

GLOSSARIO DELLA RIEVOCAZIONE

a cura di Enrica Salvatori

RICERCHE DI STORIA **12**



GLOSSARIO DELLA RIEVOCAZIONE

a cura di Enrica Salvatori



Volume stampato con il contributo del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa e pubblicato sotto il patrocinio dell'Associazione Italiana di Public History

Cura redazionale di Nicoletta Salvatori e Biancamaria Bardella

Ricerche di Storia

Direttore

Andrea Zagli

Comitato scientifico

Maurice Aymard

Annette Becker

Jean Boutier

Francesco Catastini

Giovanni Luigi Fontana

Corine Maitte

Francesco Mineccia

Stefano Musso

Donald Sassoon

Aurora Savelli

Stephen Smith

Luigi Tomassini

Antonio Varsori

Marcello Verga

Denis Woronoff

I testi pubblicati sono double blind peer reviewed.

Foto di copertina

crediti in ordine di immagine: Militum Schola Aps, Gilda Historiae, Riccardo Nenci, Andrea Marighetti; composizione grafica di Biancamaria Bardella

© Copyright 2026 by Pacini Editore Srl

ISBN 979-12-5486-789-1

Realizzazione editoriale



150 anni nell'editoria di qualità

Via A. Gherardesca

56121 Ospedaletto (Pisa)

Rapporti con l'Università e le Istituzioni

Lisa Lorusso

Responsabile di redazione

Silvia Frassi

Fotolito e Stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

INDICE

PREFAZIONE. PER UN LINGUAGGIO COMUNE DEL PASSATO RIVISSUTO	5
<i>Enrica Salvatori</i>	
ABITO STORICO	9
<i>Sara Paci Piccolo</i>	
ARCHEOLOGIA RICOSTRUTTIVA	22
<i>Novella Vismara</i>	
ARCHEOLOGIA SPERIMENTALE	25
<i>Yuri Godino</i>	
CAMMINO STORICO	32
<i>Marta Cadonici</i>	
CAMPO STORICO	37
<i>Simone Del Greco</i>	
COMPORTAMENTO	40
<i>Rosita Bellometti</i>	
CORTEO STORICO	50
<i>Rosita Bellometti</i>	
COSTUME STORICO.....	78
<i>Sara Paci Piccolo</i>	
CUCINA STORICA	89
<i>Novella Vismara</i>	
DANZA STORICA	95
<i>Sara Tognini</i>	
ECOMUSEO	102
<i>Simone Bucri</i>	
ESEGESI DELLE FONTI STORICHE	105
<i>Enrica Salvatori</i>	
EVENTO MULTIEPOCA	109
<i>Marta Cadonici</i>	
EXARC	113
<i>Yuri Godino</i>	
FESTA STORICA	115
<i>Aurora Savelli</i>	
FESTIVAL	121
<i>Francesco Catastini</i>	
FIGURANTE	132
<i>Rosita Bellometti</i>	
GIOCO STORICO/PALIO	138
<i>Francesca Baldassari</i>	

IMMAGINARIO MEDIEVALE	»	143
<i>Francesca Baldassari</i>		
LIVING HISTORY	»	148
<i>Marta Cadonici</i>		
MERCATO STORICO	»	151
<i>Simone Del Greco</i>		
METODO FILOLOGICO	»	154
<i>Enrica Salvatori</i>		
MUSICA ANTICA	»	161
<i>Paolo Scarnecchia</i>		
PATRIMONIO CULTURALE IMMATERIALE	»	166
<i>Valeria Trupiano e Alessia Villanucci</i>		
PERIODO STORICO DI INTERESSE	»	171
<i>Enrica Salvatori</i>		
PROMOZIONE, VALORIZZAZIONE ED EDUCAZIONE AL PATRIMONIO IMMATERIALE	»	174
<i>Leandro Ventura e Valentina Santonico</i>		
PUBLIC HISTORY	»	181
<i>Enrica Salvatori</i>		
RICOSTRUZIONE STORICA	»	184
<i>Francesca Baldassari</i>		
RIEVOCATORE/RIEVOCATORE RICOSTRUTTIVO	»	190
<i>Francesca Baldassari</i>		
RIEVOCAZIONE STORICA	»	196
<i>Francesca Baldassari</i>		
SARTORIA STORICA	»	201
<i>Sara Paci Piccolo</i>		
SPETTACOLO STORICO	»	209
<i>Rosita Bellometti</i>		
GLI AUTORI E LE AUTRICI DEL VOLUME	»	219

PREFAZIONE PER UN LINGUAGGIO COMUNE DEL PASSATO RIVISSUTO

Enrica Salvatori

Ogni fine settimana, in Italia, migliaia di persone rivivono brandelli di passato. Lo fanno entrando in un castello animato da uomini e donne in abito storico, assistendo a un palio, visitando un accampamento militare romano, seguendo un corteo medievale, partecipando a un festival storico, percorrendo un cammino che ripercorre antiche vie di pellegrinaggio o osservando un artigiano che ricostruisce strumenti e tecniche documentate dalle fonti. Lo fanno in luoghi e contesti diversi: una piazza, una strada, vicino a un bene culturale, all'interno di un museo o di un parco archeologico, in un'aula universitaria. Dietro queste esperienze si muove un universo estremamente articolato: associazioni, amministrazioni comunali, musei, archeologi, storici, archivisti, musicologi, antropologi, artigiani, professionisti della comunicazione, volontari e semplici appassionati.

È un fenomeno culturale di enormi dimensioni. Coinvolge ogni anno milioni di visitatori, produce economia, rafforza identità locali, valorizza patrimoni materiali e immateriali, genera occasioni di formazione, alimenta turismo culturale e costituisce, per molte comunità, uno dei principali momenti di costruzione della memoria collettiva. Eppure, proprio mentre questo universo cresce per estensione e complessità, il linguaggio con cui è stato descritto è rimasto sorprendentemente incerto, con la conseguente crescita di fraintendimenti e di confusione tra i diversi "attori" coinvolti.

Rievocazione storica e ricostruzione storica sono sinonimi? Quando è corretto parlare di archeologia sperimentale e in cosa la differenzia dall'archeologia ricostruttiva? Che cosa distingue un abito storico da un costume storico? Chi è realmente un figurante e in cosa differisce da un rievocatore? Qual è il rapporto tra *living history*, *open air museum* ed ecomusei? Quando una manifestazione diventa un festival di storia e quando invece rimane una festa ispirata al passato? Cosa significa, nel concreto, dichiarare che un oggetto, un gesto o un comportamento sono "filologici"?

Sono domande che riguardano il modo in cui produciamo conoscenza storica nello spazio pubblico.

Le parole non sono etichette neutre. Organizzano il pensiero, delimitano i campi di competenza, rendono possibile il confronto tra esperienze diverse, stabiliscono criteri di qualità e consentono di comunicare in maniera efficace tra soggetti appartenenti a mondi differenti. Uno storico, un archeologo sperimentale, un conservatore museale, un amministratore pubblico e un'associazione di rievocatori possono osservare lo stesso evento attribuendogli significati profondi.

damente diversi anche perché utilizzano lessici differenti. Quando il linguaggio non è condiviso, aumenta il rischio di equivoci, incomprensioni e contrapposizioni spesso fondate più sulle parole che sulle pratiche.

Questo glossario nasce dall'esigenza di colmare tale distanza.

Non è un dizionario compilato per registrare un uso consolidato della lingua, né un repertorio prescrittivo che intenda imporre definizioni immutabili. È piuttosto il risultato di un processo di confronto sviluppato dal 2023 all'interno dell'Associazione Italiana di Public History (AIPH) e successivamente aperto alla discussione pubblica, nella convinzione che la definizione dei concetti fondamentali debba essere il frutto di una riflessione collettiva e continuamente verificabile¹. Anche se oggi esce in volume con singole voci autoriali, la sua natura rimane volutamente aperta: non pretende di chiudere un dibattito, ma di offrirgli una base comune dalla quale proseguire. In caso di opportune sollecitazioni, il *Gruppo rievocazione* dell'AIPH potrebbe considerare ulteriori edizioni o anche la trasformazione del *Glossario* in una edizione digitale aggiornabile.

La necessità di questo lavoro deriva anche dalla trasformazione che ha interessato negli ultimi decenni il mondo della rievocazione storica italiana. Per lungo tempo le manifestazioni ispirate al passato sono state considerate quasi esclusivamente come fenomeni folklorici, espressioni della tradizione locale o strumenti di promozione turistica. Questa interpretazione coglie certamente una parte della loro natura, ma non è più sufficiente a descriverne l'attuale complessità. Accanto alle feste storiche di origine comunitaria si sono infatti sviluppate esperienze di ricostruzione storica caratterizzate da un crescente rigore documentario; si sono consolidati gruppi che praticano archeologia sperimentale; si sono moltiplicate collaborazioni con università, archivi, musei, soprintendenze e istituzioni culturali; sono nati parchi archeologici, *open air museum* e progetti di *living history* nei quali la ricostruzione del passato costituisce parte integrante della ricerca scientifica e della mediazione culturale.

Parallelamente è cambiato anche il modo di intendere la comunicazione della storia. Negli stessi anni in cui il concetto di patrimonio culturale si è ampliato fino a comprendere il patrimonio immateriale, la Convenzione di Faro ha posto al centro il ruolo delle comunità patrimoniali e la Public History ha proposto una diversa idea di produzione della conoscenza storica: non più soltanto trasmessa dagli specialisti al pubblico, ma costruita attraverso forme molteplici di partecipazione, confronto e condivisione. La rievocazione storica si colloca pienamente dentro questo cambiamento. Essa non rappresenta semplicemente una modalità efficace di divulgazione; costituisce una pratica culturale attraverso la quale il passato viene continuamente interpretato, discusso, negoziato e sperimentato nello spazio pubblico.

In questa prospettiva, il rievocatore non può e non deve più essere considerato soltanto un interprete in costume. E gli eventi rievocativi possono (se lo

¹ Una prima versione sintetica del Glossario è uscita in forma digitale senza ISBN nel 2023 ed è ancora disponibile a questo link <https://aiph.hypotheses.org/il-gruppo-di-lavoro-su-public-history-e-rievocazione-storica>.

vogliono) essere molto di più che semplice intrattenimento.

Quando la ricostruzione si fonda sull'analisi critica delle fonti, sul confronto tra documentazione scritta, iconografica e materiale, sull'applicazione di metodologie mutate dall'archeologia sperimentale e sulla verifica continua delle ipotesi formulate, essa assume i caratteri propri di una forma di ricerca applicata. Ricostruire un abito, sperimentare una tecnica metallurgica, preparare una ricetta documentata, eseguire musica con strumenti storicamente informati o ricreare un comportamento coerente con uno specifico contesto sociale significa sottoporre continuamente a verifica ciò che le fonti permettono di conoscere e, allo stesso tempo, misurarsi con tutto ciò che esse non dicono. La ricostruzione diventa così un laboratorio nel quale le ipotesi storiche vengono messe alla prova della pratica.

Naturalmente ciò non significa negare la pluralità delle esperienze. Il panorama italiano continua a comprendere realtà molto differenti tra loro: giochi storici, palii, feste civiche, festival, eventi multiepoca, *living history*, ricostruzioni militari, attività museali, archeologia sperimentale, manifestazioni identitarie e iniziative educative rispondono a finalità diverse e non devono necessariamente essere valutati secondo gli stessi criteri. Sarebbe anzi un errore ridurre questa ricchezza a un unico modello ideale. Diventa però essenziale distinguere le diverse pratiche, comprenderne gli obiettivi, riconoscere i differenti livelli di accuratezza documentaria e chiarire quali siano i criteri metodologici adottati nei singoli casi. È proprio questa operazione di chiarificazione che il presente glossario tenta di compiere.

La Public History costituisce la cornice entro la quale queste pratiche assumono valore culturale, educativo e civico. Il glossario descrive dunque non soltanto parole, ma le relazioni che le legano tra loro, delineando implicitamente una teoria della rievocazione storica contemporanea. Sotto questo profilo, il volume rappresenta anche un passaggio importante nella maturazione scientifica del settore. Ogni disciplina costruisce infatti la propria identità attraverso la definizione condivisa dei concetti fondamentali. Anche il mondo della rievocazione storica, ormai caratterizzato da una crescente specializzazione professionale e da un dialogo sempre più intenso con la ricerca accademica, sente oggi l'esigenza di dotarsi di strumenti analoghi. Non si tratta di irrigidire una realtà dinamica né di trasformare pratiche vive in categorie astratte. Al contrario, l'obiettivo è quello di rendere possibile un confronto più consapevole tra esperienze differenti, favorendo il dialogo tra studiosi, operatori culturali, istituzioni pubbliche e comunità di praticanti. È significativo che le voci raccolte in questo volume siano state affidate a competenze disciplinari diverse: storici, archeologi, archivisti, antropologi, musicologi, specialisti dell'abbigliamento storico, studiosi del patrimonio culturale e ricostruttori hanno contribuito, ciascuno dal proprio punto di osservazione e col proprio stile di scrittura, alla costruzione di un lessico comune. Il risultato non è la somma di definizioni indipendenti, ma il tentativo di restituire la natura inevitabilmente interdisciplinare della rievocazione.

Rimane, infine, una questione che attraversa silenziosamente tutto il volume e che riguarda il rapporto tra autenticità e rappresentazione.

Ogni ricostruzione è inevitabilmente una mediazione. Nessun evento storico può essere restituito integralmente; nessun oggetto ricostruito coincide perfettamente con il suo originale; nessun comportamento può essere riprodotto senza il filtro della sensibilità contemporanea. L'autenticità non consiste dunque nell'impossibile cancellazione della distanza che ci separa dal passato, ma nella trasparenza del metodo utilizzato per ridurla. Dichiarare le fonti, esplicitare le ipotesi, distinguere ciò che è documentato da ciò che è ricostruito per analogia, riconoscere i limiti della conoscenza: è questa, oggi, la forma più alta di fedeltà alla storia.

Le pagine che seguono invitano quindi a riflettere sul significato del fare storia nello spazio pubblico e sulla responsabilità che accompagna ogni tentativo di restituire vita al passato.

Avvertenza: tutti i link presenti nel glossario erano attivi in data 30 agosto 2026.

ABITO STORICO

Sara Paci Piccolo

Definizione sintetica

Si intende per “abito storico” la ricostruzione il più possibile fedele di un vestito o capo di abbigliamento o accessorio di vestiario, realizzata seguendo le fonti del **periodo storico di interesse**.

Scheda descrittiva

Il termine “abito storico” (d’ora in poi AS) ha tre connotazioni principali: nel linguaggio non specialistico viene utilizzato come sinonimo di **costume storico**; in ambito ricostruttivo indica un abito realizzato oggi che però abbia il maggior numero possibile di concordanze con le metodologie sartoriali del tempo a cui ci si ispira; infine, si definisce abito storico anche l’abito originale, antico, sopravvissuto fino ai nostri giorni.

Ciascuna di queste tre accezioni presenta problematiche specifiche e ambiguità di vario tipo.

Poiché nel linguaggio comune ancora non è ben definita la distinzione tra costume e abito, spesso questi termini vengono utilizzati come sinonimi. In genere si tende a definire “costume scenico di ispirazione storica” un abito apparentemente d’epoca ma realizzato con principi di sartoria moderna, adatti alle necessità sceniche (zip, tessuti moderni e sintetici, lustrini, applicazioni a pittura su tessuto, passamanerie in lurex, ecc) – mentre si parla di AS per un abito che cerca di utilizzare materiali e metodologie di realizzazione sartoriale basati su fonti storiche del periodo di interesse.

Nel mondo della ricostruzione l’AS viene dunque inteso in modo rigoroso: niente tessuti sintetici, fin dove il mercato tessile odierno consente di arrivare, cuciture prevalentemente manuali, eventuali applicazioni ricostruite secondo metodi antichi (tessitura a tavolette e ricamo manuale, ad esempio), rifiniture manuali e concetto di taglio adeguato al periodo storico di riferimento (che è ben diverso da quello contemporaneo (vedi voce **sartoria storica**)).

Il tutto volto a ricostruire – secondo quelle che sono le metodologie dell’**archeologia sperimentale** – tecniche e resa dell’abito il più aderenti possibile alle fonti storiche, sia di tipo iconografico, sartoriale che documentario.

Anche l’abito “originale” può essere definito AS, e certamente nella sua acce-

zione fondamentale lo è. Un abito che arriva a noi dal passato è certamente un AS.

Tuttavia, anche in questo caso non siamo esenti da possibili fraintendimenti e difficoltà di uso delle informazioni relative. Proprio perché un abito attraversa il tempo non è detto che lo faccia indenne.

Si tratta certamente di una fonte primaria, da cui si possono trarre informazioni indispensabili per la comprensione delle tecniche, della sartoria, della logica dei colori, come anche delle relazioni tra popoli, mercati, politiche e religioni.

Lo stato di conservazione e la presenza di informazioni sul luogo e la storia del ritrovamento dell'oggetto stesso giocano però un ruolo decisivo per poter usare queste informazioni in modo corretto.

L'AS potrebbe essere stato manipolato per adeguarlo ad altri usi: non è insolito che gli abiti venissero donati ad enti religiosi per poter essere trasformati in vesti liturgiche o tessuti d'arredo. Oppure, se particolarmente significanti, essere stati utilizzati da più persone nel corso di generazioni diverse, venendo quindi progressivamente adeguati alle nuove mode. È questo il caso, ad esempio, del mantello di Enrico II (detto "mantello delle stelle"), donato da Melus (Ishmael) Duca di Bari all'imperatore attornio al 1020, i cui ricami vennero trasportati (tra 1453 e 1455) dal mantello ormai rovinato su un nuovo tessuto di damasco blu.

Questo deve farci capire come possa essere complesso usare questo tipo di fonti: quale tessuto di fondo utilizzare, per esempio, per "ricostruire" il mantello di Enrico II? Non abbiamo certezza sul tessuto originale, e, del resto, ricostruirlo così com'è oggi non rende l'oggetto come avrebbe potuto essere nell'XI secolo.



fig. 1 Mantello stellato di Enrico II, Museo diocesano di Bamberg (Wikipedia commons)

Evoluzione degli studi

L'evoluzione degli studi sull'abito, che hanno visto un importante sviluppo in particolare dagli anni '70 del XX secolo ad oggi, hanno modificato il nostro approccio nei confronti del concetto stesso dell'abito "ispirato alla storia" – classica, medievale o di altri popoli – che si è caricato di diversi significati, quantomeno parzialmente sovrapponibili.

Pensiamo per esempio all'uso, presso le classi nobili, di riferirsi a epoche passate nell'abbigliamento per moda e per aderenza a correnti culturali e politiche. Tra il XVI ed il XVIII secolo, ad esempio, era comune nella ritrattistica nobiliare l'abitudine di "impersonare" divinità classiche e quindi commissionare ritratti ispirati alla statuaria greco-romana.

Riferimenti ad "abiti storici" erano presenti negli inviti ai balli mascherati dell'aristocrazia tra XVIII e XIX secolo e, a partire dalla fine del XVIII secolo, nelle rappresentazioni teatrali per caratterizzare la narrazione e i personaggi (si veda voce **costume storico**).

La crescente importanza della "moda" nella società borghese ottocentesca creò le condizioni per apprezzare l'abito come forma di espressione delle identità. Ecco quindi che, dall'Ottocento, aumentarono i tentativi di adeguare quantomeno il costume teatrale all'immagine più accreditata del periodo storico di riferimento, con tutte le difficoltà del caso, visto che la metodologia di ricerca era in piena evoluzione. Si pubblicano i primi manuali di "storia del costume", spesso ad uso del teatro, ma anche del mondo dell'antiquariato. Tra i primi quello di James Robinson Planché (1796-1880) che è sia un impresario teatrale che un antiquario e appassionato di storia. La sua ricerca storica inizia nel 1824 con la rappresentazione del *King John* di Shakespeare, dove ciascun abito dei personaggi è ispirato ad immagini storiche degli stessi:

Every Character will appear in the precise habit of the period, the whole of the Dresses and Decorations being executed from indisputable Authorities.... King John's Effigy in Worcester Cathedral (CRUSE et alii, 2022).

La sua ricerca culminò nella pubblicazione di *History of British Costumes* (1834), uno dei manuali di studi sulle vesti storiche più influenti di sempre.

Infine, richiami alla storia vennero usati nella rappresentazione degli ideali politici identitari nel corso dei conflitti del XIX secolo, quando l'abito connotava presunti o desiderati ideali di identità nazionale (DEI, 2017).

In tutti questi casi, tuttavia, non siamo ancora in presenza dell'AS come lo intendiamo oggi, quanto invece a un uso dell'ispirazione storica ai fini di creare un *costume storico*.

In Italia, è solo a partire dagli anni '80-'90 del XX secolo che si è cominciato ad ipotizzare la possibilità di studiare e ricreare l'abbigliamento secondo forme, materiali e metodologie che cerchino di avvicinarsi plausibilmente agli abiti usati nel passato.

Il fenomeno si lega da un lato allo sviluppo delle manifestazioni ispirate alla storia (**festival storici**), nelle quali è presente un uso scenico dell'abbigliamento

(fenomeno iniziato già tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento), dall'altro alla crescita dell'interesse per la storia nei gruppi storici di appassionati che cominciano a formarsi proprio in quel periodo e hanno in generale una visione più 'scientifica' del processo rievocativo.

Sotto l'ombrello della rievocazione si collocano inizialmente molti fenomeni legati al recupero della storia che, nella società italiana, prende forme diverse, tra cui anche quella di una rinnovata attenzione all'abito.

