2014-2015: 100).

³⁵ Bazin, 1999: 3-10.

³⁶ Ferro, 1979; Sorlin, 1999.

Come è stato osservato, e come emerge dagli scopi che orientano le produzioni analizzate, il cinema non si limita a registrare il reale, ma lo rielabora secondo strategie narrative, estetiche e ideologie storicamente situate; tuttavia, proprio in questa rielaborazione esso produce tracce che eccedono l'intento originario. Se da un lato queste tornano interrogabili come documenti storici e culturali, attraverso la possibilità di un lavoro volto a ricostruire il punto di vista e le relazioni di potere che le hanno prodotte³⁷, dall'altro è anche possibile giocare creativamente con queste stesse tracce. L'operazione condotta attraverso la realizzazione di *Riccardo I*, fondata sulla consapevolezza del valore di documento storico di questi materiali e su una conoscenza approfondita del contesto storico-sociale di riferimento, si prende la libertà di connettere tali tracce a una soggettività che ricorda attraverso un suo prisma di sentimenti, esperienze ed emozioni; una memoria individuale ricostruita e amplificata attraverso tracce di memoria collettiva, quelle che gli archivi, ovvero le istituzioni dedicate al patrimonio cinematografico³⁸, hanno permesso di giungere fino a noi.

Lo stile narrativo del film si è progressivamente ancorato alle possibilità offerte dal materiale d'archivio che man mano trovavamo, allo scopo di restituire la relazione tra Vittorio Zappata e il Riccardo I attraverso una stratificazione di tempi e di memorie. Le interviste d'archivio a Vittorio, intrecciate a un'intervista a Remo, suo figlio, realizzata *ex novo*, costituiscono l'ossatura narrativa del racconto. Il materiale relativo al passato del mondo marinaro è invece trattato come corpo della memoria di Vittorio, un serbatoio di frammenti visivi attivati dal flusso dei ricordi. Accanto alla densità narrativa della parola, si è scelto di valorizzare le potenzialità evocative delle immagini e la loro capacità di significare al di là del discorso verbale, lasciando che fratture temporali e cambiamenti epocali emergessero attraverso il montaggio, in passaggi puramente visivi e musicali. Nel cortometraggio convivono, quindi, tre tipologie di materiali – filmati in bianco e nero della prima metà del Novecento, materiali amatoriali in VHS degli anni Novanta e dei primi Duemila, e riprese contemporanee – ciascuna riconducibile a un distinto livello temporale. Tali livelli, intrecciati tra loro, si articolano in una struttura che segue il racconto cronologico della vicenda, ma al tempo stesso innesta dimensioni temporali differenti, aprendo a una percezione del tempo che eccede la rappresentazione lineare che abitualmente ne facciamo.

Il percorso che ha condotto alla concezione e alla produzione di *Riccardo I* prende avvio da un'imbarcazione posta sotto tutela come bene culturale ma destinata alla scomparsa – un patrimonio etnografico fragile e impermanente – e approda a un patrimonio eterogeneo di immagini in movimento. La vicenda di Vittorio Zappata funge da *trait d'union* tra questi due patrimoni, configurandosi come una microstoria capace di riflettere una storia più ampia. Per restituire questa vicenda, si è scelto un percorso strettamente cinematografico,

³⁷ Bloch, 2009: 44; Lagny, 2001: 281; Brunetta, 2001: 210.

³⁸ Istituzioni che, bisogna ricordare, non sono neutre, ma attori inseriti in «dinamiche complesse di potere, democrazia, cittadinanza e senso di appartenenza» (Catanese; Petrucci, 2024: 43-44), e che sono chiamate a interrogarsi attivamente sulle modalità attraverso cui producono conoscenza e selezionano e rappresentano la memoria collettiva (Catanese; Petrucci, 2024: 44-45).

fondato sul riuso creativo di materiali d'archivio. Tale scelta è stata resa concretamente possibile dalla partecipazione del film, all'epoca ancora in fase di sviluppo, al Premio Cesare Zavattini, promosso dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico³⁹. Se, da un lato, la svolta digitale ha ampliato le possibilità di accesso al patrimonio audiovisivo⁴⁰, dall'altro il suo impiego resta vincolato a significativi ostacoli di ordine economico e produttivo, soprattutto per piccole realtà produttive o autori emergenti. È in questo contesto che si collocano iniziative come il Premio Zavattini, volte a incoraggiare e a sostenere lo sviluppo di opere cinematografiche basate sul riuso creativo di materiali d'archivio⁴¹. *Riccardo I* è stato selezionato nell'ambito dell'edizione 2023/2024 del Premio, risultando infine uno dei tre progetti vincitori. Ciò ha consentito al cortometraggio, tra le altre cose, di poter utilizzare senza oneri i materiali dell'ASIL, partner dell'iniziativa, e in ultima istanza di essere prodotto.