Sono, del resto, anni in cui si scopre a livello internazionale l'importanza degli studi scientifici sul concetto di "abito" e di "moda", e se ne apprezza sempre di più la valenza sociale e semantica. La nuova sensibilità nei confronti di una più attenta aderenza ai criteri sartoriali del passato tocca non solo l'ambito più propriamente rievocativo, ma anche il costume storico. Man mano che la storia comincia ad essere studiata in modo trasversale e approfondito, con un crescente interesse per la vita delle persone comuni, delle donne, delle categorie marginalizzate, della vita quotidiana – grazie anche alla scuola francese degli *Annales* – ci si pone il problema di come tutto questo possa essere ben rappresentato.

Il mondo anglosassone

Nel mondo anglosassone, la ricerca di una maggiore aderenza agli aspetti pratici e materiali del passato era iniziata con il movimento delle *Arts & Crafts*, con i Preraffaelliti e con William Morris (1834-1896).

Il recupero delle arti decorative ai fini della produzione artistica, oltre a dare vita a nuove forme artistiche come il *Liberty*, ebbe come effetto di aumentare l'interesse per le arti applicate in senso lato, con una conseguente riscoperta – o conservazione – di tecniche antiche, anche tessili, che altrimenti si sarebbero perse nel generale fenomeno della rivoluzione industriale.

Il negozio di Arthur Lasenby *Liberty*, aperto nel 1875, fu uno dei primi a provvedere abiti ornati con ricami e applicazioni ispirati ai dipinti del rinascimento inglese e ai manufatti tessili originali provenienti dal vasto mercato internazionale. Siamo ancora nel campo dell'ispirazione storica, pur nell'ambito della moda contemporanea e non in quello del costume scenico.

Sulla stessa linea di pensiero, tra le prime in Italia a proporre abiti di ispirazione storica troviamo Rosa Genoni (1867-1954), che nel 1906 presentò abiti ispirati ai dipinti dell'arte pittorica rinascimentale italiana all'Esposizione Internazionale di Milano. I suoi erano abiti alla moda a pieno titolo, in tessuti moderni e con applicazioni – magistrali e di superba esecuzione – in canutiglia, paillette, cordoncini dorati, ben distanti sia dal costume storico che dall'abito storico.

Anche Mariano Fortuny (1871-1949), ispirandosi al lavoro di Morris, a tessuti catalani e rinascimentali e al mondo greco-romano classico, creò tessuti e abiti di grande effetto, molto amati dalle attrici più famose del tempo, trasformando la silhouette femminile. Ancora, però, si trattava di un uso moderno e non siamo in presenza dell'AS.

Nello stesso periodo, Lady Welby, Mrs Dolby e Lady Marion Alford, tutte ricamatrici di grande abilità, aprirono a Londra la *Royal School of Needlework* (1872) con l'obiettivo di provvedere un'occupazione alle giovani gentildonne in cerca

di un'alternativa al lavoro di governante, l'unica socialmente accettata al tempo per giovani donne di buona nascita costrette a lavorare. La scuola prevedeva una frequenza di tre anni prima di rilasciare un certificato delle raggiunte abilità.

Nel 1886 Lady Marion Alford scrisse *Needlework as Art*, un manuale che ebbe grande diffusione, non solo in Inghilterra (ALFORD, 1886). Oltre ad attività di riparazione e di ricamo su commissione, la Scuola realizzava anche *kit* per il ricamo ispirati al passato, soprattutto al medioevo e al periodo *Tudor*, con filati e disegni per tessuti, da vendersi in negozi come *Liberty & Co.*

Questo aspetto di recupero dei saperi e delle tecniche antiche è allineato al coevo interesse per la storia, che, abbiamo visto, era presente anche nella ricerca di un costume scenico ispirato alla storia (**costume storico**). In questo caso, però, l'accento è posto sugli aspetti pratici e fattivi dello studio della storia, quello che oggi chiamiamo "cultura materiale"; lo studio e la trasmissione delle tecniche del passato diventa una delle passioni del tempo. Ciò ha dato vita ad un movimento generale di recupero dei saperi tecnici e manuali che in ambito anglosassone è fiorito fino ai nostri giorni, e che ancora oggi è alla base di una diffusa passione per le arti applicate. Non casualmente, il mondo anglosassone della rievocazione storica è da tempo rivolto ad una costante attenzione per gli aspetti ricostruttivi delle tecniche oltre che delle forme.

L'Italia

Un poco in ritardo rispetto al resto d'Europa, tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, anche l'Italia vide nascere numerose scuole di ricamo, di solito sponsorizzate e sostenute anche qui da nobildonne che vedevano in questa attività un modo per aiutare le donne delle campagne e dei sobborghi cittadini, favorendone l'educazione e le possibilità di lavoro. Il recupero delle tradizioni artigianali soprattutto nel campo del tessile e delle arti applicate rientrava a pieno titolo anche nel forte slancio di recupero e rifondazione dell'identità nazionale a seguito delle lotte risorgimentali.

Elisa Ricci, scrivendo nel 1925, entusiasticamente afferma:

Abbiamo una bella storia da raccontare: storia recente, ancor viva, anzi in divenire, che fa grande onore alle donne italiane, al loro gusto, al loro senno, al loro cuore. [...] Sono le signore, le più alte dame, che in Italia, prendono prime l'ago in mano per istudiare i bei punti e i leggiadri disegni. Gli artisti, ahimè! Non le aiutano, come nel cinquecento: e le nuove ricamatrici ricorrono, saviamente, agli antichi modelli, che cercano non solo nei vecchi campioni e nei libretti, ma nei quadri, nelle sculture del buon tempo, serbando così al loro lavoro carattere e nobiltà ben italiane. (RICCI 1925, pp. 223-224)

La data a cui la Ricci fa risalire questo movimento di "recupero" dei punti antichi è ancora il 1872, ed afferma che «il movimento cominciò [...] quando il nostro paese si era finalmente, tra ostacoli, errori, iniquità, sventure e martirii, ricomposto ad unità» (RICCI 1925, p. 224).

È chiaro come l'autrice vedesse in questo recupero dei saperi antichi un esempio di ricomposizione dell'identità nazionale e la frase successiva conferma quest'idea: «cominciò nel Veneto, prima lentamente, poi con moto sempre più

veloce, si estese alle province settentrionali, nella Romagna, nella Toscana, e giù giù fin nell'estremo tallone d'Italia» (RICCI 1925, p. 224).

Un salto di quasi quarant'anni e due guerre mondiali – elemento non trascurabile, legato com'è stato all'affermazione delle identità nazionali e patriottiche portate all'esasperazione – ci portano alle figure di Janet Arnold (1932-1998) e di Rosita Levi Pisetzky (1897-1985), entrambe interessate a recuperare la conoscenza sulle forme dell'abbigliamento nel passato, l'una – di tradizione inglese – con lo studio tecnico-sartoriale degli originali sopravvissuti (ARNOLD, 1964), l'altra – di tradizione italiana – con lo studio delle fonti e degli archivi (LEVI PISETZKY, 1964-1975), ma stavolta all'interno di un filone di studi dalla rigorosa metodologia scientifica.

Un nuovo metodo di studio

In Inghilterra, questa attenzione per lo studio dell'AS – dall'originale alla riproduzione filologica – è stata concettualizzata tra gli anni '60 e '70 del XX secolo, da studiosi quali Janet Arnold, Mary Hayward, Jenny Tiramani (1954) e Sir Roy Strong (1935), che hanno dato vita ad un filone di studi specifico, sfociato in *The School of Historical Dress* (Londra, 52 Lambeth Road).

La scuola incoraggia nuove ricerche nel campo dell'abito storico ed introduce gli studenti agli strumenti necessari, come lo studio dell'oggetto, l'identificazione dei materiali, del taglio, della costruzione e del contesto storico. Vi si insegnano diversi metodi storici di costruzione modellistica, e tecniche decorative, con la creazione di campioni, tele e abiti. Il tutto viene accompagnato dalla contestualizzazione dell'abito e del modo con cui le persone del passato lo indossavano¹.

Qui, finalmente, troviamo gli elementi che caratterizzano il rinnovato interesse per le forme "originali" degli abiti del passato che si sviluppa tra gli anni '70 e gli anni '90 del XX secolo. L'AS diventa il ponte tra il presente ed il passato, un mondo tutto da scoprire e da rivalutare per quanto può testimoniare delle esperienze e della vita delle persone del passato, anche quelle più dimenticate, e quello che può dirci oggi sulla nostra identità.

In Italia, nel 1992 si apre ad Arezzo l'esposizione *Con gli Occhi di Piero, Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca*, a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré e Giuliana Chesne Dauphiné Griffo. La mostra, facente parte delle celebrazioni del V centenario della morte di Piero della Francesca, si proponeva come una «grande occasione, ma di cultura, e, perciò, di provocazione di nuova ricerca, di più approfondita analisi, di più rigorosa verifica, e, infine, di avvio sistematico di studi organici e continuativi», secondo le parole dell'allora Direttore generale dell'Ufficio centrale per i Beni Ambientali, Architettonici, Archeologici, Artistici e Storici, Francesco Sisinni (CHESNE DAUPHINÉ GRIFFO e CIARDI DUPRÉ, 1992).

¹ Traduzione dell'autrice, dal sito *The School of Historical Dress*, https://theschoolofhistorical-dress.org.uk/?page_id=43

L'allora sindaco di Arezzo, Valdo Vannucci, e l'Assessore alla Cultura, Carla Galantini, mettevano in evidenza come per la prima volta la mostra si caratterizzava per

Una ricostruzione realizzata con un'apposita ricerca articolata su due fasi essenziali: in un primo momento la ricerca ha scandagliato il costume, le caratteristiche tecniche dei tessuti e dei gioielli realizzati nel '400; in una seconda fase la storia si è fatta attuale e "operante", nella fortunata ricerca di artigiani che hanno conservato fino ad oggi quelle tradizioni e quelle capacità di lavoro. (Chesne Dauphiné Griffo, Ciardi Dupré, 1992, prefazione)

Gli artigiani a cui si riferivano queste parole e che lavorarono sulle opere di Piero della Francesca cercando di offrirne una ricostruzione plausibile seguendo le indicazioni del team di ricerca universitaria, erano Assunta La Rocca (cappelli), Agostino Ramponi (armatura), Giulio Manfredi (gioielli), Elisabeth Keusen e la sottoscritta (abiti).

Gli anni '90 sono stati un periodo in cui gli studi sulla moda stavano finalmente acquisendo dignità propria e questo ebbe a riflettersi sia nella nascita di numerosi corsi di studio universitari finalizzati alla creazione di figure professionali del settore moda, sia – in un campo completamente diverso – di gruppi di appassionati che iniziarono ad applicare agli abiti gli stessi principi di quella che si stava caratterizzando come **archeologia sperimentale**.

La ricostruzione filologica

Nati come "costola" di eventi rievocativi e spesso a cura di giovani appassionati che trovano nella "ricostruzione" della storia un nuovo interesse, i gruppi che si formano sul finire del secondo millennio si interessano in modo nuovo alla ricostruzione il più possibile fedele di un vestito o capo di abbigliamento o accessorio di vestiario, che viene realizzato seguendo le fonti del periodo storico di interesse.

La ricostruzione diventa quindi "filologica" (si veda voce **metodo filologico**) nel momento in cui si cerca di attuare nell'AS il maggior numero possibile di cor-



fig. 2 1992, *Cioppa*, dalla mostra. *Con gli Occhi di Piero*, Arezzo. L'abito non presenta materiali moderni (zip, bottoni, plastiche) e cerca di ricostruire le tecniche storiche di taglio e confezione dallo studio comparato di iconografie e fonti coeve. Realizzazione Elisabeth Keusen, Foto di Sara Paci Piccolo

rispondenze con un abito antico, vuoi attraverso il confronto diretto con un originale vuoi traendo spunto da fonti di vario genere (Bandini, Piccolo Paci, 1996, pp. 46-47). L'obiettivo non è solo quello di fare "un abito bello", ma di utilizzare anche materiali, tecniche e metodologie di confezione il più possibile vicine a quelle storiche, facendo sì che l'abito divenga esso stesso un vero e proprio studio di archeologia sperimentale.

Per far questo è indispensabile utilizzare un insieme di conoscenze e competenze che siano sia teoriche che pratiche: ovvero, non è sufficiente la sola conoscenza dei fenomeni "della moda" – storia dell'abito, dati archivistici ed iconografici, informazioni socio-politiche, ecc., ma anche quella delle tecniche del fare, ovvero della cultura materiale che sta dietro alla costruzione dell'abito. Competenze, queste ultime, spesso trasmesse come insieme di informazioni di tipo "intangibile", e facenti parte di quello che gli studi più recenti oggi definiscono come **patrimonio culturale immateriale**. Come accade in tanti ambiti, anche la sartoria è un insieme di pratiche che vengono trasmesse ad altri per mezzo di un apprendimento diretto tra maestro e allievo. Il problema attuale della ricostruzione della sartoria storica è che molte di queste competenze si sono rarefatte o sono addirittura scomparse e noi dobbiamo ricostruirle attraverso ipotesi e confronti. Ecco anche perché, nel momento in cui si cerca di ricreare un abito storico in modo scientifico, si parla di "ipotesi di ricostruzione" e mai di "dato di fatto".

Oggi lo studio dell'abito storico appassiona milioni di persone in tutto il mondo e vi sono molti gruppi e molte persone che vi si sono dedicate, a livelli diversi, sia per curiosità e studio personale, per la docenza e la didattica museale, nell'ambito della ricostruzione storica ed anche nell'ambito del costume scenico (cosa che non facilita la distinzione tra AS e **costume storico** che sono ancora percepiti dalla maggioranza come sinonimi).

Anche per questo, gli "abiti ispirati alla storia" possono avere diverse categorie – che, a seconda del grado di libertà interpretativa, vanno dall'abito per il carnevale, al *fantasy* / *cosplay* / giochi di ruolo, a quello per il teatro, al corteo storico, al cinema e televisione, alla ricostruzione (rievocazione / **living history**), alla didattica per i musei ed, infine, allo studio scientifico / archeologia sperimentale. Non è una scala di valori dal "peggiore" al "migliore", ma un elenco in cui ciascuna forma ha la sua dignità espressiva, il suo valore estetico e la sua funzione specifica (PACI PICCOLO, BALDASSARRI, 2019).

In questa lista l'AS si differenzia per porre maggiore attenzione alle corrispondenze con gli originali oggetto di studio e si concretizza nella ricostruzione di abiti solitamente ad uso scientifico e/o didattico. Necessitando di una ricerca specifica, materiali possibilmente simili a quelli originali (tessuti in fibre naturali, strumenti particolari, tecniche studiate su quelle coeve, coloranti naturali), tecniche sartoriali e lavorazioni manuali, il costo di un abito di questo tipo è assai elevato e questo spiega perché sia spesso il frutto di un lavoro corale, di solito di tipo istituzionale e ai fini di studi, didattiche ed esposizioni museali (DEGLI INNOCENTI, NIGRO, 2021).



fig. 3 2000-2002, Ricostruzione abito di Eleonora de Toledo, dal modello studiato da Janet Arnold sull'abito funebre di Eleonora (Palazzo Pitti), per il Mus.E di Palazzo Vecchio, Firenze. I materiali sono naturali (seta) eccetto le passamanerie; la confezione segue le indicazioni della Arnold e le cuciture sono quasi totalmente manuali. Realizzazione Elisabeth Keusen, Sara Paci Piccolo. Foto di Sara Paci Piccolo



fig. 4 2021, Ipotesi di ricostruzione dell'abito originale di Isabella d'Aragona (1470-1524), conservato presso la Chiesa di San Domenico Maggiore di Napoli. Studiato sui resti frammentari dell'abito originale, la veste è stata fatta per l'esposizione museale in situ, accanto all'originale. La confezione è completamente manuale, tranne le cuciture strutturali della gonna. Lo studio relativo è stato pubblicato in *Le Trame degli Aragonesi*, 2023, pp.105-116. Realizzazione di Sara Paci Piccolo. Foto di Sara Paci Piccolo



fig. 5 2021, Dettaglio della lavorazione della gonna dell'ipotesi di ricostruzione della veste di Isabella d'Aragona (vedi sopra). Realizzazione di Sara Paci Piccolo. Foto di Sara Paci Piccolo

L'AS nella Legge 15 aprile 2025, n.59

Nel 2025 è stata pubblicata la legge 15.04.2025, n.59, ovvero “Disposizioni per la promozione delle manifestazioni in abiti storici. Istituzione della Giornata nazionale degli abiti storici”.

L'articolo 1, comma 2, della legge definisce gli **AS** come «abiti le cui fogge o modelli rappresentano l'espressione culturale di gruppi sociali e gli abiti, compresi i paramenti sacri, dotati di riferimento a tradizioni documentate, nonché gli abiti le cui forme sono l'espressione del patrimonio nazionale culturale, artistico e demoetnoantropologico, ai sensi degli articoli 9 e 33 della Costituzione».

La definizione è ulteriormente specificata nel comma 1 (art.1), che per **AS** include quelli «utilizzati in occasione di eventi e di rievocazioni storiche, dei giochi storici, delle esibizioni dei gruppi folcloristici, delle bande musicali e *majorette*, delle danze o dei balli popolari e della musica di tradizione, anche di carattere religioso, delle esibizioni degli sbandieratori e dei tamburini, nonché delle rievocazioni presepiali, rappresentazioni viventi della Natività, quali componenti creative del patrimonio nazionale culturale, artistico, demoetnoantropologico, immateriale, sociale ed economico e delle tradizioni popolari.»

La legge intende per **AS** un concetto molto generico rispetto a quello da noi proposto nei paragrafi precedenti, che include categorie molto differenziate. Si percepisce come questa definizione intende l'**AS** molto più nell'accezione di **costume storico**, di abito la cui forma “tipica” abbia caratterizzato l'evento nel tempo, e forse anche come abito “originale”, piuttosto che quella di una ricostruzione che segue principi metodologici di ricerca relativi ad un periodo storico. Il periodo storico cui fa riferimento la legge è piuttosto quello in cui la manifestazione («eventi e rievocazioni storiche, giochi storici, esibizioni varie») ha il suo fondamento.

Aspetti positivi della legge sono l'esplicito riconoscimento che tutte le manifestazioni hanno un aspetto identificativo proprio nell'abito, e che lo stesso è riconosciuto come «fattore di sviluppo culturale, sociale ed economico, attraverso la valorizzazione del turismo culturale nazionale ed estero» (art.1, comma 3). Altro elemento positivo è la promozione della conoscenza di tutte le manifestazioni per le quali la presenza dell'**AS** è un valore (art.2, comma 2), così come la celebrazione degli **AS** «in tutte le loro forme, gli artisti, gli artigiani, i cultori e i lavoratori del settore, e di promuovere lo sviluppo, la diffusione e la fruizione degli abiti storici e di riconoscere il loro ruolo sociale e il loro contributo allo sviluppo della cultura» (art.5, comma 1).

Tuttavia, emergono criticità in alcuni punti.

L'articolo 3 determina l'istituzione di un «Comitato scientifico per il riconoscimento e la riproduzione degli abiti storici», da parte del Ministero del Turismo, che regolerà la «ricognizione, approfondimento storico e valutazione della documentazione presentata ai fini del riconoscimento e della certificazione di attendibilità delle fonti relative agli abiti storici, della loro storicità, veridicità e fedeltà» (art.3, 1, a). Il Comitato, poi, avrà il potere di accogliere o negare le «relative richieste di riconoscimento e di certificazione» anche ai fini di valutazione di richieste «per l'assegnazione di eventuali sovvenzioni a valere sulle risorse a disposizione del Ministero del Turismo» (art.3, comma 1, a, c).

Infine, l'articolo 4 «istituisce gli elenchi nazionali per le associazioni e le manifestazioni legate alla valorizzazione degli abiti storici» (art.4, comma 1) e il Comitato è incaricato di individuare «la tipologia delle manifestazioni di cui al comma 1 da inserire nell'Elenco nazionale delle manifestazioni di cui al medesimo comma 1, in considerazione degli abiti storici utilizzati» (art.4, comma 3, a).

Questi paragrafi sono decisamente ambigui, perché la storicità di cui si parla riguarda il generico **AS** dell'art.1 che non ha niente a che fare con una storicità dell'abito per sé, ma con la presenza “storica” di abiti/costumi in ogni manifestazione molto ampiamente intesa come “tradizionale”, “folklorica”, “religiosa” o “ispirata alla storia”. Tuttavia, ciò che afferma Francesca Gandolfo a proposito del costume tradizionale può in buona parte affermarsi anche per quello che la legge definisce come AS:

Sovente si dimentica che il cosiddetto costume tradizionale-popolare non è quasi mai quello che vediamo montato su di un manichino all'interno di una sala museale o espositiva. [...] Nella “ricostruzione antropologica” si dà in un certo senso per scontato che in un momento non precisabile della sua storia il costume sia nato così.

Un costume originale antico, che abbia cioè almeno due secoli, e che non sia la copia di un originale, non sorge certo all'improvviso dalle mani di un sarto o della contadina che ne tesse la stoffa al telaio per poi confezionarlo da sé. Esso è il prodotto lento e graduale di esigenze diverse e di cambiamenti esistenziali e storici significativi. [...] Proprio perché si tratta di un fenomeno complesso il costume tradizionale non può essere considerato un tutto unico e inscindibile, anche quando nasce in origine come tale.” (GANDOLFO, 1997, pp.133-134)

E ciò rende estremamente difficile definire la “storicità, veridicità e fedeltà” dell'AS così come definito dalla legge.

Ci si chiede quindi su quali criteri si baserà “il riconoscimento” degli AS, e ancor più la loro “riproduzione”, così come l'accertamento della loro “storicità, veridicità e fedeltà”, anche tenendo presente il fatto che quasi tutte le manifestazioni di cui sopra, incluse quelle specificatamente ispirate alla storia – che possono includere, ad esempio, cortei, palii, presepi viventi, feste di tipo religioso, ecc – possiedono collezioni di abiti fin dalla loro istituzione (e, quindi, certamente “storici”), ma che non necessariamente rispondono ai criteri di storicità così come intesi nel mondo della rievocazione.

Per fare un esempio, un Palio istituito negli anni Novanta del XX secolo avrà certamente abiti realizzati allora – e quindi ormai “storici” secondo la definizione della legge – che però non necessariamente corrispondono alla definizione di AS come «ricostruzione il più possibile fedele di un vestito o capo di abbigliamento o accessorio di vestiario, realizzata seguendo le fonti del **periodo storico di interesse**». Così come gruppi folkloristici e bande musicali avranno anch'essi abiti ormai “storizzati” ma che possono essere del tutto “inventati” e corrispondere solo in parte ad originali antichi (GANDOLFO, 1997) se non piuttosto ad elaborazioni fantasiose e/o standardizzate di un ideale “costume” rappresentativo. Al contrario, AS che corrispondono del tutto a realizzazioni attente alla filologia, alle fonti documentarie, alle iconografie del **periodo storico di interesse**, potrebbero non

corrispondere alla definizione di AS della legge se non fanno parte di manifestazioni esistenti da un certo periodo di tempo (che, però, la legge non specifica).

Per facilitare il riconoscimento di AS secondo queste nuove indicazioni, è auspicabile un lavoro di ricerca, catalogazione e studio del patrimonio “abbigliamentoario” di ciascuna manifestazione, al fine di raccogliere la migliore documentazione sugli abiti stessi, magari con l’ausilio delle schede VeAC, ICCD.

Bibliografia

- B. BALBI (a cura di), *Le Trame degli Aragonesi, Nuove acquisizioni dal restauro dei corredi funebri nelle arche della basilica di San Domenico Maggiore a Napoli*, Roma, Ed. Quasar, 2023, pp. 105-116.
- H. BAY-C. BARKER-R. HOLMES-J. M. GILLETTE-W. CRUSE-S. DUFFORD, M. H. TRIPP, *Stagecraft*, Encyclopedia Britannica, 2 Aug. 2022, <https://www.britannica.com/art/stagecraft>.
- M. G. CIARDI DUPRÉ-G. CHESNE DAUPHINÉ GRIFFO (a cura di), *Con gli occhi di Piero. abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca, catalogo della mostra 11.07-31.10.1992*, Arezzo, Marsilio, 1992.
- W. CRUSE-J. M. GILLETTE-M. H. TRIPP-R. HOLMES-C. BARKER-H. BAY-DUFFORD, *Stagecraft*, Encyclopedia Britannica, 2 Aug. 2022, <https://www.britannica.com/art/stagecraft>.
- D. DEGLI INNOCENTI-G. NIGRO (a cura di), *Un panno medievale dell'azienda pratese di Francesco Datini, Studio e ricostruzione sperimentale*, Firenze, Firenze University press, 2021.
- F. DEI, *Le rievocazioni storiche: tra feste identitarie ed eventi postmoderni*, in *Rievocare il passato: memoria culturale e identità territoriali*, a cura di F. DEI-C. DI PASQUALE, Pisa, Pisa University Press, 2017, pp. 11-30.
- F. GANDOLFO, *Realtà e mito nei costumi tradizionali e popolari del Piemonte e della Valle d'Aosta*, Torino, Priuli e Verlucca, 1997.
- A. JANET, *Patterns of Fashion, The cut and construction of clothes for men and women, c.1560-1620*, London, MacMillan, 1985.
- R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, 5 voll. Milano, Istituto editoriale italiano, 1964-1975.
- A. M. MARGARET, *Needlework as art*, Londra, Low, Marston, Searle and Rivington, 1886; reprint New York & London, Garland, 1978.
- S. PICCOLO PACI, *Le Vesti della Madre, considerazioni socio-antropologiche dalla preistoria al XX secolo d.C.*, in *Da donna a madre. Vesti e ceramiche particolari per momenti speciali*, a cura di Giovanna Bandini, Sara Piccolo Paci, Firenze, Scientific press, 1996, pp. 7-54.
- S. PICCOLO PACI-F. BALDASSARRI, *Le Virtù della Vanità, Il Trecento*, Sarzana, Gilda Historiae, 2019.
- E. RICCI, *Ricami Italiani Antichi e Moderni*, Firenze, Le Monnier, 1925.

Sitografia

Arts&Crafts: an introduction, Victoria&Albert Museum, London - Breve introduzione, in prospettiva inglese, sul movimento Arts&Crafts, con i suoi protagonisti e i concetti fondamentali. <https://www.vam.ac.uk/articles/arts-and-crafts-an-introduction?srltid=AfmBOoo6uEbKaKNpTW0MDfj90TBesWZF5ohbo-Z45yZrWbaGykBg8hyy>

William Morris at the V&A Museum, London - Breve focus su William Morris, uno dei protagonisti del movimento Arts&Crafts e del recupero del medioevo nelle arti, con una selezione di alcune delle sue opere conservate al V&A di Londra. <https://www.vam.ac.uk/collections/william-morris>

The School of Historical Dress, London - Sito web della School of Historical Dress, con gli obiettivi dell'insegnamento e segnalazione degli Archivi Janet Arnold e della collezione di abiti originali da loro ospitati. https://theschoolofhistoricaldress.org.uk/?page_id=43

ICCD Scheda VeAC, catalogazione vestimenti antichi/contemporanei http://www.iccd.beniculturali.it/ricercanormative/36/veac-vestimenti-antichi-contemporanei-3_01

Video

Surprising Benefits of Wearing Historical Fashion Every Day, video di V. Birchwood del 2023, "a daily wearer of historical clothing" come lei stessa si definisce. https://www.youtube.com/watch?v=mKBDvST_idg

Bernadette Banner, storica dell'abito, costumista e docente, conosciuta per il suo canale youtube (1.7Mln di iscritti) nel quale esplora diversi aspetti della sartoria storica (con focus tra il 1890 ed il 1910). <https://www.youtube.com/@bernadettebanner>

ARCHEOLOGIA RICOSTRUTTIVA

Novella Vismara

Definizione sintetica

L'archeologia ricostruttiva (AR) ha come oggetto l'ottenimento di una ricostruzione quanto più scientificamente fondata possibile, di manufatti, strutture architettoniche o contesti complessi tramite diverse modalità. La ricostruzione archeologica può infatti produrre varie tipologie di oggetti: disegni, maquette, fotomontaggi e modelli tridimensionali. La finalità dell'AR è prevalentemente didattica.

Scheda descrittiva

L'AR comincia a definirsi, dal punto di vista del metodo, nel XIX secolo e si rafforza nel XX secolo. Suo fine è quello di sintetizzare tutte le informazioni possedute su un determinato manufatto, opera architettonica o contesto, ripropo-nendone la forma e la funzione, in ottica esemplificativa. Ovviamente, quanto più è frammentario e lacunoso l'oggetto di studio, tanto più è complessa, e talvolta arbitraria, la ricostruzione ottenuta, e quindi discreta la sua attendibilità. Anche se lo spettro dei campi d'attività dell'AR è molto vasto, oggi è certamente la ricostruzione architettonica a essere centro dell'interesse della disciplina.

La ragione si riconosce nella progressiva affermazione delle tecniche di modellazione 3D e della sempre maggiore diffusione di potenti programmi che consentono di inserire la modellazione all'interno di ambienti virtuali anch'essi ricostruiti. L'AR, quindi, sta trovando nel mondo della *Virtual Reality* o dell'*Extended Reality*, una nuova e peculiare dimensione di sviluppo. Operando in ambiente digitale e virtuale l'AR può superare una delle maggiori difficoltà che la ricostruzione incontra nel mondo reale in rapporto alla struttura architettonica originale, ovvero il divieto di ricostruire sancito dall'articolo 15 della carta di Venezia (vedi bibliografia), che lasciava spazio solo all'anastilosi, cioè alla ricostruzione effettuata con elementi originali del monumento in questione. Sebbene il divieto sia stato reso un po' più mite dall'articolo 86 degli orientamenti dell'ICOMOS (*International Council on Monuments and Sites*) del 2019, che lo consente in casi eccezionali suffragati da prove non congetturali, resta alla base delle scelte operate in molte presentazioni di aree archeologiche, visto che la ricostruzione mina l'autenticità del contesto ricostruito.

La rappresentazione grafica in senso lato, che diviene nel tempo sempre più precisa sino a giungere alle recenti tecnologie alle quali si è già accennato, pare quindi la dimensione migliore, anche se non l'unica, nella quale si può sviluppare l'AR. Da questo punto di vista, uno dei rischi che si può evidenziare nella disciplina è l'eccessiva spettacolarizzazione del risultato, che lo allontana dal modello originale. In altri termini, per quanto riguarda gli aspetti architettonici, il rischio maggiore è che il desiderio di rendere nel modo più completo e accattivante possibile un edificio faccia inserire nella ricostruzione elementi che non hanno una sufficiente documentazione archeologica; mentre, per quanto riguarda manufatti o procedure di esecuzione di lavorazioni, il problema è nell'intento di inserire oggetti e attività nell'ambito dell'offerta museale e/o rievocativa, non se ne illustrino i reali rischi e difficoltà

Metodologie e risultati

La ricostruzione archeologica si ottiene ponendo a confronto una vasta gamma di informazioni provenienti dai risultati degli scavi archeologici e dalle loro documentazioni, dalle fonti storiche, e da ogni altro tipo di fonte documentaria esistente che riguarda l'oggetto dello studio. Da questo punto di vista è interessante notare che, rispetto alla grafica tradizionale, i programmi di modellazione 3D possono suggerire soluzioni a problemi strutturali, che possono essere assunti come elementi deduttivi.

La ricostruzione viene effettuata, quindi, a partire dall'evidenza archeologica, che è di per sé lacunosa e frammentaria. Intorno a questa si enucleano elementi derivati da diverse metodologie teoriche: il metodo deduttivo e quello analogico. Con il metodo deduttivo si inseriscono gli elementi mancanti, deducendoli dalle informazioni in nostro possesso, mentre con quello analogico si cercano le informazioni necessarie confrontando l'oggetto di studio con altre strutture o manufatti simili per epoca e funzione.

È chiaro che ogni elemento aggiunto oltre alle strette emergenze archeologiche si presenta, in diversi gradi, incerto. Per questo molti studiosi scelgono di non avanzare con la ricostruzione oltre i limiti posti dalle evidenze archeologiche. Ci sono tuttavia casi in cui si preferisce progredire con l'elaborazione delle informazioni per ottenere ricostruzioni più efficaci da utilizzarsi nel campo della didattica e della valorizzazione del patrimonio.

Riguardo la ricostruzione archeologica è doverosa un'ultima notazione: la ricostruzione, ad oggi, illustra l'edificio, o l'oggetto, in un determinato momento della sua esistenza, molte volte quella iniziale, e solo in pochi casi si può assistere a ricostruzioni che propongono l'evoluzione della vita della struttura stessa.

Relazione con l'archeologia sperimentale

L'AR può sembrare equivalente all'**archeologia sperimentale**; in realtà, le due discipline si differenziano nei fini che perseguono: per l'archeologia sperimentale l'obiettivo è quello di riproporre con precisione gli oggetti e le procedure impiegate nel passato, per quella ricostruttiva è presentare con la maggiore efficacia possibile un oggetto del passato e il suo possibile uso. Quindi, mentre

l'archeologia sperimentale deve impiegare, nei propri esperimenti ricostruttivi, solo materiali identici a quelli impiegati nel periodo in analisi, l'AR può ricorrere a materiali che garantiscano “effetti” simili agli originali, ovvero alle ricostruzioni 3D. La differenza si rivela fondamentale specie per la didattica e la divulgazione. Per esempio in tutti quei casi nei quali il pubblico (spesso scolaresche, ma non solo) vuole essere messo a contatto con la strumentazione impiegata dagli antichi mantenendo le vigenti norme di sicurezza.

Bibliografia

- F. GABELLONE, *Principi e metodi dell'archeologia ricostruttiva. Dall'approccio filologico alla ricostruzione tipologica*, in «Archeologia e Calcolatori», 32.1 (2021), pp. 213-232.
- N. STROCHLIC, *Il volto di un cranio fossile di 4.000 anni fa*, in «National Geographic Italia», 01/08/2023 <https://www.nationalgeographic.it/il-volto-di-un-cranio-fossile-di-4000-anni-fa>
- M. VALENTI-S. RICCI-V. FRONZA (a cura di), *Dalle fonti alla narrazione. Ricostruzione storica per un racconto della quotidianità*, Firenze, All'insegna del Giglio, 2018.
- V. MOHSEN, *Realtà virtuale per l'antichità: dal disegno alla tecnologia*, in «Artribune» 2020 <https://www.artribune.com/arti-visive/2020/12/realta-virtuale-antichita-disegno-archeologia/>

Sitografia

- Carta di Venezia*, voce di Wikipedia
https://it.wikipedia.org/wiki/Carta_di_Venezia
- Digitalismi, *Ricostruzione 3D dell'area archeologica di San Gaetano di Vada*
<https://www.youtube.com/watch?v=YGGUuYROa5s>
- ICOMOS 2019 (International Council on Monuments and Sites), *Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du patrimoine mondial*
<https://whc.unesco.org/fr/orientations/>
- Museo civico di Bologna, *Un esempio di archeologia ricostruttiva: le armi del guerriero di Ceretolo*
<https://www.museibologna.it/archeologico/schede/un-esempio-di-archeologia-ricostruttiva-le-armi-del-guerriero-di-ceretolo-1189/>
- Un mondo a colori, Ricostruzione 3D di un tempio greco*
<https://www.youtube.com/watch?v=R4oXz1LEfVo>
- P. ROSATI, *Dal campo alla ricostruzione 3D virtuale: un metodo in cinque passi per utilizzare Extended Matrix*, articolo nel sito Una Quantum. Open source for cultural heritage 02/03/2024
<https://www.unaquantum.com/dal-campo-alla-ricostruzione/>

ARCHEOLOGIA SPERIMENTALE

Yuri Godino

Definizione sintetica

Settore dell'archeologia che tenta di replicare fenomeni antichi e generare analogie e confronti del dato archeologico, l'archeologia sperimentale (d'ora in poi AS) permette di elaborare, verificare, confermare o confutare un'ipotesi scientifica sulla base di informazioni altrimenti non disponibili e ottenute mediante sperimentazione. La AS fornisce risultati sulla fattibilità e la coerenza delle interpretazioni storico-archeologiche ed elementi utili a perfezionare i modelli storici proposti. Tale approccio consente di ricostruire oggetti, contesti, comportamenti, attività, catene operative e sistemi organizzativi, fenomeni post-deposizionali e processi di formazione dei depositi antichi. L'elemento centrale dell'indagine è l'esperimento, strutturato all'interno di un protocollo. La sperimentazione deve essere correttamente progettata, chiaramente orientata verso un obiettivo, condivisibile, riproducibile, ripetuta e controllabile, eseguita con materiali e tecniche coerenti ed effettuata con le corrette capacità scientifiche ed artigianali.

Scheda descrittiva

Il termine AS comprende una serie di approcci e metodi diversi finalizzati a replicare fenomeni antichi e creare confronti utili a comprendere il dato archeologico, consentendo al ricercatore di verificare, confermare o confutare un'ipotesi scientifica. Tuttavia, nel linguaggio comune, il termine assume significati differenti e viene utilizzato con una notevole varietà di accezioni. Il suo ambito di applicazione spazia dal mondo accademico all'associazionismo e trova impiego in diversi contesti:

- come strumento complementare all'archeologia;
- per la realizzazione di repliche di reperti archeologici;
- nelle dimostrazioni di artigianato antico;
- come mezzo di didattica e divulgazione;
- nelle attività di *reenactment*, ***living history*** e **ricostruzione storica**;

Di conseguenza, soprattutto tra il pubblico meno specializzato, il termine AS tende spesso ad includere, tre dimensioni distinte: la ricerca scientifica (replica di manufatti o di procedure per verificare ipotesi), la divulgazione (dimostrazioni

pratiche) e la spettacolarizzazione storica, anche a fini turistici (**rievocazioni storiche** ed eventi immersivi).

Se per alcuni l'AS è uno metodo scientifico di studio, per altri costituisce un insieme di riflessioni sul dato archeologico con un forte potenziale dimostrativo e divulgativo; per un sempre maggior numero di operatori, inoltre, rientra a pieno titolo tra le pratiche dell'archeologia pubblica. La varietà di accezioni trae origine da un *background* comune, il dato archeologico (COMIS, 2010, p. 9) che però ha creato variabilità semantica a seconda dei contesti.

La distinzione tra significati risulta complessa in quanto le peculiarità dei diversi ambiti di utilizzo possono sovrapporsi e presentare caratteristiche simili, se non addirittura coincidenti. Ad esempio, un esperimento di prima generazione che preveda la fusione di un metallo può risultare molto simile ad una dimostrazione di artigianato storico in un evento aperto al pubblico.

L'AS è, a tutti gli effetti, uno strumento di ricerca finalizzato alla comprensione del dato archeologico. Tuttavia, come scrive Giorgio Gaj, essa possiede una grande potenzialità divulgativa, grazie ad elementi di immediatezza, semplicità, linearità e completezza di contenuti, che costituiscono un messaggio di facile e rapida comprensione (GAJ, 2005, pp. 9-10). Di conseguenza, pur essendo la spettacolarità un aspetto secondario e indotto della ricerca, essa ha finito in alcuni casi per monopolizzare il significato stesso di AS, relegando in secondo piano la dimensione scientifica del metodo sperimentale. L'attenzione si sposta spesso sugli aspetti divulgativi e didattici che la replicazione di attività ed oggetti porta con sé, portando una larga fetta di pubblico a considerare una certa divulgazione dei beni culturali e l'AS come fenomeni quasi coincidenti.

Uno strumento di ricerca

In questa sede, il termine viene inteso nella sua accezione primaria e originaria di strumento di ricerca.

La pratica archeologica fornisce dati statici, quali reperti, contesti e modelli, ma non consente di valutare direttamente i processi dinamici che li hanno originati. Per colmare questa lacuna, il ricercatore necessita di *analogie*, ovvero di creare informazioni affidabili con cui confrontare il *record* archeologico. Lo strumento più efficace a sua disposizione è la sperimentazione.

Questo approccio si basa sull'assunto che i processi possono essere replicati e che essi obbediscono a leggi naturali costanti: ogni causa genera sempre la stessa conseguenza, indipendentemente dal fatto che un'attività sia stata svolta nel passato o riprodotta nel presente.

L'AS ha quindi una funzione comparativa nella ricostruzione di oggetti, contesti, comportamenti, attività, sistemi operativi e trasformazioni post-deposizionali. Essa fornisce informazioni sui singoli manufatti, sui cicli produttivi, sul valore tecnico dell'oggetto, sull'organizzazione del lavoro che lo ha prodotto e sui processi di formazione dei depositi antichi.

Tuttavia, sebbene l'AS si caratterizzi per la replicazione e la simulazione di fenomeni del passato, non tutte le attività replicative o simulate possono essere considerate esperimenti. Per essere definita, una ricerca deve rispettare criteri rigorosi e ben definiti.

In primo luogo, essa deve essere organizzata attorno all'esperimento, inteso nella sua accezione galileiana e positivista, ovvero come fase conclusiva di un lungo processo preliminare che prevede:

- la raccolta delle informazioni;
- l'osservazione del fenomeno;
- l'analisi del contesto di riferimento;
- la valutazione delle ipotesi.

Ogni fase deve rispettare regole, metodologie e protocolli in modo da rendere il processo "scientifico". L'AS, quindi, deve seguire un metodo codificato e dichiarato, basato su procedure applicabili a tutte le sperimentazioni. Come ribadito da più autori, un esperimento deve essere chiaramente orientato all'obiettivo e alla soluzione di un problema, correttamente strutturato, misurabile, ripetibile, supervisionato professionalmente ed eseguito con adeguata competenza tecnica.

Un *test* deve quindi essere basato su dati archeologici e deve essere preceduto dall'analisi degli indicatori materiali e del contesto ambientale, sociale, culturale ed economico di riferimento. I materiali devono essere coerenti con quelli a disposizione della cultura in esame e deve esserci una precisa conoscenza della tecnologia antica e dell'ambiente, pur con tutti i limiti dell'uomo moderno nel comprendere e maneggiare un sapere non più contemporaneo.

Gli obiettivi della ricerca devono essere decisi e dichiarati prima di avviare il lavoro sperimentale e la tecnologia moderna, fondamentale nella registrazione dei dati, non deve interferire con i risultati sperimentali.

Due sono i principi fondamentali di una sperimentazione archeologica:

- in primo luogo, un *test* deve essere riproducibile, ripetibile e controllabile; ognuno deve essere calibrato sul precedente e testato più volte, per escludere risultati casuali o incontrollati;
- in seconda istanza, gli esiti di un esperimento non devono essere considerati certezze assolute ma, al contrario, ipotesi scientificamente verificate, suscettibili di miglioramento o confutazione nel corso della ricerca.

Seguendo il principio della falsificazione di Karl Popper, un'interpretazione proposta deve essere testata per verificarne la falsificabilità. Se si dimostra impossibile, l'ipotesi va abbandonata e sostituita da una migliore; se invece supera la sperimentazione, essa può essere considerata valida ma mai definitivamente vera, fino a che i principi della riflessione non verranno dichiarati invalidi e sostituiti da interpretazioni migliori. In AS, dunque, l'errore è un elemento essenziale poiché permette di formulare nuove ipotesi e migliorare l'interpretazione archeologica. Come scrive Peter Reynolds, lo scopo di un test non è solo di valutare un'ipotesi ma cercare di confutarla (REYNOLDS, 1999a, p. 388).