Ora che il film è stato realizzato, l'auspicio è che possa tornare al Museo della Marineria di Cesenatico, che ha innescato l'incontro da cui il progetto ha avuto origine, e trovare lì uno spazio di risonanza e di restituzione. L'idea è che entri in dialogo con gli elementi superstiti dell'imbarcazione *Riccardo I* che ora fanno parte della collezione del museo: timone, ancora, cime e vele; magari proiettato proprio su queste ultime, un'ipotesi di intervento ad alta densità simbolica. A ispirare questa ipotesi, ancora in cantiere, è il «terzo principio della museografia etnografica»⁴², un approccio che sottolinea l'irriducibilità degli oggetti a esegesi rigide e univoche e che pone al centro la loro carica affettiva e relazionale, trasmissibile solo attraverso «la comunicazione, l'emozione (l'arte e la poesia), le possibilità di immaginazione»⁴³. È l'auspicio di un museo che ponga al centro «le emozioni, le memorie, le relazioni [...]»; a questo scopo indebolisce i linguaggi disciplinari a favore di quelli specificamente museali (più artistici e poetici che scientifici)»⁴⁴.

Tra le caratteristiche dei musei etnografici che vogliono “essere nel contemporaneo” facendo del “presente patrimoniale” un luogo di sintesi tra passato e futuro, si possono individuare dei tratti comuni. Questi musei, tra le altre cose,

³⁹ Il Premio Cesare Zavattini è un'iniziativa promossa dalla Fondazione archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, sostenuta da Cinecittà S.p.A. - ASIL e da Nuovo IMAIE, con la partnership di Home Movies e la collaborazione di Cineteca sarda, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, Archivio delle memorie migranti, Premio Bookciak Azione!, Deriva Film, Officina Visioni, Archivio cinema del reale, UCCA e FICC. Media partner: Radio Radicale e Diari di Cineclub: <https://premiozavattini.it>.

⁴⁰ Oltre che ad ampliare lo spettro degli interventi e delle manipolazioni possibili (Bertozi, 2013; Brodesco; Cau, 2023; Catanese; Petrucci, 2024).

⁴¹ L'esistenza di questo premio, che vanta ormai un decennio di attività, testimonia, più in generale, l'intensificarsi dell'interesse per il cinema d'archivio esploso negli ultimi decenni (Brodesco; Cau, 2023: 10).

⁴² Clemente; Rossi, 1999.

⁴³ Clemente; Rossi, 1999: 81.

⁴⁴ Dei, 2018: 226.

tendono ad abbracciare l'innovazione e ad adottare nuove tecnologie e approcci espositivi (schermi interattivi, realtà virtuale, realtà aumentata e altre forme di media digitali); incorporano diverse forme di media e linguaggi. Oltre alle opere, reperti e testimonianze, presentano installazioni sonore, opere video, performance dal vivo e altro ancora.⁴⁵

L'idea sottesa a questa tendenza è che il museo può essere, anche, e in tanti modi diversi, uno spazio cinematografico dove coinvolgere gli spettatori animando l'allestimento, introducendo movimento in uno spazio tradizionalmente concepito come statico e senza vita⁴⁶. Un museo in cui non solo ciò che è inerte può trovare sponde per animarsi grazie all'audiovisivo, ma anche quello che è fisicamente assente può avere presenza nello spazio del museo, nella forma spettrale propria all'ontologia dell'immagine cinematografica; nell'evocazione o, meglio, nella presentificazione illusoria, di creature che tornano alla vita, sebbene una vita ambigua ed evanescente⁴⁷.

Raccontare il rapporto tra un uomo e una barca ha significato, in ultima istanza, aprire un discorso sui mondi che svaniscono e sull'urgenza di trattenerne memoria. Se l'intento di Vittorio era quello di costruire un monumento vivo, capace di tramandare una storia millenaria, il film sceglie invece di soffermarsi sull'immagine del relitto nel momento che precede la sua dissoluzione, restituendole senso attraverso una trama di immagini e voci d'archivio. Un senso che nasce dalla riattivazione creativa delle relazioni in cui questo manufatto-creatura è stato imbricato, nella convinzione che il dialogo tra memoria e oggetti, giocato sul confine tra assenza e presenza, possa preservare l'eredità – e il sogno – di Vittorio Zappata.