Per raggiungere questi obiettivi, l'AS richiede un approccio multidisciplinare che coinvolge diversi profili, ognuno con competenze specifiche:

- *L'archeologo*, che elabora il questionario di ricerca e coordina il gruppo di lavoro. Egli conosce il contesto culturale e storico-archeologico di riferimento, le problematiche storiografiche e gli indicatori materiali utili

all'interpretazione. Durante le sperimentazioni è il tramite tra il mondo artigianale antico e la contemporaneità ed è l'unica figura in grado di strutturare il protocollo sperimentale e di elaborare i risultati della ricerca.

- Il *tecnico* che detiene le competenze pratiche e la conoscenza dei materiali necessarie per replicare un particolare processo artigianale. Come espresso da Enrico Giannichedda (GIANNICHEDDA, MANNONI, 2003, p. 36; GIANNICHEDDA, 2006, p. 127), va tuttavia considerato il diverso retroterra culturale tra l'artigiano moderno, razionale e influenzato da conoscenze scientifiche in ambito fisico, chimico, geologico, tecnologico e archeometrico, e l'uomo antico, con un sapere empirico e una diversa consapevolezza dei valori e degli ideali alla base del proprio lavoro.
- L'*etno-archeologo*, che consente di identificare gli indicatori archeologici e di fornire dei confronti diretti nella lettura dei dati materiali.
- Il *tecnico di laboratorio*, figura fondamentale in grado di registrare, misurare e analizzare scientificamente i reperti e i risultati della sperimentazione mediante l'utilizzo degli strumenti archeometrici.

La sperimentazione archeologica

La sperimentazione archeologica si compone di un insieme complesso di fasi articolate, ognuna delle quali segue uno schema ordinato in una successione di "passi" elementari (GAJ, 2005, p. 8). Sebbene alcune fasi possano essere più o meno approfondite a seconda del tipo di ricerca, è fondamentale sottolineare che senza una struttura definita non si possa parlare di AS.

Questo sistema è noto come "protocollo sperimentale". Esso registra ogni passaggio dell'indagine sperimentale e rappresenta l'unico documento valido per garantire la ripetibilità e la fruizione dei risultati. Tuttavia, non deve essere considerato una struttura statica e definitiva bensì una serie di registrazioni temporanee dell'attività svolta. Al suo interno trovano posto dati, ipotesi, osservazioni, strumenti, tempistiche, modalità operative, interpretazioni, risultati e nuove domande che emergono nel corso della ricerca.

A causa della grande varietà di applicazione del metodo sperimentale non esiste ancora un protocollo universale e condiviso. Tuttavia, è possibile individuare tre componenti generali che un'indagine dovrebbe considerare (SHIMADA, 2005, p. 616):

- la definizione della ricerca e degli obiettivi;
- la descrizione degli esperimenti;
- il quadro dei metodi utilizzati.

Analizzando la questione più in dettaglio, queste fasi possono essere suddivise in passaggi specifici, secondo una sequenza logica comune agli esperimenti condotti nelle scienze umane (GODINO *et alii*, 2020):

- Definizione del problema archeologico, attraverso l'elaborazione di una ipotesi basata sull'analisi dei dati disponibili. Fondamentale è la creazione di un questionario di ricerca che tenga conto delle informazioni archeologiche, del contesto in esame, dell'analisi sui reperti, della bibliografia

esistente, della conoscenza della cultura e della tecnologia di riferimento e delle opinioni degli esperti. Senza un'ipotesi iniziale non può esserci sperimentazione.

- Progettazione dell'esperimento e dell'intero progetto di ricerca, con la definizione dei parametri e delle variabili da considerare. In questa fase si organizzano gli spazi (laboratorio o campo), si reperiscono le materie prime e gli strumenti necessari.
- Esecuzione e documentazione degli esperimenti, siano essi di prima o di seconda generazione.
- Valutazione dei risultati, confrontando la ricostruzione sperimentale con i dati archeologici.
- Ripetizione delle sperimentazioni, considerando eventuali modifiche al progetto iniziale, nuovi parametri o aspetti della ricerca da approfondire.
- Falsificazione o validazione dell'ipotesi iniziale, con l'elaborazione delle conclusioni archeologiche.
- Comunicazione dei risultati alla comunità scientifica.

Esperimenti di prima e seconda generazione

L'esperimento è dunque il momento fondamentale dell'AS e si può distinguere in due grandi categorie: esperimenti di "prima" e di "seconda generazione".

I primi, definiti anche "pilota", "attualistici" o *hypothesis-forming*, sono test preliminari che tengono conto della maggior quantità di dati disponibili e delle capacità pratiche dei ricercatori impegnati. Sono esperimenti "imitativi" (COMIS, 2010, p. 10), effettuati con materiali autentici e in condizioni ambientali tali da replicare gli scenari antichi. Poiché non si svolgono in laboratorio ma sul campo, il controllo delle variabili è limitato e la raccolta dei dati può risultare più complessa; condotti all'aperto, hanno una grande interazione con i sistemi naturali e sono per questo di più difficile riproduzione e ripetibilità. Questi aspetti li rendono poco adatti per testare e verificare ipotesi archeologiche ma sono tuttavia fondamentali perché consentono di valutare le variabili selezionate durante lo studio, di acquisire la necessaria capacità operativa e strutturare un corretto protocollo sperimentale.

Questi esperimenti sono attività funzionali alla progettazione delle operazioni di seconda generazione, generando le ipotesi da testare e verificare nella fase successiva. Costituiscono la maggior parte delle attività dichiarate di AS e sono i più adatti per scopi divulgativi e dimostrativi.

La seconda tipologia di esperimento è definita di "seconda generazione" e si distingue per un maggiore controllo delle variabili; sono tendenzialmente poco imitativi, ma risultano fondamentali per testare e verificare le ipotesi e falsificare un presupposto specifico. Sono esperimenti ad alto potenziale deduttivo, in cui i fenomeni vengono riprodotti artificialmente, spesso in scala ridotta e con tempi accelerati. Essi devono seguire un preciso protocollo che garantisce la riproducibilità e l'affidabilità dei risultati. Tali esperimenti sono condotti in laboratorio allo scopo di isolare specifiche variabili e rispondere a precisi quesiti della ricerca, ponendo l'attenzione sulle proprietà fisiche, chimiche e meccaniche dei materiali coinvolti.

Come sottolineato da Alan Outram (OUTRAM, 2008, p. 2), le due categorie di esperimenti non devono essere considerate opposte, né una superiore all'altra. Al contrario, devono essere interconnesse e integrate in un unico progetto sperimentale, dove il continuo rimando a nuovi approcci e di laboratorio consente di affinare la ricerca.

Per concludere, le prove di prima generazione testano scenari ipotetici con materiali e condizioni autentiche, permettendo l'emergere di fenomeni imprevedibili, quali ad esempio l'elemento umano; quelle di seconda generazione analizzano con precisione i principi osservati durante la prima fase, grazie al controllo rigoroso delle variabili in laboratorio.

Bibliografia

- P. BELLINTANI-L. MOSER (a cura di), *Archeologie Sperimentali: metodologie ed esperienze fra verifica, riproduzione, comunicazione e simulazione*, Atti del convegno, Comano Terme - Fivà, Provincia autonoma di Trento, 2001.
- M. COLES JOHN, *Archaeology by experiment*, London, Routledge, 1973; trad. *Archeologia Sperimentale*, Milano, Longanesi, 1981.
- M. COLES JOHN, *Experimental Archaeology*, London, Blackburn Pr, 1979.
- L. COMIS LARA, *Experimental Archaeology: methodology and new perspectives in Archaeological Open-Air Museums*, in «EuroREA: Journal for (re)construction and experiment in archaeology», 7 (2010), pp. 9-12.
- P. CUNNINGHAM-J. HEEB-R. PAARDEKOOPEL (a cura di), *Experiencing Archaeology by Experiment*, Oxford, Oxbow Books, 2008.
- R. FERGUSON JEFFREY (a cura di), *Designing Experimental Research in Archaeology. Examining technology through production and use*, Boulder, Univ. of Colorado, 2010.
- G. GAJ, *Archeologia Sperimentale*, in «Technologia. Quaderni del centro di archeologia sperimentale», 1 (2005), pp. 7-12.
- E. GIANNICCHEDDA-T. MANNONI, *Archeologia sperimentale e archeologia della produzione*, in *Archeologie sperimentali*. cit., pp. 33-39.
- C. GIARDINO, *L'Archeologia sperimentale e la preistoria: un contributo alla conoscenza del passato*, in «Conimbriga», 51 (2012), pp. 5-33.
- Y. GODINO-C. M. LEBOLLE-G. DI GANGI, *Fornire la pratica che sostiene la teoria: una riflessione sull'Archeologia Sperimentale*, in «Archeologie Sperimentali. Temi, Metodi, Ricerche», 1 (2012), pp. 1-27.
- J. A. GRAHAM-F. R. HEIZER-R. TH. HESTER, *A bibliography of replicative experiments in archaeology*, Univ. of California, 1972.
- R. TH. HESTER-F. R. HEIZER, *Bibliography of Archaeology I: Experiments, Lithic Technology and Petrography*, Boston, Addison-Wesley, 1973.
- W.D. INGERSOLL-E. J. YELLEN-K. W. MACDONALD (a cura di), *Experimental Archaeology*, New York, Columbia University Press, 1977.
- P. KELTERBORN, *Principles of experimental research in archaeology*, in «EuroREA: Journal for (re)construction and experiment in archaeology», 2 (2005), pp.120-122.

- Y. M. J. LAMMERS-KEIJERS, *Presenting a general cyclical script for experiments in archaeology*, in «EuroREA: Journal for (re)construction and experiment in archaeology», 2 (2005), pp. 18-24.
- L. LONGO, *Archeologia sperimentale in Italia: stato dell'arte e prospettive per il futuro*, in «Quaderni di Archeologia del Polesine», 2 (2002), pp. 151-156.
- J. MALINA, *Archeology and experiment*, in «Norwegian Archaeological Review», 16-2 (1983), pp. 69-78.
- R. J. MATHIEU (a cura di), *Experimental Archaeology. Replicating Past Objects, Behaviours and Processes*, Oxford, British Archaeological Reports, 2002.
- R. J. MATHIEU, *For the Reader's Sake: Publishing Experimental Archaeology*, in «EuroREA: Journal for (re)construction and experiment in archaeology», 2 (2005), p. 110.
- D. C. E. MILLSON, *Experimentation and interpretation: the use of experimental archaeology in the study of the past*, Oxford, Oxbow Books, 2010.
- A. K. A. OUTRAM, *Publishing Archaeological Experiments: a quick guide for the uninitiated*, in «EuroREA: Journal for (re)construction and experiment in archaeology», 2 (2005), pp. 107-109.
- A. K. A. OUTRAM, *Introduction to experimental archaeology*, in «World Archaeology», 40/1 (2008), pp. 1-6.
- R. PAARDEKOOPER, *EXARC and Experimental Archaeology*, in «Boletín de Arqueología Experimental», 10 (2013-2015), 2015, pp. 4-12.
- R. PAARDEKOOPER, J. REEVES FLORES (a cura di), *Experiments Past. Histories of Experimental Archaeology*, Leiden, Sidestone Press, 2014.
- P. J. REYNOLDS, *The nature of experiment in archaeology*, in *Archaeology of the Bronze and Iron Age. Experimental Archaeology, Environmental Archaeology, Archaeological Parks*. Atti del Convegno, a cura di J. ERZSEBET-I. POROSZLAI, Budapest, Százhalombatta, 1999, pp. 387-395.
- P. J. REYNOLDS, *The nature of experiment in archaeology*, in *Experiment and Design: Archaeological Studies in Honour of John Coles*, a cura di A. F. HARDING, Oxford, Oxbow Books, 1999, pp. 148-162.
- M. SCHMIDT, *Remarks to the publication of archaeological experiments*, in «EuroREA: Journal for (re)construction and experiment in archaeology», 2 (2005), pp. 112-113.
- I. SHIMADA, *Experimental Archaeology*, in *Handbook of Archaeological Methods*, I, a cura di H. D. G. MASCHNER, CH. CHIPPINDALE, Lanham, Altamira, 2005, pp. 603-642.
- P. G. STONE-P. PLANEL (a cura di), *The Constructed Past: Experimental Archaeology, Education and the Public*, London, Routledge, 1999, pp. 124-135.
- G. VERLY, *Méthodologie en archéologie expérimentale. Définition et protocole*, in *Studies in Experimental Archaeometallurgy: Methodological Approaches from Non-Ferrous Metallurgies*, a cura di G. VERLY-F. RADEMAKER-F. M. TÉREYGEOL, Drémil-Lafage, Mergoïl, 2019, pp. 1-11.
- M. VIDALE, *Archeologia sperimentale*, in *Dizionario di Archeologia. Temi, concetti e metodi*, a cura di R. FRANCOVICH-D. MANACORDA, Bari-Roma, Laterza, 2000, pp. 280-282.

Sitografia

Archeologie Sperimentali, rivista scientifica digitale edita dall'Università di Torino a cadenza annuale
<https://ojs.unito.it/index.php/archeologiesperimentali/index>

CAMMINO STORICO

Marta Cadonici

Definizione sintetica

Percorso di interesse culturale, artistico, spirituale, ispirato a un personaggio e/o evento storico. Può essere costruito su solidi fondamenti storici e costituire il contesto per eventi rievocativi o ricostruttivi.

Scheda descrittiva

La definizione “Cammino storico” (da qui in avanti CS) è un contenitore che può avere molteplici significati; in Italia, come nel resto d’Europa, i percorsi così denominati sono molto numerosi e disomogenei.

L’interesse dimostrato verso questo tipo di “viaggio” è aumentato negli ultimi decenni in modo esponenziale. Solo per citare due esempi: nel 1987 il Consiglio d’Europa ha lanciato il programma *Itinerari culturali* come rivalutazione di un “patrimonio culturale condiviso e vivo”, e nel 1998, come parte di un accordo politico tra il Consiglio d’Europa ed il Granducato di Lussemburgo, viene istituito l’*European Institute of Cultural Routes*, EICR, che si occupa di certificare itinerari di interesse storico-culturale e non.

In Italia, dopo la proclamazione dell’anno 2016 come *Anno dei Cammini*, l’allora MiBACT (Ministero per i beni e le attività culturali) si fece promotore dell’Atlante Digitale dei Cammini d’Italia, uno strumento in continuo aggiornamento nato con «l’intento di valorizzare il ricco patrimonio italiano composto dalla rete di *Cammini* storici, naturalistici, culturali e religiosi».

I CS più famosi sono itinerari di pellegrinaggio spirituale come: il *Cammino di Santiago* e la *Via Francigena*. Il primo si dirige verso Compostela (in Galizia, Spagna) e ancora più in là verso Finisterre, il punto finale del mondo conosciuto, dove il pellegrino concludeva la vecchia vita per iniziarne una nuova, purificato dal peccato. La Via Francigena è la più antica e importante via medievale di pellegrinaggio, militare e commerciale, con i suoi 1800 chilometri, da Canterbury fino a Roma, *caput mundi* e cuore della cristianità cattolica. Dal 2019 prosegue dalla città eterna fino a S. Maria di Leuca, collega l’Europa nord-occidentale alla penisola italiana, attraversando ben cinque Stati, tanto da aver

guadagnato il titolo di “corridoio culturale europeo”¹.

Oltre ai cammini sopra citati, che legano località storico artistiche di fama internazionale, altri hanno fama minore, ma presentano la caratteristica comune di unire viaggio spirituale, storico e naturalistico. Tra questi vale la pena di citare:

- Il *Cammino di San Francesco* è articolato da una serie di itinerari storico-culturali che ripercorrono i passi del Santo nello spirito e nella semplicità della devozione francescana.
- Il *Sentiero dello Spirito* che collega più di cento eremi celestiniani, di cui la maggior parte posizionata nel parco della Majella in Abruzzo.
- Il *Cammino di S. Benedetto* offre un pellegrinaggio nel mondo benedettino da Norcia a Montecassino incrociando i luoghi vicini ad altri famosi santi come Rita da Cascia e Tommaso d'Aquino.

Ai CS appartengono anche una moltitudine di percorsi che non hanno legami diretti con la religione. Nel passato, quando l'umanità si spostava principalmente a piedi, i “cammini” erano le autostrade di oggi: vie di comunicazione, di scambio, percorsi studiati per essere agevoli, veloci e sicuri per i necessari spostamenti e il commercio. Tra i CS non religiosi più famosi citiamo:

- le *Vie del Sale*, che vanno dal mare verso l'entroterra e che sono presenti in tutte le regioni italiane;
- le antiche vie costruite dai Romani, dove si può ancora camminare sui selciati originali per alcuni tratti;
- i *Sentieri della Grande Guerra*, testimonianza di eventi storici terribili e drammatici e contemporaneamente anche esempi mirabili di ingegneria e di memoria di comunità;
- le *Vie di Transumanza*, chiamate CS anche se spesso hanno principalmente un valore naturalistico, perché custodiscono e raccontano la storia di antiche tradizioni.

Di contro, l'accresciuto interesse verso il viaggio *outdoor* ha generato anche CS con itinerari parzialmente o totalmente inventati, che non hanno alle spalle origini chiare e fonti storiche attendibili, ma che però valorizzano luoghi e territori meno battuti dal turismo di massa, permettendone la sopravvivenza e salvandoli dall'oblio delle istituzioni.

Appare ora evidente che il valore di un CS, nonostante il rilievo naturalistico e paesaggistico, stia in questi casi soprattutto nella storia che rappresenta, quella dei luoghi che attraversa e quella di chi lo ha creato per necessità o strategia.

Scegliere di percorrere uno di questi *cammini* significa quindi intraprendere un vero e proprio viaggio alla scoperta della storia e della cultura umana attraverso i secoli, ritrovare confini territoriali e culturali a volte annullati a volte creati *ex novo* e comunque diversi da quelli che conosciamo oggi, l'essere e il diveni-

¹ Via Francigena. Itinerario culturale del Consiglio d'Europa, certificato nel 1994
<https://www.coe.int/it/web/cultural-routes/the-via-francigena>.

re di un “patrimonio culturale condiviso e vivo”, come sostenuto dal Consiglio d’Europa. I termini “condiviso” e “vivo” sono la misura del valore dei CS stessi, la visione di una storia passata già compiuta e di una storia che si crea e ri-crea camminando su passi già percorsi.

I CS si dimostrano così contesti perfetti per eventi rievocativi e ricostruttivi (voci **Rievocazione storica** e **Ricostruzione storica**) anche di diverso periodo temporale (voce **Multiepoca**). Importante esempio di evento ricostruttivo incentrato sui CS è stato *Verso Santiago de Compostela per Achille*, pellegrinaggio organizzato da Marina Mascher e Francesca Baldassari nell’autunno del 2018.

Due donne e un asino

Marina e Francesca vantavano già allora un’esperienza più che ventennale nella rievocazione/ricostruzione storica medievale. Il progetto del pellegrinaggio esaudiva un desiderio di Achille Del Marco, marito di Marina, scomparso prematuramente, uno dei primi rievocatori italiani e fondatore del gruppo storico *Ulrich von Starkenberg* di Bolzano. Il desiderio di Achille era compiere il viaggio verso Santiago di Compostela in abiti storici su un carro trainato da buoi. Il carro con i buoi del progetto originale è stato sostituito per motivi logistici da un asino, Todra, che ha accompagnato e supportato – anche lui con il suo corredo medioevale – le rievocatrici per tutto il pellegrinaggio. Tra i vari percorsi possibili hanno scelto il *Camino Francés*, che parte dalla città di Saint-Jean-Pied-de-Port, sul versante francese dei Pirenei, attraversa le regioni di Navarra, La Rioja, Castiglia, Léon, per terminare quindi in Galizia.

Dopo aver consultato l’antica guida del pellegrino, *Liber peregrini*, V libro del *Codex Calixtinus* conosciuto anche come *Liber Sancti Jacobi*, composto all’inizio del XII secolo e considerato il prototipo della letteratura odeporica, da brave pellegrine si sono preparate al viaggio, attraverso lo studio delle fonti, consultandosi e confrontandosi con altri ricostruttori e hanno ricostruito abiti e accessori che facevano parte del corredo del pellegrino di fine XIV secolo.

Dell’abbigliamento del pellegrino – e quindi anche del nostro – facevano obbligatoriamente parte un mantello e un cappello a larghe tese, di feltro scuro, protezione dal sole cocente ma anche dalle intemperie. Nel nostro corredo sono confluiti anche tanti doni degli amici: i bottoni del mio abito, le borracce, i bordoni, ovvero i bastoni, rivelatisi preziosissimi sui terreni più ostici e che i pellegrini di altre epoche usavano anche per difendersi dagli animali selvatici. Chi ha confezionato un accessorio perché avrebbe voluto venire con noi, chi ha affidato un nuovo lavoro dicendo “così lo testate”. Perché il nostro cammino è stato realmente anche un vero e proprio test sui materiali su cui Francesca ha periodicamente e dettagliatamente riferito sul nostro diario. (MASCHER, 2021)

Il loro viaggio ha appassionato le comunità dei ricostruttori italiana e straniera, che le hanno seguite con affetto, ma soprattutto ad aver suscitato molto interesse è stato il loro blog *Due donne e un asino*, in cui le pellegrine hanno documentato quotidianamente la loro avventura, che successivamente è stato soggetto di numerose conferenze e interviste sul Medioevo e sui CS. Circa 800 km divisi

in 25/30 tappe interamente compiuti a piedi con equipaggiamento ricostruito seguendo fonti storiche, dagli abiti agli accessori ai medicinali e prodotti per l'igiene fedeli all'epoca, con un unico strumento moderno, il tablet utilizzato per documentare il viaggio. Un perfetto esempio di **Living History**.

Passo dopo passo, sempre avanti nel nostro cammino, ci siamo accorte che spesso, alla conclusione di una nuova tappa, gli altri pellegrini e gli hospitaleros, i volontari degli ostelli ci aspettavano incuriositi, perché avevano sentito parlare di noi: è sempre stato piacevole farsi fotografare, ma soprattutto rispondere agli interrogativi che il nostro abbigliamento e il nostro insolito compagno di viaggio suscitavano (MASCHER, 2021).

Nel corso del loro viaggio e dopo il loro ritorno, Marina e Francesca si sono trovate a condividere con altri pellegrini, curiosi e appassionati di storia, il loro "modo" di compiere il pellegrinaggio, hanno quindi condiviso non solo le motivazioni ma anche il "come e perché" di ciò che indossavano e che portavano con sé. Possiamo quindi concludere che *Verso Santiago de Compostela per Achille* è stato un'occasione di conoscenza, acquisita mediante il contatto diretto con la realtà del pellegrinaggio, *il fare*. La Storia qui prende forma e consistenza, la Storia che non solo si legge o si ascolta ma che si può vedere e toccare, di cui si può fare esperienza (voce **Public History**).

Il lato scientifico

Si potrebbero prendere in esame altri esempi di CS, compiuti nel senso della ricostruzione storica o nelle cui tappe sono stati organizzati eventi di ricostruzione storica come il *Cammino di S. Giulia* la cui costruzione si basa su solidi fondamenti storici e agiografici (BERGAMASCHI, 2022), ma fondamentalmente la cosa che questi eventi hanno in comune è una valida base di conoscenza e di studio delle fonti storiche, di condivisione e confronto tra figure con preparazione accademica e appassionati disposti a imparare e a "fare" e fare bene, disposti a rinunciare all'idea immaginifica della Storia (voce **Immaginario della rievocazione**) per dedicarsi a una concezione della Storia più scientifica e ancor più appagante.

In questa ottica appare evidente quanto i CS, se ben congegnati, possano essere fonte preziosa sia per i rievocatori e ricostruttori, sia per coloro che svolgono attività attinenti alla ricerca, alla comunicazione e alla pratica della storia, in una prospettiva di condivisione e comunicazione che lavora sia all'interno che all'esterno degli ambienti accademici (voce **Public History**). I CS sono strade – nel reale senso del termine – interdisciplinari, che si intrecciano creando punti di incontro da cui possono nascere interessanti percorsi sinergici di studio e divulgazione.

... andare a piedi era un buon modo per rendere visita ai vostri simili, affondare le mani nell'ordito di storie che aveva reso il mondo ciò che era, e ogni sentiero variante o deviazione fatta non era mai una prima assoluta, si camminava sempre sulle orme di qualcuno che era venuto prima di noi. [...] Camminando ruggisci e preghi, mediti e impari a conoscere, ripercorri orme vecchie di secoli e apri la strada per chi verrà dopo di te (BRIZZI, 2017, p. 14)

Bibliografia

- G. BERGAMASCHI, *Santi in cammino / cammini di Santi: Il Cammino di S. Giulia*, in *Il Medioevo visto come Public Historian*, a cura di E. SALVATORI, Roma, ISIME, 2022, pp. 73-103.
- E. BRIZZI, *Il sogno del drago. Dodici settimane sul cammino di Santiago da Torino a Finisterre*, Firenze, ed. Ponte alle Grazie, 2017, p. 14.
- M. MASCHER, *Un viaggio, un sogno. Lungo il Cammino di Santiago in abiti trecenteschi*, in *Nei panni della storia. Rievocare. Il mondo dei ri-costruttori: istruzioni per l'uso*, a cura di F. BALDASSARI-M. CADONICI-F. MARANGONI-S. PACI PICCOLO, Gubbio, Associazione Festival del Medioevo, 2021, pp. 261-274.

Sitografia

- European Institute of Cultural Routes, EICR (2024) Programma degli Itinerari Culturali del Consiglio d'Europa
<https://www.coe.int/it/web/cultural-routes/home>.
- Ministero della Cultura, Cammini d'Italia, Atlante dei cammini d'Italia
<https://camminiditalia.cultura.gov.it/home-cammini-ditalia/atlante-dei-cammini/>.
- Due donne e un asino, Verso Santiago de Compostela per Achille, 2018
<https://duedonneeunasino.com>.

CAMPO STORICO

Simone Del Greco

Definizione sintetica

Si intende per campo storico un'area, posta solitamente all'interno di eventi rievocativi e/o ricostruttivi, dove uno o più gruppi storici allestiscono lo spazio con tende in linea col periodo storico di interesse.

Scheda descrittiva

Il campo storico (da qui in avanti CAS) è un'area, posta solitamente all'interno di eventi rievocativi e/o ricostruttivi, dove uno o più gruppi storici allestiscono lo spazio con tende in linea col **periodo storico di interesse**. Negli esempi più accurati di CAS vengono ripresi i medesimi schemi di posizionamento delle tende dell'epoca. Molto spesso le aree rievocative sono delimitate da funi per evitare al pubblico di "inquinare" l'ambiente ricostruito. L'effetto cercato è un diorama dinamico in scala 1:1. Nella maggior parte dei casi, data la natura intrinseca di un accampamento, vengono ricreate ambientazioni militari, ma è possibile e frequente l'interazione con spettacoli e iniziative relative al mondo civile: dalla fusione del bronzo alla scrittura o ai giochi. Avvicinando il CAS al contesto teatrale lo si potrebbe inserire nell'ambito delle scenografie, ma con un ruolo funzionale: si tratta infatti di alloggi, punti per la distribuzione del cibo e luoghi per allestire dimostrazioni.

Dal lato pratico

Raramente le fasi di montaggio e smontaggio rientrano in un'attività rievocativa, che viene invece attuata solo dal momento in cui i rievocatori hanno creato l'ambiente desiderato. Dal punto di vista della sicurezza e organizzazione è importante conoscere per tempo gli ingombri delle tende, dei relativi tiranti e picchetti, e di conseguenza optare per un corretto posizionamento degli estintori. Negli eventi si ritiene importante agevolare queste aree rifornendole di sistemi idrici con acqua potabile, servizi igienici e luci di sicurezza.

Molto spesso, negli eventi, i rievocatori utilizzano le tende storiche allestite come dormitori. Per questioni logistiche una delle tende viene di norma prescelta come magazzino per il materiale contemporaneo, mentre le restanti



fig. 1 Campo storico a Sarzana Senza Tempo, 2024 foto di Eva Lokin

sono allestite per mostrare al pubblico il materiale dell'epoca di riferimento.

Può accadere che rievocatori appassionati di un certo periodo storico organizzino giornate con allestimento di campi storici in luoghi appartati, senza prevedere pubblico, al fine di mostrare le nuove creazioni inerenti al **periodo storico di interesse** e contemporaneamente evitare intrusioni contemporanee. Ciò permette di ricreare ambienti quasi "puri", dove poter mettere in atto anche giochi guerreschi e attività civili.

Un esempio importante di questo genere, dedicato all'epoca romana tardo repubblicana, è l'incontro *Svb Aquila* organizzato da Giuseppe Cascarino dell'associazione culturale Decima Legio, che vede la partecipazione di diverse associazioni italiane. Qui il raduno si trasforma in un vero e proprio corso teorico-pratico di formazione per "legionari". Un altro esempio è *A l'arme* basato sulla fine del XV secolo romagnolo e organizzato dall'associazione Famaleonis, dove vengono messe in atto una serie di scorribande e attacchi imprevisi condotti dalle fanterie italiane rinascimentali.

Bibliografia

- G. CASCARINO, *L'esercito romano armamento e organizzazione. Vol. II: Da Augusto ai Severi*, Rimini, Il Cerchio, 2008.
- F. MARANGONI, *Padiglioni, Tende e Trabache - Tents' terminology in late Medieval Italian language*, in TEMA conference - San Marcos, Texas, USA, 2019.

Sitografia

M. MATTHEW, *A Reproduction of the Smaller Tent from the Viking Age Ship Burial at Oseberg*, in Hurstwic Viking Combat Research http://www.hurstwic.com/library/how_to/viking_tent.pdf.

Decima Legio, <http://www.decimalegio.it/>.

A l'arme di Framaleonis, <https://blog.famaleonis.com/p/alarme.html>.

COMPORTAMENTO

Rosita Bellometti

Definizione sintetica

Nel contesto delle manifestazioni storiche, il comportamento (da qui CO) indica l'adozione di maniere e atteggiamenti che siano storicamente accurati per l'epoca e il rango sociale impersonato. L'obiettivo è rendere i personaggi credibili, trasformando i rievocatori in figure appartenenti a un'altra epoca. Questo risultato si ottiene attraverso una preparazione adeguata, basata su fonti storiche, iconografiche e trattatistiche. La ricerca storica guida la corretta interpretazione dei modi della persona in costume, secondo la sua posizione sociale.

Scheda descrittiva

Il termine “comportamento” deriva dal latino *cum* (“insieme”) e *portare*, con il significato complessivo di “procedere d'accordo” e quindi “modo di agire”. Nel contesto delle manifestazioni storiche, il CO indica l'adozione di maniere e atteggiamenti che siano storicamente accurati per l'epoca e il rango sociale impersonato. Il CO dei partecipanti in un evento rievocativo è regolato sia da convenzioni non scritte, sia da regolamenti specifici delle manifestazioni, che aiutano a coinvolgere anche coloro che partecipano senza una preparazione specialistica in materia (si veda la voce **figurante**). Curare il comportamento significa quindi farsi *medium* vivente di una persona del passato, reale o rappresentata. L'effetto finale è una maggiore coesione tra rievocatori e figuranti, insieme a un'esperienza più autentica per il pubblico.

Non si tratta solo di vestire **abiti storici** documentati, artigianali e coerenti con il rango sociale, senza sconfinare in elementi estranei al codice delle società preindustriali: a partire dal modo di vestirsi, ciascuno deve infatti anche rispettare il proprio rango. In particolare: usare copricapi coerenti con la classe sociale (uomo/donna, ricco/povero/mercante, religioso/laico) e l'età, secondo convenzioni; adottare maniere storicamente documentate, coerenti con l'epoca.

Esistono quindi CO da evitare, come ad esempio salutare il pubblico in modo confidenziale, fumare o masticare chewingum, usare cellulari, ombrelli, occhiali da sole o altri accessori contemporanei; mostrare piercing, tatuaggi visibili o unghie dipinte. E ancora indossare vistosi gioielli moderni, sfoggiare pettinature o trucco anacronistici, indossare calzature moderne anche se nascoste con improprio

babili coperture di stracci e juta. Si raccomanda inoltre di non guardare direttamente verso le macchine fotografiche: esse non esistono, non esiste sorridere al fotografo, nemmeno, a lungo, dopo l'invenzione della macchina fotografica.

Si deve però anche riconoscere che le manifestazioni richiedono anche compromessi ragionevoli per problemi di salute o di praticità, purché non compromettano l'autenticità complessiva dell'evento. Questi compromessi devono essere dichiarati e non sanzionabili da eventuali giurie. Relativamente alla salute, dovrà essere consentito senza penalità l'uso degli strumenti atti a permettere una partecipazione serena all'evento (occhiali da vista, apparecchi acustici o ausili per la mobilità come carrozzine e bastoni). Per i più rigorosi si può sperimentare anche una soluzione storica, dove possibile.

Per quanto riguarda la praticità: si possono adottare soluzioni efficaci senza alterare la percezione complessiva, come l'uso di suole di gomma sotto le calzature storiche per una maggiore aderenza, specialmente in caso di pioggia. Si possono inoltre coprire tatuaggi con fondotinta, e unghie con guanti o accessori d'epoca, per esempio un cestino con nastri.

Gesti e parole

Nelle rievocazioni è possibile inscenare diversi modi di comportarsi: individualmente, in gruppo, in corteo, nel danzare, interpretando giullari o nobili di alto lignaggio. La commedia umana offre numerose testimonianze storiche — letterarie, cronachistiche, poetiche, diplomatiche — che possono essere utilizzate. Già il **figurante**, con poche azioni, può contribuire alla credibilità della rievocazione; il **rievocatore** preparato, invece, è chiamato a un ruolo dimostrativo e divulgativo di livello superiore, nel quale impiegare la sua ricerca e i suoi approfondimenti sul personaggio e sul contesto in cui quest'ultimo è vissuto. Non si tratta di interpretare azioni da film, ma di avere un comportamento adeguato, di usare le parole giuste, di conoscere la postura del personaggio, di replicare le sue attività routinarie e le sue abilità.

Vi sono stati, in passato, gesti plateali con cui generare uno sgarbo, come il diniego di cedere il passo in una strada, o addirittura l'innescare volontario di un conflitto, come il guanto del nobile lanciato addosso all'avversario oppure a terra, cosicché doversi chinare a raccoglierlo significasse l'accettazione del duello. Oggi se ne conserva l'espressione come "guanto di sfida". Per molto meno, come lo sguardo troppo prolungato all'indirizzo di una dama o del rivale, si mettevano in moto dinamiche di rivalsa e rancore e complessi codici di offesa e risposta. Sappiamo dunque che la compostezza, il contegno equilibrato della testa e dello sguardo, sono valori di contenuto, non solamente formali, che fanno parte integrante del costume storico, inteso come CO credibile del rievocatore.

La reputazione era un valore da salvaguardare e da coltivare. Le norme del saper vivere, se ignorate, comportavano un rischio reale di esclusione o marginalizzazione dal gruppo sociale (villaggio, corte nobiliare, abbazia), poiché adottare cattive maniere significava superare una linea rossa, destando sospetto e pericolo per l'individuo. Temi come la distanza fra le persone, il corretto

eloquio, i gesti di deferenza (formule di saluto, inchino, baciavano, togliersi il cappello, non scoprire parti del corpo, diritto di preminenza nel passaggio), il contegno, le danze in pubblico, il galateo a tavola e, soprattutto, la spinosa materia dei modi da tenersi nei riguardi dell'altro sesso, ovvero la galanteria, sono stati scritti e diffusi abbondantemente perché fondamentali per curare la reputazione: non solo "sapendo vivere", ma anche, in un certo senso, per "re-stare vivi" senza rischiare di essere sfidati a duello. Ove si voglia ricostruire un gruppo sociale marginale, rompere le buone maniere o comportarsi da "villico" può avere un significato preciso nel contesto della taverna, della locanda, della scena di popolo. La consapevolezza della misura socialmente accettata è sempre un dato significativo per rappresentare un tempo e un luogo: basti pensare a come, per noi occidentali, oggi, risulti straniante trovarsi in culture dai costumi elaborati, come ad esempio il Giappone.

I testi dedicati al "saper vivere", del resto, furono molte volte editi, ampliati dagli stessi autori, ristampati e acquistati dal pubblico, anche in tempi recenti. Sono letture molto dense di casi reali e piacevoli, in grado di portare il lettore negli ambienti vissuti. Inevitabilmente, l'argomento delle buone maniere si radica nell'anelito alla scalata sociale delle classi medie, che acquistarono manuali fino alla metà del Novecento per avvicinarsi all'aristocrazia (SERAO, 1900; MAJOCCHI PLATTIS, 1907). Contemporaneamente, ovunque in Europa e Stati Uniti, nelle riviste si trovavano rubriche apposite, adeguate all'evolversi della mondanità. Ad esempio, la rivista *Lidel* (1919-1935) fu una pietra miliare dell'editoria femminile italiana del XX secolo. Il titolo era un acronimo: *Lecture, Illustrazioni, Disegni, Eleganza, Lavoro*, ospitò la rubrica *Grazia e bellezza* che intendeva educare la donna alto borghese a conciliare l'eleganza classica con la frenetica modernità degli anni Venti e Trenta, riprendendo concetti già noti nel XV secolo, di cui parleremo.

Oggi il galateo è vivo e in evoluzione: esistono corsi universitari e accademie, per aspiranti diplomatici e per tutti, indicazioni di buone maniere in ambito lavorativo, mentre l'area semantica di "etichetta" ha incluso l'utilizzo dei media di comunicazione da cellulare, per cui si è coniato il termine *netiquette*.

Per una resa efficace della **rievoazione**, la documentazione artistica del periodo rievocato va osservata con attenzione, profondità, ampiezza e capacità critica. Messa a confronto con il "galateo", le raffigurazioni saranno molto eloquenti nel rivelare le intenzioni del pittore. La pittura deve essere studiata nei particolari e negli sfondi dei ritratti, ad esempio dove si muovono personaggi secondari da rievocare, come contadini e popolo. Ovviamente, la storia del costume deve attingere alle raffigurazioni pittoriche, ma anche discernere quando si tratti di un documento di comportamento reale delle persone e quando, invece, di figure allegoriche o di comportamenti dettati da una narrazione fantastica, esemplare o paradossale.

Nella voce **corteo storico** del presente glossario, il lettore troverà esempi più circostanziati: qui, ne osserviamo due.

I *Trionfi* del Petrarca sono raffigurati su vari libri stampati, su cassoni nuziali e su pannelli di legno. Nel *Trionfo d'Amore* si vedono camminare insieme donne



fig. 1 *Bad Manners at the Table*, By N.N. - Hill's Manual of Social Business Forms, 1879, p. 152, CC BY-SA 4.0 (Wikimedia Commons)

e uomini, affiancati. Ciò accade solo nel *Trionfo d'Amore*, non negli altri — il Tempo, la Pudicizia, a maggior ragione dove camminano solo donne, la Morte, la Fama, l'Eternità. Sappiamo che nella realtà ciò non avveniva, ma qui viene raffigurato per raccontare l'allegoria che Petrarca scrisse nel 1374 con intento simbolico. Infatti, i *Trionfi* sono raccontati in terzine, in forma di sogno, e i personaggi derivano dal mito, dalla storia o dalla Bibbia. Se non si sta dichiaratamente mettendo in scena questo episodio allegorico in uno spettacolo, non lo si può prendere ad esempio per un corteo qualsiasi, poiché non rappresenta un corteo realmente accaduto: non ci si comportava così.

Allo stesso modo, il corteo di cittadini di classi miste che camminano vicini nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti a Siena raffigura l'allegoria della Concordia, non un fatto realmente accaduto. Anche in questo caso, le fonti ci dicono che in realtà si camminava per corpi sociali in gruppi coesi: le autorità, i funzionari comunali, i giudici, i membri delle corporazioni, ecc.

Per prendere ispirazione bisogna quindi sempre chiedersi che cosa l'artista intendesse davvero raffigurare, ovvero decifrare l'iconografia e conoscere l'iconologia.

Fondamenti storici

La ricerca di un CO socialmente accettabile è un bisogno che emerge in ogni civiltà complessa. È importante ricordare che tali norme si modificano costantemente nel tempo, riflettendo l'evoluzione sociopolitica. Basandosi su fonti storiche, iconografiche e trattatistiche, la **rievocazione** si prefigge l'obiettivo di rendere credibili i personaggi rievocati. L'atteggiamento da mantenere in pubblico richiede un certo grado di immedesimazione, per apparire come persone appartenenti a un'altra epoca. I movimenti del corpo, dello sguardo, del viso, dell'incedere e il modo di atteggiare le braccia possono essere adattati al proprio personaggio. Si tratta di risultati raggiungibili attraverso un'adeguata preparazione rivolta ai partecipanti, tramandando un *modus* da imitare in parte per consuetudine e, in buona parte, attraverso una trasmissione di conoscenze che aiuti le persone a "vestire" adeguatamente i propri panni: gli inchini, la postura cerimoniale e tutti i messaggi non verbali sono oggetto della ricostruzione del **rievocatore**. Il linguaggio del corpo, e un altro fondamentale elemento del vivere comune, cioè la prossemica degli spazi (in breve: quanto ci si debba distanziare fisicamente) si modificano nelle epoche e sono materia di insegnamento in forma di trattati, genericamente chiamato "trattati di saper vivere", o *savoir-vivre* (un utile compendio si trova in MONTADON, 1993).

L'importanza dell'etichetta

L'etichetta rappresenta un aspetto fondamentale delle civiltà, capace di determinare l'accettazione sociale o l'esclusione, e persino di compromettere i rapporti diplomatici tra stati e regni. I cerimoniali erano complessi e rigorosamente regolamentati, specialmente presso corti papali o imperiali (vedi **Corteo storico**). Un rievocatore dovrebbe conoscere gli atteggiamenti, i modi di salutare e le principali regole di cortesia dell'epoca rappresentata, per poter interagire in modo dimostrativo agli occhi del pubblico. Parallelamente, anche le canzoni da taverna e le tradizioni popolari meno compassate costituiscono un patrimonio di autentica allegria e di licenziosità verbale, rappresentando un vissuto sociale di aggregazione molto fecondo e significativo da ricostruire. Ci vengono incontro la filologia musicale e le formazioni di musicisti documentati. Il concetto da avere in mente è sempre quello di comunicare storia, chiedendosi: cosa si sta facendo, nei panni di chi, in quale contesto. Pensiamo allo sguardo pudicamente abbassato delle dame di corte, alla misura nei gesti, all'assenza di movimenti concitati, alla coordinazione e al passo armonioso. Il "portamento" nell'indossare un costume di corte non è secondario rispetto al costume stesso: è parte integrante del ruolo sociale che tale costume rappresenta.

Comprendere questa evoluzione storica del CO e dell'etichetta è cruciale per la rievocazione. Attraverso lo studio delle maniere dell'epoca, i figuranti possono elevare la verosimiglianza di un corteo storico, trasformandolo da semplice sfilata in un'esperienza autenticamente educativa e coinvolgente per il pubblico.