⁴⁵ Turci, 2023: 18.

⁴⁶ Mandelli, 2022: 91.

⁴⁷ Mandelli, 2022: 91.

Tavola
delle sigle

a.a.: anno accademico
 ASILS: Archivio Storico Istituto Luce
 FICC: Federazione Italiana dei Circoli del Cinema
 IMAIE: Istituto Mutualistico Artisti Interpreti Esecutori
 MIBAC: Ministero per i Beni e le Attività Culturali
 UCCA: Unione Circoli Cinematografici Associazione Ricreativa Culturale Italiana (ARCI)
 VHS: Video Home System

Riferimenti
bibliografici

- Antonioni, Michelangelo. 1994. *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia.
- Baldi, Alberto. 2020. *L'italica, etno-avventurosa vulgata del mare 1940-2000*. «EtnoAntropologia», a. 2020, n. 8.
- Bazin, André. 1999. *Che cos'è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano.
- Bertozzi, Marco. 2013. *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia.
- Blasco, Luciano. 1990. *Per una filmografia sull'attività della pesca e la cultura del mare in Italia*, «La Ricerca Folklorica», a. 1990, n. 21.
- Bloch, Marc. 2009. *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino.
- Brizzi, Dino. 2015. *Quando si navigava con i Trabaccoli*, Panozzo Editore, Rimini.
- Brodesco, Alberto; Cau, Maurizio. 2023. *Il cinema e l'archivio. Note introduttive*, in Alberto Brodesco, Maurizio Cau (a cura di), *Found Footage. I Cinema, i Media, l'Archivio*, «Cinema e Storia», a. XII, n. 1.
- Brunetta, Gian Piero. 2001. *Storia e storiografia del cinema*, in Id., *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001.
- Catanese, Rossella; Petrucci, Chiara. 2024. *Rimediazione degli archivi di film: Digital Humanities e patrimonio audiovisivo*, «magazén. International Journal for Digital and Public Humanities», vol. 5, n. 1, June.
- Cederna, Antonio. 1975. *La distruzione della natura in Italia*, Einaudi, Torino.
- Clemente, Pietro; Rossi, Emanuela. 1999. *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Carocci, Roma.
- Comisso, Giovanni. 2020. *Gente di mare, La nave di Teseo*, Milano.
- Dei, Fabio. 2018. *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, il Mulino, Bologna.
- Ferro, Marc. 1979. *Cinema e storia: linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano.

Iommi, Sara. 2014-2015 (a.a.). *La rappresentazione cinematografica del mondo agropastorale nel documentario corto italiano (1939-1969)*, Tesi di dottorato in Cinema, Musica, Teatro, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, XXVII ciclo.

Lagny, Michèle. 2001. *Il cinema come fonte di storia*, in Gian Piero Brunetta (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001.

Mandelli, Elisa. 2022. *The Museum as a Cinematic Space: The Display of Moving Images in Exhibitions*, «Edinburgh Studies in Film and Intermediality ESFI», Edinburgh University Press, Edinburgh.

Medas, Stefano. 2018. *La vela al terzo. Storia ed etnografia delle vele dipinte dell'Adriatico*, in *Vele di famiglia*, «LITUS. I quaderni del Museo della Regina», n. 1.

Meloni, Pietro. 2014. *Il tempo rievocato. Antropologia del patrimonio e cultura di massa in Toscana*, Mimesis, Milano/ Udine.

Mondardini Morelli, Gabriella. 1990. *Introduzione*, in *La cultura del mare*, «La Ricerca Folklorica», n. 21, aprile.

Rosa, Alain; Ciocchetti, Daniele. 2010. *Riccardo I. L'ultima comacina. Racconto di un recupero*, in Giovanni Cagnato, Marco D'Agostino, Stefano Medas (a cura di), *NAVIS. Archeologia, storia, etnologia navale*. Atti del I Convegno nazionale, Edipuglia, Bari 2010.

Simoni, Paolo. 2013. *Archivi filmici privati: la rappresentazione del quotidiano e gli home movies*, «Mediascapes Journal», a. 2013, n. 2.

Sorlin, Pierre. 1999. *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia Scriptorium, Torino.

Turci, Mario. 2023. *Un altro museo etnografico è possibile. Il museo etnografico in Italia, verso una prospettiva inclusiva e dialogica*, «Archivio di etnografia», a. 2023, n. 2.

Wees, William C. 1993. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York.

Wenger, Etienne. 2006. *Comunità di pratica. Apprendimento, significato e identità*, Cortina, Milano.