La cortesia medievale

Il concetto di cortesia nasce nel Medioevo, in ambiente aristocratico e cavalleresco, tra il XII e il XIII secolo. Il termine si estende oltre la semplice educazione: descrive un ideale di perfezione umana che unisce virtù morali, come lealtà e generosità, e virtù sociali, come eleganza e moderazione (PASQUINI, 1970). Al centro della cortesia medievale vi è la gentilezza d'animo, intesa come elevazione spirituale e morale. Il cavaliere o il nobile cortese doveva dimostrare generosità, lealtà verso il proprio signore, coraggio in battaglia e protezione verso i più deboli, specialmente le donne. Quest'ultimo aspetto si manifestava nell'ideale dell'amor cortese, dove l'amore per la dama diventava fonte di elevazione morale e ispirazione per gesta eroiche. Il cavaliere doveva saper usare modi gentili e raffinati: conversare con eleganza, apprezzare la poesia e la musica, comportarsi con misura ed equilibrio. La cortesia medievale influenzò profondamente la letteratura, dai romanzi arturiani alla poesia trobadorica, e contribuì a definire un modello di CO aristocratico che, seppur idealizzato, ebbe un impatto duraturo sulla cultura europea, gettando le basi per successive concezioni della gentilezza e del comportamento civile. Sul valore cristiano della temperanza, già ben presente nel mondo letterario cavalleresco mediante il ritegno verso appetiti e istinti, sublimati in un'onesta e casta devozione indefessa all'amata (solitamente irraggiungibile e maritata), si radica l'evoluzione rinascimentale.

La codificazione rinascimentale

Nel Rinascimento emerge il valore della "misura" dell'uomo nel modo di agire e comportarsi, secondo morigeratezza e onore, con un nuovo radicamento nella filosofia neoplatonica. L'uomo al centro dell'universo trova nuovi parametri sociali e nuove maniere, attingendo ad antichi testi che riemergono e vengono portati all'attenzione delle *élites* dagli Umanisti. Il modo di agire nelle corti è sempre "pubblico", sotto la visione di occhi attenti che riferiscono in forma scritta se una fanciulla è ben reputata o se un principe ereditario ha interpretato in modo consono il ruolo di ospite, di festeggiato o di visitatore di uno Stato estero. Il peso delle azioni delle persone eminenti si riverbera velocemente attraverso un fuoco incrociato di dispacci rapidi e resoconti accurati (DEL NERO, 2004).

La danza era un'attività suggerita anche come complemento dell'educazione militare, soprattutto nel Tre e Quattrocento, proprio per la capacità di controllo del corpo (CECCHINATO, 2019). Tra il XV e il XVI secolo, maestri di danza e intellettuali legati all'ambiente delle corti signorili iniziano a codificare i comportamenti attraverso la trattatistica scritta. Nel XV secolo, figure come Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo da Pesaro e Antonio Cornazzano scrivono trattati in cui la danza è vista come un'arte che riflette l'armonia interiore, con riferimenti a concetti della filosofia più all'avanguardia dell'Umanesimo (così radicati che saranno ripresi nelle riviste degli anni Venti del Novecento). Il termine "continenza", che significa "contenersi", diventa un passo di danza che simboleggia l'eleganza e la misura: descrive infatti un piccolo e aggraziato spostamento di peso. Il portamento, quindi, diventa parte integrante del costume. Come ci si muove,



fig. 2 Fabrizio Caroso, *Nobiltà di Dame*, Venezia, 1600. Facsimile, con nota alla ristampa di Rossana Dalmon- te, Bologna, Forni Editore, 1970, immagine di pubblico dominio (Wikimedia Commons)

come ci si atteggia, con quale misura nei gesti e nel parlare, diviene parte dell'educazione. Il corpo e l'atteggiamento vengono misurati e codificati, in una derivazione pratica della filosofia umanistica di Platone che teorizza l'armonia naturale, come virtù interiore e moto ordinato dell'animo.

Fabrizio Caroso e Cesare Negri (NEGRI, 1604), maestri di ballo (oggi diremmo "coreografi") attivi rispettivamente presso le corti nobiliari di Roma e di Milano, ebbero grande influenza attraverso trattati a stampa e traduzioni — presso le principali corti italiane ed europee.

Il tema del villico, ovvero del villano, viene opposto alla cortesia e alle buone maniere, che vengono veicolate tramite figure pedagogiche di corte e subiscono un'accelerazione fra Quattrocento e Cinquecento, nella definizione di una vita delle classi egemoni, facendo scuola in particolare in Italia (CAROSO, 1581). Inoltre, egli stesso am-

plierà negli anni successivi il testo intitolandolo *Nobiltà di Dame*, nell'edizione del 1600 dedicata al Duca e alla Duchessa di Parma e Piacenza, «ampliato di nuovi Balli, di belle Regole e alla perfetta Theorica ridotto: con le creanze necessarie a Cavalieri e Dame» (CAROSO, 1600). Caroso insegna la maniera del danzare nelle maggiori corti del tempo, alla francese e alla spagnola, per preparare la nobiltà al contatto con pari di rango in altri luoghi, o ospiti alla propria corte in visita diplomatica (GARGIULO, 1997).

Attraverso lo studio dei trattati dei coreografi di corte, si comprendono anche le norme comportamentali e le etichette da seguire in contesti prestigiosi. La danza fungeva da vetrina per mostrare la propria identità di gruppo, la potenza politica e la raffinatezza dei costumi. Mentre essa evolveva verso il balletto moderno, il movimento del corpo diventava un linguaggio simbolico di nobiltà e civiltà, internazionale, fino a tutto l'Ancien Régime. (LOMBARDI, 2000).

Il *De civilitate morum puerilium* è un trattato di Erasmo da Rotterdam, pubblicato nel 1530 a Basilea, che fornisce un manuale di "buone maniere" destinato principalmente ai giovani, ma applicabile a tutti indipendentemente dalla classe sociale. L'opera è considerata uno dei fondamenti della pedagogia moderna e ha profondamente influenzato il galateo europeo, ponendo tra i suoi obiettivi principali l'educazione all'autocontrollo, al rispetto reciproco e alla convivenza civile. Il trattato fornisce indicazioni dettagliate su come comportarsi a tavola, in pubblico



fig. 3 Antonio Bonamore (1845-1907), *Le feste a Milano per l'imperatore Guglielmo I (17 ott. 1875) - Il ballo di Corte, nella Sala delle Cariatidi, al Palazzo Reale*. Incisione tratta da: "L'Illustrazione Italiana", 1875, immagine di pubblico dominio (Wikimedia Commons)

e nelle relazioni interpersonali, diventando un punto di riferimento fondamentale per l'educazione alla civiltà e al dominio di sé. Il *De civilitate* segna un momento cruciale nella costruzione dell'ideale dell'uomo moderno: cristiano ma colto, guidato dalla fede ma anche dalla libertà intellettuale. Erasmo propone un modello educativo che integra i valori religiosi con la formazione culturale e il comportamento sociale, anticipando molti temi della pedagogia contemporanea; un percorso attraverso il quale la persona impara a controllare il proprio corpo, i propri gesti e le proprie interazioni con gli altri. Questo processo educativo mira a formare individui capaci di vivere armoniosamente in società, rispettando le norme condivise e mantenendo un CO decoroso in ogni circostanza. Il trattato conobbe un'enorme diffusione in tutta Europa, diventando un modello per opere successive (MAGGI, 2017). In particolare, influenzò il *Galateo* di Giovanni Della Casa (1558), che diede origine al termine italiano "galateo" per indicare le norme di buona educazione.

Ne *Il Libro del Cortegiano*, Baldassarre Castiglione (scritto nel periodo 1513-1524) introduce il concetto di "sprezzatura", ovvero l'arte di nascondere la fatica e lo sforzo, rendendo ogni gesto elegante e naturale (PAULICELLI, 2019). Il perfetto cortigiano doveva apparire disinvolto, anche quando i suoi gesti erano il frutto di un'attenta preparazione. La "misura" del CO viene sublimata nella sprezzatura: il perfetto gentiluomo deve possedere la qualità della "grazia", saper danzare, conoscere inchini, conversazione e formule di rispetto, ma deve anche avere la qualità quasi attoriale di dissimulare perfettamente il proprio pensiero, controllandosi e padroneggiando i moti spontanei dell'animo, per esprimere gesti esteriori codificati senza farli apparire insinceri. La sprezzatura si colloca dunque nell'artificio, nell'indecifrabilità dell'opinione del perfetto funzionario, latore di messaggi, che trova nell'esporsi un pericolo non solo per la propria carriera (BARBERIS, 1998).

Il Galateo, over De' costumi (GIOVANNI DELLA CASA, 1558): diventa il testo di riferimento per le buone maniere. Descrive in modo chiaro e pratico cosa fare e cosa evitare in società, dall'abbigliamento al modo di parlare e mangiare, fino al prendersi cura degli altri e delle loro aspettative per non imbarazzare. Il *Galateo* si connota come testo sia teorico sia pratico, descrittivo di ciò che risulta anche sgradevole o condannabile, per esaltare la pacatezza e la misura. Il trattato di

monsignor Della Casa dà il nome alle buone maniere, tanto che si è diffuso in tutta Europa (PRANDI, 1994).

La tradizione di questi trattati continua e si evolve nella società contemporanea fino a tutto il XIX secolo. Il *Nuovo Galateo* di Melchiorre Gioia (1802), propone un modello fondato sulla “ragione sociale”. Scritto per educare alla civilizzazione del popolo nella repubblica Cisalpina, fa leva sul valore della “pulitezza”, non è più cerimoniale di casta, ma un’arte di comportarsi e di parlare nel rispetto dell’altro e nel contegno personale. Il testo del nuovo Galateo ebbe un enorme successo, l’autore ne limò i concetti fino al 1840 (GIOIA, 2009). Altrettanto universale diffusione ebbe l’opera della Marchesa Colombi, pseudonimo di Maria Antonietta Torriani Torelli Viollier (1840-1920), una delle prime giornaliste del Corriere della Sera, la quale diede alle stampe *La gente per bene* nel 1877. Il libro ebbe ben ventidue edizioni. È organizzato secondo il ciclo di vita femminile. Le pagine sui balli, sul fidanzamento e sul matrimonio sono una fonte importante per le norme sociali del suo tempo (BENATTI, BOTTERI, GENEVOIS, 2000).

Da questa ricca letteratura, in realtà molto più estesa e copiosa dei soli esempi citati, emerge chiaramente che l’atteggiamento da tenere con un costume storico riferito alla nobiltà non può essere lasciato al caso. Un breve corso di portamento può significativamente elevare la verosimiglianza di un intero corteo storico, trasformando la semplice rappresentazione in un’esperienza autenticamente educativa e coinvolgente per il pubblico. Essere misurati ed eleganti diventa così, attraverso le precise annotazioni di buona creanza nel muovere corpo, mani, testa e sguardo, un’etichetta di corte codificata e riconosciuta, dalla quale non ci si può allontanare.

Bibliografia

- S. BENATTI, I. BOTTERI, E. GENEVOIS (a cura di), *La gente per bene. Galateo. La Marchesa Colombi*, Novara, interlinea edizioni, 2000.
- M. F. CAROSO DA SERMONETA, *Il Ballarino, di m. Fabritio Caroso da Sermoneta, diuiso in due trattati; nel primo de’ quali si dimostra la diuersità dei nomi, che si danno agli atti, & mouimenti, che interuengono nei balli: et con molte regole si dichiara con quali creanze et in che modo debbano farsi. Nel secondo s’insegnano diuerse sorti di balli, & balletti, sì all’uso d’Italia come a quello di Francia & Spagna. Ornato di molte figure. Et con l’intauolatura di liuto, & il soprano della musica nella sonata di ciascun ballo. Opera nuouamente mandata in luce*, Venezia, Francesco Ziletti, 1581.
- M. F. CAROSO DA SERMONETA, *Nobiltà di dame del Sig. Fabritio Caroso da Sermoneta, libro, altra volta, chiamato Il Ballarino. Nuovamente dal proprio Auttore corretto, ampliato di nuovi Balli, di belle Regole, & alla perfetta Theorica ridotto: con le Creanze necessarie à Cavalieri, e Dame*, in Venetia: appresso il Muschio, 1600; ristampa di Rossana Dalmonte, Bologna, Forni Editore, 1970.
- B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. BARBERIS, Torino, Einaudi, 1998.
- U. CECCHINATO, *Danza, comportamento di genere e corteggiamento nel Rinascimento, Giocare tra Medioevo ed età moderna: modelli etici ed estetici per l’Europa*, in «Ludica», 14 (2019), pp. 166–182.

- E. DA ROTTERDAM, *Le buone maniere dei ragazzi. Testo latino a fronte*, a cura di G. C. MAGGI, Milano, La Vita Felice, 2017.
- V. DEL NERO, *Tra disciplinamento e modelli di comportamento : una società educante tra Rinascimento e Controriforma?*, in «Fortezza : rivista di studi», XV (2004) e XVI (2005), pp. 1000–1030.
- G. DELLA CASA, *Galateo ovvero de' costumi*, a cura di S. PRANDI, (nuova edizione riveduta), Torino, Giulio Einaudi, 1994, 2000 e 2016.
- P. GARGIULO (a cura di), *La danza italiana tra Cinque e Seicento: studi per Fabrizio Caroso da Sermoneta*, Roma, Bardi Editore, 1997.
- M. GIOIA, *Nuovo galateo* (rist. anast. 1832), Roma, Stefanoni Editrice, 2009.
- «Lidel. Letture, Illustrazioni, Disegni, Eleganza, Lavoro», rivista fondata da Lydia de Liguoro, Milano, 1919-1935, disponibile on line <https://historica.unibo.it/handle/20.500.14008/88>
- C. LOMBARDI, *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*, Arezzo, Mediateca del Barocco, 2000.
- M. M. PLATTIS, detta Jolanda, *Eva regina: il libro delle signore. Consigli e norme di vita femminile contemporanea*, Milano, Ed. A. De Mohr e C., 1907.
- A. MONTADON, *Pour une histoire des traités de savoir-vivre italiens. Esquisse bibliographique*, in *Traité de savoir-vivre italiens*, a cura di A. MONTADON, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 1993, pp. 309-334.
- C. NEGRI, *Nuove inventioni di balli*, Milano, G. Bordone, 1604.
- E. PASQUINI, *Cortesie*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (1970).
- E. PAULICELLI, *Moda e letteratura nell'Italia della prima modernità. Dalla sprezzatura alla satira*, Milano, Meltemi, 2019.
- M. SERAO, *Saper vivere. Le buone maniere dei napoletani*, (prima ed. 1905), Roma, EdUP, 2005.

CORTEO STORICO

Rosita Bellometti

Definizione sintetica

Un corteo storico è una parata organizzata nelle **rievocazioni storiche** e nelle **fieste storiche**, in cui i partecipanti indossano costumi o abiti storici che evocano o ricostruiscono il periodo di interesse. Nel corso dei secoli, il corteo ha accompagnato feste e celebrazioni sia sacre che profane, rappresentando una costante. In una rievocazione ricostruttiva gli abiti dovrebbero rispecchiare accuratamente gli esemplari del passato e i partecipanti al corteo dovrebbero comportarsi secondo l'etichetta del periodo rievocato. Non si intende qui trattare l'aspetto militare, che ha una sua disciplina specifica.

Scheda descrittiva

Nelle migliaia di manifestazioni rievocative che periodicamente si svolgono in Italia, il corteo storico (d'ora in poi CS) è quasi una presenza fissa. Difficile incontrare un evento che, nel complesso delle attività che offre, non preveda un CS; sono invece numerose le occasioni in cui è proprio nel corteo il cuore della manifestazione, quale episodio centrale, spesso sottoposto anche a un giudizio di qualità. Questo ha spesso fatto sorgere critiche da parte dei rievocatori attenti alla ricostruzione "filologica" (si veda **metodo filologico**), in quanto il corteo in sé stesso, seppure attestato dalle fonti, era un evento peculiare e molto specifico del nostro passato.

Tra Medioevo e prima Età Moderna i cortei si tenevano in diverse occasioni, che in qualche caso si mantengono anche ai nostri giorni. Appartengono al passato i cortei organizzati per:

- il passaggio di autorità, della sposa, della coppia nuziale e di personaggi notevoli ecc.;
- le festività sacre e profane;
- le feste del "mondo alla rovescia", come le feste asinarie medievali, il Carnevale, il *Festum Puerorum*, le Feste dei Folli, le tradizioni del *Lord of Misrule* inglese;
- le giostre e i giochi cavallereschi, dove il cavaliere aveva un suo seguito con vessilli;
- le celebrazioni di vittorie (ma qui il tema è tangente alla parata militare);

- i passaggi di brigate giovanili nelle feste;
- i giuramenti di fedeltà o di sottomissione;
- le fondazioni di enti, come ad esempio i Monti di Pietà.

Sono ancora invece pienamente presenti nella nostra vita i cortei in caso di manifestazioni politiche, processioni devozionali, alcune feste profane (es. Carnevale), le parate militari e i funerali.

Le regole del corteo

Come oggi, anche nel passato i cortei avevano le loro regole, spesso non scritte né tramandate, ma che si possono recuperare nelle fonti scritte e iconografiche. Le fonti medievali e rinascimentali spesso tramandano i cortei quali espressione di imponenza, ricchezza e sfarzo, che si rispecchia nell'orchestrazione delle sfilate, regolate minuziosamente e perfino riformate più volte. Non manca una produzione trattatistica delle cancellerie di Stato. Un discorso a parte sono i cortei di rovesciamento, e del Carnevale: spazi di relativa libertà, dove le istanze popolari pagane di lunghissima durata sono state sospinte e recintate dalla Chiesa. Essi conservano tracce di gesti e significati molto radicati in profondità nel tempo, e meriterebbero uno studio specifico per il tema del CS.

L'attenzione a queste regole dovrebbe replicarsi, pur con le inevitabili modifiche, anche nelle rievocazioni storiche, rispettando sia quanto conosciamo del passato, sia la tradizione locale della singola manifestazione rievocativa. I cortei sono dunque materia vivente della rievocazione.

Ciò che è andato perso, ed è quindi materia morta, sono gli allestimenti effimeri tematizzati. La buona notizia è che sono stati descritti, o sono diventati decorazioni urbane, di altari, di palazzi, che sarà opportuno riconoscere per poterli eventualmente ricostruire.

Di seguito proveremo a tratteggiare una storia dei cortei, soffermandoci sul periodo rinascimentale dove le testimonianze consentono una visione quasi filmica dei fatti. Possiamo riconoscere l'emergere del corteo nei momenti di ripresa dei regimi oppure di sconvolgimento delle gerarchie: in tutti questi casi si sfila in parata per occupare lo spazio pubblico, mostrare il numero degli alleati, la minaccia velata nelle armi, la potenza nelle vesti sontuose. A questi aspetti, ricostruibili oggi nei costumi, bisogna sempre aggiungere il contesto storico e geografico in cui viene revocato il CS e la relativa propaganda che tale rievocazione cela. Viviamo un momento storico non avulso da spinte revisioniste e reazionarie, in cui è doveroso riflettere su cosa significhi "rievocare" un corteo, e su quante volte sia stato fatto in precedenza, per quali affermazioni politiche e con quali ricadute.

L'eco romana: il trionfo

Dall'antichità a oggi, il cerimoniale al tempio della divinità ha sempre espresso una processione rituale. I faraoni egizi Ramses II e Nefertari sono raffigurati ad Abu Simbel mentre portano varie offerte alla barca di Amon, utilizzata dai sacerdoti per le processioni dedicate al suo culto; nell'antica Grecia, la processione

più famosa, è immortalata nel fregio del Partenone, raffigura il dove si vede il corteo che porta il peplo sacro ad Atena (le *Panatenee*). Altre sfilate si formavano per i riti civili, con processioni di magistrati o per il ritorno in corteo dei vincitori olimpici. A Roma il corteo “trionfale” costituiva la massima onorificenza pubblica resa a un generale/imperatore vittorioso. Il protagonista cavalcava acclamato dalla folla, lungo un percorso ornato di stendardi, archi, mentre, tra corone di alloro e vessilli, si esibivano il bottino di guerra e i prigionieri. La potenza del corteo trionfale romano, immortalata nei monumenti e nei testi dei cronisti, ha suggestionato le generazioni successive, fissando la formula come linguaggio del potere politico spettacolarizzato (LA ROCCA, TORTORELLA, 2008).

Il *Marco Aurelio* a cavallo, rarissima statua romana in bronzo salvatasi dalla fusione solo perché creduta di Costantino, è un modello fondamentale, che diventa nel Medioevo e nell’Età Moderna emblema di autorevolezza per i condottieri, in una linea di continuità che va dall’affresco di Guidoriccio da Fogliano, fino alla ripresa consapevole dell’antico con monumento equestre a Giovanni Acuto di Paolo Uccello e con la statua del Gattamelata di Donatello, il primo monumento equestre in bronzo a cera persa su modello classico. Restano in questa tradizione Leon Battista Alberti, Verrocchio, Giambologna, fino ad arrivare al *Copper Horse* il monumento equestre di Giorgio III a Windsor, alle innumerevoli statue di Garibaldi e Vittorio Emanuele di Savoia che ornano le piazze italiane. Non uomini d’arme soltanto, ma uomini di comando, in armi e insegne da parata, dentro un “trionfo”. Attorno a loro, dobbiamo immaginare il rumore della folla festante e il suono delle trombe.

Da Bisanzio al Papato

A Bisanzio, il cerimoniale romano si evolve in forme sofisticate, inglobando elementi di divinità nella figura dell’imperatore. *Il Liber de Ceremoniis Aulae Byzantinae* – il testo che stabilisce l’insieme minuzioso delle norme cerimoniali dell’Impero Romano d’Oriente – fu voluto dell’imperatore Costantino VII Porfirogenito (905-959), affinché nel fasto di corte si riflettesse “il movimento armonioso che il Creatore ha impresso all’universo”, secondo la nota modestia dei teocrati d’Oriente (PANASCIA, 1993). Liutprando da Cremona racconta del trono dell’Imperatore che si alza con uso di argani e meccanismi idraulici che vengono attivati in momenti precisi del cerimoniale imperiale per le ambascerie, con leoni che ruggiscono e un albero d’oro popolato da uccelli-automi che cantano (LIUTPRANDO, 1987).

In Italia, nella Basilica di San Vitale a Ravenna, i mosaici raffigurano Giustino e Teodora con il loro corteo di alti funzionari. I partecipanti fissano lo spettatore in modo vibrante ed autorevole con enormi occhi scuri, sovrumani, ieratici, e con le insegne del loro potere. Nella Roma dei Papi – in continuità con l’Impero – viene elaborato un complesso cerimoniale che attinge agli antichi cortei rituali, con apparati, baldacchini, ombrelli, portantine, soste solenni, gesti di benedizione. Questo sistema, custodito e accresciuto dai *magistri caerimoniarum*, viene mutuato e replicato in varie forme nelle corti reali e imperiali. Il corteo assume una duplice funzione: omaggio del Papa alla divinità e della folla al Papa, diven-

tando strumento politico per affermare la preminenza universalistica del papato (DYKMANS, 1977-1985).

Il Medioevo

I Comuni italiani stabiliscono un modo nuovo di governare le città, eleggendo rappresentanti dal basso e cambiando il paradigma della detenzione del potere: lo si riceve per elezione, lo si tiene a turno, e non si viene rieletti se non si è apprezzati. Sullo sfondo di una simile prospettiva ribaltata, i cerimoniali monarchico/imperiali sono destrutturati da parte dei Comuni: le istituzioni, le corporazioni, i gruppi organizzati, le confraternite, le università degli studenti, sfilano mostrando i simboli della propria autonomia. Le feste cittadine diventano identitarie e lo spazio urbano occupato da nuove feste civiche come linguaggio di affermazione della propria indipendenza da entità governative superiori. Lo spettacolo e la festa si mescolano, in crescendo verso il basso medioevo e il confluire dell'esperienza comunale nelle Signorie.

Come scritto in numerosi statuti comunali, appositi araldi e "trombetti" con il tamburo annunciano l'incedere delle parate o, attraverso le principali arterie cittadine, dalle porte della cinta muraria fino alla piazza e dentro il palazzo di governo o la chiesa. Le festività religiose cittadine diventano occasioni di manifestare la libertà comunale; le processioni alla cattedrale sono il simbolo della *civitas*. Un altro grande emblema della libertà comunale è il carro usato in battaglia, attorno a cui sta la fanteria: il "carroccio", trainato da buoi, con il pennone, il vessillo, la croce e la martinella (campana), ma anche i riferimenti al santo patrono. L'uso del carroccio si diffonde in molti comuni, specialmente dopo l'epica vittoria della Lega Lombarda a Legnano (1196) contro l'Imperatore Federico Barbarossa (1196). Dice il cronista fiorentino Giovanni Villani, che il carroccio si usava "per trionfo e dignità" dai suoi concittadini antichi (VILLANI, 1990-1991, 1/LXXV). La prima commemorazione della battaglia di Legnano fu istituita nel 1393 dal Comune di Milano alla data del 29 maggio, da celebrarsi con una processione di magistrati e di "paratici" (corporazioni) con le loro bandiere, a offrire due palii (drappi) alla chiesa di San Sulpiciano. La rievocazione fu ripresa vigorosamente nel Risorgimento, con dispiegamento di costumi e poi ancora rievocata negli anni Trenta del Novecento, in pieno fascismo, anche se poi sospesa per non offendere gli alleati tedeschi.

Ripresa di nuovo sotto altri pretesti nel dopoguerra, con enfasi sulla libertà, oggi è il motivo centrale del Palio legnanese. A Legnano si porta in corteo il Carroccio, ultimo ad entrare al campo, oggetto anche oggi di benedizioni e sacralità cittadina, in una serie di sfilate molto partecipate e curate, con costumi che si riferiscono all'epoca comunale. Il *Palio di Legnano* offre un esempio calzante di come la storia e le sue cerimonie vengano modificate, riprese, implementate, migliorate, infarcite di leggende. La sfilata è oggi dotata di una Commissione Costumi permanente, che ne cura l'omogeneità e la storicità, valutando i bozzetti nei minimi dettagli prima di approvarli.

Un complesso apparato di segnali visivi, uditivi e performativi appartiene al Medioevo comunale: di esso rimangono tracce nei registri comunali di Perugia, Siena e Bologna, sulle cui "coperte" venivano dipinte immagini degli uffici e



fig. 1 Ambrogio Lorenzetti, *Allegorie del buono e cattivo governo e dei loro effetti in città e in campagna*, (1338-1339), Palazzo Pubblico, Siena, Sala dei Nove (Wikimedia Commons)

dei funzionari. Si consiglia di consultare gli Statuti, specialmente se contenenti miniature, della propria città o delle città vicine, per acquisire informazioni sui cerimoniali, sugli ufficiali e sugli incaricati, sulle formule di giuramento previste per prendere cariche. Negli statuti di Bologna del 1352-1357 per esempio si legge che il banditore doveva andare a cavallo, avere la *vox preconia*, cioè usare un tono di voce elevato e scandire chiaramente le parole; gli annunci erano preceduti dagli squilli di “tube” (chiarine squillanti) adornate con *penelli ad arma comunis Bononie*, che ne garantivano l’ufficialità. La bardatura e i segnali acustici erano garanzie dell’autenticità del messaggio contenuto nelle “gride” (provvedimenti) che egli pronunciava, e che poi venivano trascritte da un notaio al suo ritorno, per dire che tutti erano avvisati (ANTONELLI, 2024).

Il riferimento iconografico più noto per i cortei comunali è senz’altro l’affresco *Gli effetti del buon governo* di Ambrogio Lorenzetti che descrive operosi cittadini, cavalieri, mercanti che attraversano la città ideale. A fianco dell’allegoria della Concordia, ventiquattro personaggi che simboleggiano la comunità di Siena procedono, con vesti diverse perché di varia estrazione, ma risultano uguali nell’atto di sostenere una corda simbolica che discende direttamente dai piatti della Giustizia, e che viene consegnata al Comune in veste di monarca in maestà, identificato con la scritta *C[ommune] S[enarum] C[ivitas] V[irginis]*. Il dipinto è un’interpretazione allegorica, presenta solo alcuni tratti che interessano il rievocatore, come il modo in cui si stava in corteo, gli atteggiamenti, l’omogeneità nell’incedere, attenzione però: la mescolanza dei cittadini non è ciò che emerge dalle fonti scritte.

Il giuramento podestarile: messaggio di concordia

Nella fase seguente a quella consolare, il consiglio comunale convocava un podestà straniero per governare una città in modo imparziale. Le autorità comunali e i rappresentanti delle corporazioni lo accoglievano alle porte formando un

primo corteo con i vessilli o il gonfalone del comune, con araldi, con suonatori di chiarine, eventualmente di pifferi e tamburi, con *vexilliferi* che reggevano il gonfalone, con nobili e rappresentanti del consiglio a cavallo accompagnati da palafrenieri che reggevano la capezza dei cavalli bardati, e infine i maggiori rappresentanti delle arti e corporazioni.

L'obiettivo era creare un legame formale tra il magistrato esterno e la comunità che avrebbe governato per la durata del mandato, generalmente di sei mesi o un anno. A sua volta il Podestà giungeva accompagnato dalla sua *familia* di giudici, notai e *milites*, quindi con un suo seguito e con i suoi vessilli. I due cortei diventavano uno, con il podestà scortato in posizione secondaria. La cerimonia del giuramento si svolgeva solitamente nella cattedrale o nel palazzo comunale, dove affluivano le rappresentanze della cittadinanza per gruppi, e prendevano posizione. Il Podestà giurava fedeltà agli statuti del comune, promettendo di amministrare la giustizia con imparzialità e di difendere i privilegi della città. Contemporaneamente, i cittadini giuravano obbedienza al nuovo magistrato. Durante la cerimonia venivano consegnati al Podestà i simboli del potere: il sigillo del comune, le chiavi della città, lo scettro o la verga di giustizia, il gonfalone cittadino, rappresentazioni dell'autorità trasferita. Tale situazione è oggi rievocata per esempio nel corteo storico di Orvieto che accompagna la processione religiosa in occasione della festa cristiana del *Corpus Domini*, suddiviso a sua volta in tre differenti cortei: del Podestà figure che in epoca medievale avevano importanti cariche sociali), del Capitano del Popolo (milizie) e della Città (i quattro quartieri con i rispettivi rappresentanti e le corporazioni).

Le corti e il codice cavalleresco

Le corti regie creano cerimoniali nel corso del Medioevo, riprendendo elementi da Roma papale ed elaborando in proprio. La nobiltà costituisce la cavalleria del monarca, così, dai codici dell'onore militare, discende il cerimoniale cavalleresco, la cui gestualità descrive il perfetto cavaliere, moralmente disciplinato e savio. Simboli araldici e insegne da parata testimoniano il corredo necessario di questi cerimoniali di cui restano miniature francesi e inglesi, e complessi sistemi di stemmi nobiliari in ogni parte d'Europa¹. Gerarchia monarchica e teatralità dei colori innervano e sostanziano l'attività "sportiva" collegata ai cerimoniali cavallereschi, come la sfida alla lizza, la mischia, e il combattimento a due. Numerose fonti confermano come l'ingresso al campo non fosse casuale, ma un vero e proprio corteo dal rigoroso protocollo dettato dalla struttura sociale gerarchizzata. Ne prenderemo in esame alcune.

Le cronache dei tornei di *Chauvency* (1285) forniscono dettagli molto precisi sugli accadimenti, sul modo di festeggiare, sui blasoni, sull'ordine di ingresso al campo (BRYANT, 2020)². Nelle cronache di *Froissart* (XIV secolo) leggiamo che pri-

¹ Bibliothèque Nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal: Ms-5027 *Recueil sur les armoiries et les tournois, XVIe siècle*, <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc85244s>.

² Una buona esposizione dell'argomento e una visualizzazione efficace dell'Armoriale dei bla-

ma entravano gli araldi e i trombettieri, seguiti dai cavalieri sfidanti in ordine di rango nobiliare, poi i cavalieri che accettavano la sfida. Così descrivono l'ingresso pubblico della regina Isabella di Baviera a Parigi nel 1390:

... scortata da cittadini in livrea e a cavallo, protetta da numerosi ufficiali, la colonna era attornata da una grande folla. Una serie di spettacoli furono offerti al passaggio, in vari punti della città, da varie compagnie di teatro. I soggetti erano la guerra di Troia, la guerra contro i Saraceni, cieli stellati con angeli che cantano, un funambolo, e molti menestrelli. I nobili e le nobildonne ballarono, in palazzi e padiglioni eretti appositamente, mentre di giorno si svolsero tornei e giostre, le cui premiazioni serali eccitavano la folla festeggiante (FROISSART, 1803-1019, traduzione dall'inglese dell'autrice).

Nel *Libro dei tornei* di Renato d'Angiò (XV secolo, Bibliothèque Nationale de France) si descrivono i ruoli, la figura del Re d'Armi, che rappresenta il principe organizzatore che estende della sfida agli altri principi, e il Re d'Onore, che entra per primo in campo durante gli scontri. Giudici, araldi, campo di gara, gesti, vessilli e cortei trovano ampio spazio in miniature chiare, ampie, descrittive.

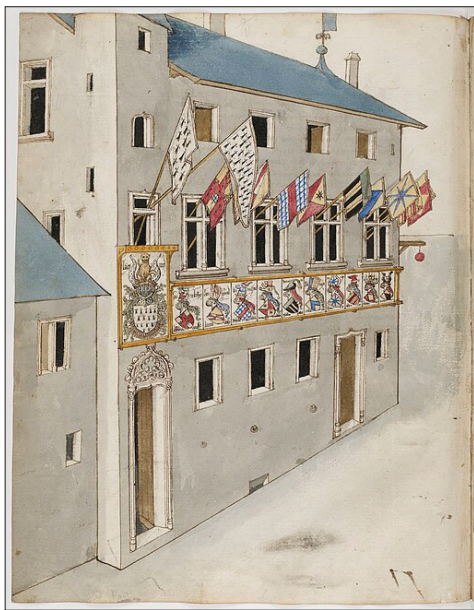
Per l'Italia lo storico Duccio Balestracci ha scritto *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, che rappresenta uno degli studi più completi e autorevoli sui tornei e le giostre italiane medievali, con dettagli sui protocolli e l'ordine cerimoniale, la "mostra" del cavaliere, le livree e le armi. Balestracci ha raccontato come i tornei italiani fossero intrisi di comunicazione politica, però adattata al linguaggio delle città-stato italiane e alle loro strutture, differenziandosi dagli aspetti feudali d'Oltralpe (BALESTRACCI, 2003). Nelle grandi feste cittadine politicizzate e anche nelle Repubbliche (come Firenze), venivano di solito indetti una giostra e giochi di piazza fra cavalieri bardati. Segnaliamo come particolarmente interessante la *Magna Curia* di Mantova: una festa cavalleresca organizzata dai Gonzaga nel 1340 in cui la sfacciata ostentazione della ricchezza, con festeggiamenti, doni in cavalli, drappi, offerte di cibo e di vesti, fu funzionale alla legittimazione del loro potere (BUSS, FERRARI, 2016; FERRARI, 2016).

Dentro questo linguaggio delle gare di destrezza a cavallo hanno trovato casa le rievocazioni con quintane, dove la coppia cavallo-cavaliere vincono il palio: Ascoli Piceno, quintana con il "moro", Foligno, quintana dell'anello (la Quintana).

Il Quattrocento e la diplomazia

Man mano che si procede verso l'età degli Stati territoriali, ovvero dominati da casate al potere, la diplomazia affina il cerimoniale per scortare personaggi politici nei palazzi del potere. Funzionari incaricati si occupano di rispettare quanto stabilito e di rendicontare le spese, lasciando così ai posteri delle fonti preziose: i *libri cerimoniali*. In quell'epoca, a sua volta l'ambasciatore forestiero è tenuto a riferire al suo Signore alcuni dati fondamentali: quanto è grande un festeggiamento, quali cose dispendiose e innovative si sono organizzate, come si sono abbigliati i nobili,

soni è disponibile nella voce *Le tournoi de Chauvency* di Wikipedia francese https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Tournoi_de_Chauvency.



figg. 2-5 Illustrazione da René I d'Anjou, *Traité de la forme et devis comme on peut faire les tournois* ff. 66v e 67 r, BNF Fr. 2695, René d'Anjou, Barthélemy d'Eyck (Wikimedia Commons)

in una continua competizione fra corti signorili. Nelle loro parole troviamo una grande risorsa descrittiva, che, riscontrata con i *libri cerimoniali*, colma almeno in parte un'assenza quasi totale di reperti (LEVEROTTI, 1999-2003).

Il liber cerimonialis della Repubblica fiorentina fu scritto da Francesco Filarete ed Angelo Manfredi, tra il 1450 e il 1523, araldi statali (FILARETE, MANFIDI, 1978). L'opera fu concepita come una guida per lo svolgimento delle cerimonie di Stato, con un capitolo sull'accoglienza degli ambasciatori stranieri, importantissime visite foriere di pace e alleanza. Addobbi e numeroso pubblico facevano parte dell'onore tributato all'ospite, inclusi i doni: tessuti, armature, cavalli, libri, gioielli, ecc. Anche il rifiuto di determinati simboli era politicamente significativo. L'ingresso di Francesco Sforza a Milano nel 1450, dopo il tumultuoso periodo della Repubblica Ambrosiana, fu contrassegnato da un'eccezionale compostezza. L'ingresso solenne, con un imponente seguito di familiari d'armi, capitani e capisquadra, adorni di ornamenti militari, fu organizzato quando già Francesco si trovava in città, come momento dedicato alla sua presentazione pubblica, allo scopo di mostrarlo come soldato vittorioso e magnanimo, mediante uno studiato gesto: Francesco rifiutò il carro trionfale, normalmente offerto all'ospite di rango alla porta cittadina. Lo spregio consapevole del baldacchino venne annotato dai cronisti. Giovanni Simonetta e, in seguito, Bernardino Corio spiegano che lo Sforza «abborriva le pompe e recusò il carro e lo balduchino, dicendo tali cose essere superstizioni dei re». Da politico esperto, sapeva che «la plebe avezata a l'arme se ricordava de la libertate» e che il suo nuovo stato doveva essere rafforzato e stabilito con misure appropriate. L'entrata fu popolare, sobria e priva di fasto inutile: una presa militare, attenuata e giustificata dalla nobiltà legittima della sposa viscontea Bianca Maria, esibita alla cittadinanza. La sobrietà fu giudicata funzionale allo scopo (COVINI, 2001). In seguito, Francesco Sforza seppe invece sfruttare le feste popolari milanesi come un mezzo per mostrarsi al pubblico insieme alla propria sposa, anche attraverso celebrazioni sfarzose (COVINI, 2001).

La visita del principe o del re

Nel 1474 il re Cristiano I di Danimarca intraprese un viaggio in Italia che lo portò a visitare diverse corti. I resoconti e immagini del suo viaggio dimostrano che esisteva un linguaggio cerimoniale comune, che prevedeva un'accoglienza in più soste successive con delegazioni di rango crescente, dai confini al centro del potere. Il suo arrivo al castello di Malpaga (Bergamo) è raffigurato in un affresco, per quanto posteriore ai fatti. In questo si vede Bartolomeo Colleoni uscire dalle mura a cavallo, in armatura, compiere poi un gesto di deferenza togliendo il cappello «alla capitaneasca» davanti all'araldo reale, non davanti al re, che rimane a distanza, abbigliato con un ricco mantello. I vessilli dei due personaggi sono ben visibili, i palafrenieri a piedi circondano i protagonisti a cavallo. Gli affreschi del castello di Malpaga illustrano anche il corteo regale, i ricchi banchetti, i tornei e le scene di caccia.

Fuori dalle porte di Milano, al re Cristiano I di Danimarca vengono consegnate simbolicamente le chiavi della città. Accompagnato quindi dentro le mura, il re accetta il baldacchino (quello rifiutato da Francesco Sforza): una macchina da spalla con un trono, portata a turno da «mude» (squadre che si alternano) di portantini rappresentanti diversi corpi sociali cittadini. Infine, si forma un corteo in cui l'ospite è racchiuso.



fig. 6 *Cristiano I di Danimarca visita il Colleoni*. Affreschi del Castello di Malpaga. Opera attribuita al Romanino (1467) (Wikimedia Commons)

Il repertorio scenico dei cortei rinascimentali

Nel Rinascimento corteo significa prestigio. La parata diventa manifesto di potere in movimento, e la sua veste si fa “all’antica”, quasi una rievocazione, una messa in scena archeologica. Il corteo rinascimentale, spesso chiamato nelle fonti direttamente *triumpho*, era molto più di uno spettacolo: costituiva un linguaggio politico codificato che comunicava, al solito, gli equilibri di potere, ma con un’enfasi particolare sulla trasformazione degli spazi urbani, mediante magnifiche innovazioni celebrative. Con l’Umanesimo e il Rinascimento si recupera l’antico per enfatizzare un cambiamento. La festa, attraverso il mecenatismo delle *élites*, apre la strada a un linguaggio misto, tra elementi fantastici medievali e rielaborazioni di miti antichi, in una modificazione del senso che celebrava i nuovi Signori al potere, come degli dèi. Si rievoca e si reinventa in continuazione, mettendo in atto una quantità di soluzioni effimere derivate dai trattati di architettura riscoperti dagli Umanisti, e anche dall’ingegneria, allora in rapida evoluzione. Antico e moderno cooperano: nasce la festa rinascimentale. Contemporaneamente, artisti di fama divengono dei “registi” di grandi festeggiamenti, lasciandoci alcuni disegni (si veda la voce **spettacolo storico**).

Per dare un’idea dell’effimero rinascimentale e della straordinaria varietà immaginifica dell’epoca, è necessario nominare alcuni elementi scenici presenti nei cortei: altissimi ceri, animali semoventi in forma di elefante, giraffe, serpenti meccanici, draghi, rappresentazioni dei Sette Pianeti, del Paradiso, di Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso, delle ninfe, delle Muse, il carro di Apollo, il carro di Bacco, le Grazie, Cupido, il giudizio di Paride; angeli a non finire – di solito bambini in carne e ossa – sospesi a nuvole di bambagia che rivestivano strutture in ferro, oppure su altalene di cuoio o sfere appese con corde. Queste strutture di sospensione sono variamente chiamate “mandorle” in ambito toscano, o “nivole”. Congegni meccanici scendevano e salivano grazie a pulegge, a leve, a funi, suscitavano stupore negli astanti, insieme con pirotecnia varia e giochi di fiaccole.

Nel Rinascimento il corteo si reinventa in continuazione, accentrando l'attenzione sul *patronage* delle feste (il casato che le finanzia), anche quelle comandate e tradizionali. Archi effimeri, architetture all'antica, pergolati adornati di rami recisi vengono predisposti sul percorso, insieme a macchine sceniche su ruote, stendardi, addobbi, ghirlande attraverso le strade, tutto per accogliere il passaggio, per esempio, del corteo della sposa o delle coppie nuziali. Diventano frequenti le parate con carri addobbati e i cortei accompagnati da strumenti a fiato. Se la portantina sembra essere stata il massimo onore da offrire a un re, con le mute di persone, come detto, per sorreggerla, ritroviamo la stessa logica, ma con una diversa funzione, nelle "macchine da spalla" devozionali come quelle di Gubbio, Viterbo e altri luoghi, dove la fatica dei portantini diventa un atto di sacrificio. Le macchine da spalla sono oggi riconosciute come Patrimonio Immateriale dell'Unesco. I ceri di Gubbio, in particolare, non sono una rievocazione, ma una realtà ininterrotta nel tempo, di grande complessità antropologica. Molte altre insegne venivano portate a spalla, alcune di esse sono svanite nel mutare delle celebrazioni, altre sono replicate oggi in base a fonti iconografiche.

Il corteo dell'Assunta di Fermo, che è sostenuto nella sua antica origine da una miniatura del 1436 nel *Missale de Firmonibus*, era composto da tutte le autorità cittadine: il Podestà, il Capitano del Popolo, il Vessillifero di Giustizia ed i Priori delle Contrade in cui era divisa Fermo fin dal 1251. Seguivano i Delegati dei Castelli del Contado ed i Rappresentanti delle Arti, sia artigiane che professionali. Ancora oggi, come nella miniatura, viene fatta sfilare la cosiddetta "taberna", un'arca in legno portata a spalla dalla corporazione dei tabernai della Contrada Castello, e poi, nel corteo in notturna dalla Contrada Torre di Palme la barca che rappresenta la corporazione dei pescatori³.

Talvolta lo sfarzo e la confusione di questi cortei erano tali da suscitare lo sdegno dei contemporanei. Nella Firenze del Quattrocento, la festa patronale di donazione dei ceri a San Giovanni si estese al punto da esigere un incaricato per la redazione di un regolamento. Così nel 1454, Matteo Palmieri scrisse i dettagli della processione, che combinava tradizione e innovazione in una narrazione coerente cronologicamente, dagli episodi biblici ai riferimenti ai miti (PALMIERI, 1906-1915).

Gli ingegni pirotecnici o "carri di fuoco" costituivano un capitolo a parte di questa scenotecnica. Oggi, a Firenze, ne sopravvive un esempio più tardo, di origine cinquecentesca, detto "Brindellone", trainato da buoi bianchi infiorati e scortato dai bandierai. Il suo spostamento da via in Prato genera un corteo che sosta fra Duomo e Battistero, dove viene azionato l'ingegno della Colombina su corda, e dove avviene lo "scoppio del carro", raro esempio di fuochi artificiali diurni. Poi il carro ritorna in corteo alla sua base. La tradizione della pirotecnica

³ Il *Messale de Firmonibus* è un codice miniato conservato nel Museo diocesano di Fermo, venne miniato da Giovanni di Ugolino da Milano nel 1436 su commissione di Giovanni de Firmonibus, vescovo di Fermo, nel margine inferiore della c. 296v è raffigurata la cavalcata dell'Assunta in uno spazio di mm. 263 x 90 <https://cavalcata dellassunta.it/la-cavalcata/>. Ringrazio il vice presidente della Cavalcata dell'Assunta, Roberto Montelpare, per la cortese risposta inviata.

dello scoppio del carro è risalente almeno al XV secolo, la forma attuale del carro è del tipo “trionfale” a tre ripiani, in uso ormai da secoli. Altri congegni pirotecnici venivano sospesi, come testimonia l'affresco di Jan Van Der Straet che ne mostra uno su Piazza della Signoria.

L'elaborazione del Trionfo

Un capitolo affascinante della cultura rinascimentale riguarda i carri ispirati al celebre poema di Francesco Petrarca, *I Trionfi*. La diffusione straordinaria del poema (oltre 600 copie manoscritte) testimonia il successo di un'opera, basata sui trionfi dell'antica Roma rielaborati in chiave allegorica e morale. Le sue potenti immagini – come il Trionfo dell'Amore, della Pudicizia, del Tempo, della Morte – influenzarono profondamente l'arte e le celebrazioni pubbliche, dando vita a sfilate spettacolari con carri trainati da animali reali o fantastici, e figure simboliche. Un esempio di quanto queste tematiche abbiano affascinato le corti sono gli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara. Ma gli stessi soggetti sono anche molto raffigurati sui cassoni nuziali di area toscana.

L'altra grande fonte utilizzata per allestire parate “all'antica” è l'opera di Flavio Biondo, *Roma Triumphans* (PINCELLI, 2007). Secondo Claudio Passera si osserva un'elaborazione di una «filologia del trionfo» che aveva i suoi precedenti nel *De re militari* di Roberto Valturio (1456), nella *Roma triumphans* di Biondo Flavio (1457-1459) e nel *De dignitatibus romanorum, triumpho et rebus bellicis* di Felice Feliciano (1465).

Diventa da questo momento indistinguibile la “camminata collettiva” dalla “costruzione scenotecnica”, dall'effimero, dalla decorazione urbana secondo gli stilemi architettonici innovativi. Una congerie di costruzioni temporanee veniva infatti eretta per decorare la città, per nascondere edifici obsoleti, trasformare parti di facciate, portali di palazzi e per creare fontane mobili che sparivano a fine festeggiamento. Si usavano pannelli in legno e tela dipinti, da addossare alle architetture vere, decori posticci per carrozze, paratie dipinte per baldacchini a spalla. Per le statue e le strutture tridimensionali si realizzavano strutture in ferro, riempite di paglia, poi rivestite in pasta di carta o gesso e infine dipinte. Questo patrimonio di oggetti è andato quasi tutto perduto: raramente si conservano parti, brandelli, qualche pannello dipinto, qualche angelo in carta dipinta da appendere, e chissà cosa riserverà una futura valorizzazione degli oggetti artistici giudicati minori presenti nei magazzini dei musei. Restano, altresì, i racconti e i disegni di alcuni artisti e ingegneri, che vanno interpretati.

Dalle fonti ricaviamo la ferma volontà dell'epoca di ricostruire i cortei romani in forme spettacolari dal vivo. Dall'opera del Biondo, per esempio, si attinge per costruire complesse architetture effimere su cui dipingere episodi di battaglia, figure a tutto tondo, che punteggiavano i percorsi delle parate. I più citati strumenti da corteo sono gli archi di trionfo: in legno dipinto e stucchi a simulare marmi, con statue leggere realizzate (in tela, paglia gesso e cartapesta), decorati da iscrizioni, da festoni da cui pendevano insegne, tele che ricadevano, ghirlande di rami, frutti e nastri. Simili forme si sono sedimentate, ad esempio, nelle chiese, in particolare attorno agli altari delle cappelle laterali dove troviamo



fig. 7 Jacopo del Sellaio, *Trionfo dell'amore e della pudicizia*, 1480-1485, tempera su tavola, Musée des Beaux-Arts, Strasburgo (Wikimedia Commons)

decorazioni vegetali, cornucopie, putti angelici che incorniciano le tele. A volte la cappella laterale è realizzata con il solo il dipinto di un arco all'antica il cui fulcro è l'altare, posto nel fornice, riflettendo, per il resto della sua configurazione, le forme descritte per gli archi scenici mobili. Un esempio è l'altare Giustiniani, che si allinea a disegni di archi effimeri del Vasari e di altri artisti coevi (BLUMENTHAL, 1973), testimoniando la forma e l'addobbo a “verzura”, ossia vegetale, di questi apparati.

Le unioni dinastiche

Le nozze fra dinastie rappresentavano il culmine degli allestimenti effimeri rinascimentali. Ogni matrimonio che coinvolgesse casate di rilievo diventava occasione per una trasformazione temporanea, ma radicale, dello spazio urbano, ancora maggiore che nei passaggi dei Signori per le terre e borgate, di cui ritroviamo l'alfabeto. Le strade venivano coperte con teli per fare ombra, i palazzi decorati con ghirlande, archi di verzura (cioè rami recisi di varie piante come bosso, edera, mirto, olivo) a formare pergolati, tappeti e arazzi erano esposti alle finestre. Le lettere dell'epoca parlano di strade “parate”. La consuetudine di distinguere le strade interessate dal passaggio delle spose con panni sospesi dall'alto è piuttosto comune nelle cerimonie dell'Italia del Quattrocento.

Le nozze producono grandi condensazioni di fonti scritte: lettere di aristocratici invitati, missive di ambasciatori, poemetti encomiastici, diari, cronache cittadine. Testi che offrono una pluralità di punti di vista sull'evento, indispensabili per un'ermeneutica della festa volta a coglierne il modello d'ispirazione e i contenuti. Dopo l'invenzione della stampa, furono pubblicati libretti (incunaboli) che descrivevano gli eventi organizzati in occasione degli spozalizi di esponenti di prim'ordine delle famiglie del patriziato, della nascente borghesia e delle case regnanti d'Europa. Questi resoconti, o poemi encomiastici, erano offerti da esponenti di

rango ai reggenti (a favore della propria carriera a corte). I poemetti servivano a esplicitare le alleanze, manifestando platealmente la preminenza politica, ed erano infatti distribuiti alle altre corti. Per farlo, essi descrivono la cerimonia nuziale in tutte le sue espressioni, sia quelle apprezzabili dal vasto pubblico di spettatori, come il viaggio della sposa, il suo ingresso in città, gli addobbi delle vie cittadine, lo scambio delle promesse sponsali; sia quelle più private, riservate ai soli invitati, come il banchetto nuziale e l'apparato di spettacoli che animavano la festa. L'invenzione della stampa portò in auge il genere dei poemi nuziali, rispondendo perfettamente all'esigenza della propaganda (PASSERA, 2017 e 2020).

La memoria delle feste si trova ovviamente anche nelle pitture coeve a soggetto nuziale. Tra le tante documentate ci soffermiamo di quelle tra Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona (1489) che offrono un'occasione straordinaria per esibire lo sfarzo ducale, cementare il legame tra Milano e Napoli, e legittimare Ludovico il Moro. Nessun oggetto, al solito, è rimasto; ma incrociando fonti ufficiali e carteggi si può quasi vedere lo svolgersi delle perfette nozze rinascimentali (LOPEZ, 1976). Il funzionario ducale Tristano Calchi descrive l'invio di una delegazione di gentiluomini milanesi per scortare la sposa verso Milano: la partenza da Napoli, il viaggio per mare fino a Genova, l'incontro con il Moro e con Gian Galeazzo a Tortona, dove si tiene un banchetto, poi la tappa con festa a Vigevano, e poi i festeggiamenti finali a Milano (CALCO, 1644; ROZZO, 1989). Nelle *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* sono descritti tutti gli allestimenti, a cominciare dagli apparati effimeri del castello di Porta Giovia, dove pergolati di vegetazione videro la partenza del maestoso gruppo. Dolcino descrive anche le vie frementi di preparativi per il passaggio del corteo. Il percorso viario dal castello fino al Duomo è coperto da un lungo velo di lana, mentre le facciate delle case sono rivestite di tendaggi e ornamenti floreali in bosso, edera, mirto, olivo. Ludovico il Moro scortava la coppia ducale che avanzava a cavallo, l'apertura era lasciata a Hermes Sforza. In perfette schiere procedevano gli ordini militari e i colleghi sacerdotali; questi ultimi intonavano il *Te Deum*. Cinquecento cavalli, trentasei regole di frati, sessanta cavalieri, sessantadue trombetti e dodici pifferi; oltre a duecento "stradotti" (mercenari provenienti dai Balcani) e balestrieri a cavallo deputati alla sorveglianza.

La città sforzesca era stata trasformata in una novella Roma dagli "apparatori" della festa, emulando i fasti descritti da Flavio Biondo, così che il corteo nuziale degli sposi e del Moro (sempre ben in vista) fu presentato come un trionfo classico. Fu anche allestita una macchina scenica con Cupido che

... apparve all'improvviso nel cielo, sospeso grazie a un ammirevole contrappeso. Vi era una grande sfera d'oro e intorno a essa, posizionati su una piattaforma quadrangolare, alcuni grifoni dorati con le cornucopie. Ivi sorgeva una colonna finemente tornita, alla quale il bambino alato era stato nascostamente legato e sembrava stare in equilibrio sopra la sfera con i suoi piedi. In cima alla colonna troneggiava un leone di colore biondo dorato che si fregiava di un elmo, di fiamme di fuoco e di secchie colme d'acqua. Qui le schiere dei componenti del corteo si fermarono un poco, mentre il giovinetto recitava alcuni carmi (CALCO, 1644, p. 80).



fig. 8 Anonimo, altare laterale della famiglia Giustiniani, 1572, Convento di San Bernardino, Verona. Dipinto centrale: *Natività di Bernardino India*; statue di Danese Cattaneo, poeta, scultore, architetto (foto dell'autrice)

Le strutture che adornarono la piazza del Duomo furono, a detta di Stefano Dolcino: un tempietto ligneo, detto tiburio; un arco trionfale a tre fornici con pannelli dipinti con le imprese di Francesco Sforza; un pergolato di arcate di edera e mirto. Fuori dal Duomo, un baldacchino in damaschino bianco sorretto *in primis* dai dottori in medicina, riconoscibili dall'abito della loro arte attendeva il passaggio del corteo. Giunti sulla piazza del Duomo, Isabella e il duca smontarono da cavallo e, dopo aver ricevuto l'omaggio delle cinquanta nobildonne lombarde

presso il tiburio, “vestite di broccato a oro e con perle e gioie assai” entrarono nella cattedrale. Ad aprire la sfilata fu, come detto, Hermes Sforza, armato della spada della giustizia, accompagnato dal seguito di invitati, oratori e cortigiani. Celebrate le nozze, fu organizzato un ballo concluso con l’investitura di nuovi cavalieri. Poco dopo, il Moro commissionò a Leonardo da Vinci, in onore degli sposi, un famosissimo quanto perduto ingegno: la celebre macchina per La Festa del Paradiso (CALCO, 1644, p. 121).

Gli artigiani come consuetudine, le maestranze toscane

Vale anche la pena soffermarsi sulla circolazione di maestranze dedicate, in particolare fiorentine, attive sicuramente a Napoli e Milano, che denotano una consistente domanda di artigiani spettacolari.

Le feste religiose nella Firenze del XV secolo hanno rivoluzionato la percezione del sacro attraverso l’uso di complesse macchine sceniche. Queste strutture, attribuite a figure come Filippo Brunelleschi, integravano movimento, luci e musica per rendere visibile l’ineffabile dimensione del Paradiso. Tali innovazioni rivoluzionarono le arti figurative e si diffusero, inoltre, nelle principali corti italiane, venendo riadattate da artisti come fece Leonardo da Vinci a Milano, su commissione di Ludovico il Moro, per celebrazioni sia sacre che profane (VENTRONE, 2022). L’ingresso di Leone X a Firenze (1515) fu accompagnato da scenografie ideate da Pontormo e Baccio Bandinelli; quello di Paolo III a Bologna (1543) vide il coinvolgimento di artisti e architetti per creare ambientazioni spettacolari. La direzione artistica dei festeggiamenti dei Medici vide all’opera il Buontalenti e, tra i sottoposti, il Vasari in veste di “festaiuolo”. L’imponenza delle creazioni richiedeva enorme lavoro e abilità poliedriche in: disegno, pittura, scultura, scrittura di testi, progettazione di costumi, barche, fuochi artificiali, architetture effimere. Gli artisti di corte lavoravano costantemente come scenografi e costumisti in apparati effimeri andati perduti (BLUMENTHAL, 1973). Ne facciamo cenno nella voce cortei perché la normalità dell’utilizzo di addobbi effimeri e macchinari semoventi, confluiva nelle ricorrenze con corse di cavalli, che oggi si tramandano, ma per lo più senza rievocazione di elementi macchinistici, decaduti per riforme recenti.

Nel dipinto *La sfilata delle contrade di Siena* di Vincenzo Rustici, del 1546, le contrade entrano ciascuna con un vessillo di grande dimensione, portato da un solo vessillifero; non ci sono i tamburi, ma figure dotate di un bastone del tipo “mazziere delle cerimonie”, che, ipotizziamo, poteva essere battuto a terra a ritmo. I carri celebravano i nomi di contrada, dando loro una forma tridimensionale: la Chiocciola, l’Istrice, la Tartuca.

Si tratta di un patrimonio cinquecentesco di *inventioni* mobili trainate, che precedevano le corse di bufale, e che furono in auge fino ai primi del XIX secolo. I carri erano variati ogni anno, ispirati a episodi tratti dalla storia, dalla geografia, dalla mitologia. Un apposito premio veniva assegnato alla migliore novità espressa dai contradaioi. In epoca Risorgimentale questa varietà lasciò il posto a stilemi medievali, solenni e composti e il corteo storico iniziò ad assumere la sua forma attuale.



fig. 9 La sfilata delle contrade di Siena, Vincenzo Rustici, 1546 (Wikimedia Commons)

L'Ancien Régime

Ogni monarchia europea della piena e tarda età moderna faceva parate e cortei: tali manifestazioni sono una necessità strutturale del potere monarchico assoluto, in quanto il re doveva rendersi visibile per legittimare il suo potere divino in una costante teatralizzazione. Da Versailles come teatro permanente, alle processioni reali inglesi, dagli *autodafé* di area iberica alle cerimonie zariste in Russia. L'arte di "mostrare il potere" si traduceva nell'organizzare i cortei di propaganda infiniti, enormi, sfacciati.

Come esempio "italico" si può citare l'ingresso di Cosimo I in Siena, dopo la capitolazione della città avvenuta il 28 ottobre 1560 e raffigurato su una tavoletta di Biccherna⁴. Si nota l'inizio da Porta Camollia, dove è innalzato l'arco "veramente Trionfale et degno di così magnanimo et glorioso principe", un edificio effimero alto quattordici metri, con un fornice di circa sei metri, un rivestimento ad effetto del marmo in ordine dorico e corinzio, con statue finte di Giulio Cesare, iscrizioni, figure della mitologia, la Vittoria con la palma in mano, dipinti delle battaglie vinte (MARTELLINI, 2010).

Il cronista senese Martellini divide l'episodio in tre parti: l'apparato (*ornato*), l'incontro fra il duca Medici e la duchessa con i loro nuovi sudditi (*incontro*), e gli eventi (*intertenimenti*). Dalla prospettiva Medicea, l'occasione richiedeva festeggiamenti grandiosi, tra cui la trasformazione della storica sala del Consiglio Maggiore della Repubblica nel Palazzo Pubblico – quello che poi diventerà il Teatro dei Rinnovati – in sede stabile di spettacolo. La fonte si dilunga a raccontare l'accoglienza da parte degli ambasciatori, schiere di giovani nobili ben vestiti, funzionari, clero con i fanciulli, magistrati, autorità. Le donne (le damigelle di Eleonora di Toledo) sono raggruppate sopra una carretta, vestite di rosso e oro; a seguire le sue guardie personali. Il Duca e la Duchessa procedono a cavallo, con le capezze trattenute da notabili senesi.

Nasce l'*ancien Régime*, l'epoca dell'accentramento del potere sotto gli zocco-

⁴ Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* n. 64, 1561.



fig. 10 Anonimo, *Soleenne ingresso di Cosimo I in Siena, 1560*. Siena, Archivio di Stato, Tavole di Biccherna, 64. (Wikimedia Commons)

li del cavallo del Principe-Re. Dal punto di vista illustrativo, le descrizioni si fanno accurate quanto diffuse, agevolate dalla tecnica dell'incisione a stampa. Spesso le processioni sono rappresentate nelle incisioni (FAGIOLO, MADONNA, 1985), ma fonti di rilievo da consultare sono certamente i disegni di bozza degli artisti ingaggiati per creare l'evento, e i dipinti celebrativi di quelli ingaggiati per illustrare l'evento (talora gli stessi).

Alla corte medicea continua nel Manierismo la fabbrica di feste e spettacoli. Giulio Parigi, disegnatore di costumi per feste e di spettacoli e carri e battaglie navali, è dal 1608 al 1635 capo dei “*festaiuoli*”, prepara trionfi navali o parate nell'Arno, a bordo di animali allegorici galleggianti. Dopo di lui fu la volta di Jacques Callot, che entrò in servizio presso i Medici nel 1614, fino al 1621, per operare nelle celebrazioni e poi descrivere visivamente i momenti di vita di Ferdinando I de' Medici. Esplorare le acqueforti di Callot è come ritrovarsi nelle piazze, nella rappresentazione della gente comune, nella Commedia dell'Arte e nelle disuguaglianze anche crudeli del Seicento italiano, sottolineate dal suo stile grottesco (BLUMENTHAL, 1973)⁵. Mentre Pieter Paul Rubens trasportò nelle Fiandre la moda italiana dei trionfi, le copie a stampa raggiunsero tutta l'Europa, documentando le tendenze delle feste di corte.

Al fine di moltiplicare il messaggio di propaganda, si sviluppò infatti una pubblicistica d'occasione con propri canoni e tipologie editoriali (MITCHELL,

⁵ Si possono ammirare nel sito della National Gallery of Art, Washington (<https://www.nga.gov>).



Fig. 11 Jacques Callot, *Entrata del Principe di Pfaltzburg*, spettacolo di corte a Nancy, 1627, acquaforte, National Gallery of Art, Washington.

1979). Le fonti per organizzare cortei storici aumentano e sono pubblicate spesso da stampatori di corte. Citiamo per rilevanza cerimoniali della corte di Napoli⁶ e i cerimoniali pontifici del XVII secolo, pubblicati in vari studi dall'*École française de Rome*. Si aggiungono al novero anche gli avvisi e gazzette del periodo.

Durante l'età moderna, i cerimoniali delle corti sono testi compiuti ed aggiornati. Un interessante progetto divulgativo afferisce alla corte del Regno di Napoli, dove tramite la cerimonia di ingresso dei Borbone al potere nella capitale del Regno, ossia una "cavalcata" nei luoghi nevralgici della città, si ribadiva la continuità di possesso sin dai tempi dei viceré spagnoli. Interessante notare come la propaganda, allora come oggi, disegni variazioni significative sui cortei ufficiali per rendere più visibile e fruibile la presenza fisica del re. Se queste entrate, fino all'epoca di Filippo IV, avevano enfatizzato la presenza di un "Re invisibile", a partire dal giovane principe Carlo, nel 1734, il Re viene mostrato più a lungo che nella sola cavalcata. A tal fine si creano il "pranzo in pubblico" derivato dai costumi della corte francese, e la "cerimonia del baciamento" per determinare un rapporto più diretto con le gerarchie del regno. Ad esso si adeguano le posizioni, nei cortei ufficiali, della nobiltà e dei funzionari (Novi CHIAVARRIA, 2018).

La Rivoluzione Francese e il periodo napoleonico

Interessante è guardare alla sovversione popolare, spontanea dapprima, e poi sapientemente orchestrata, che i rivoluzionari francesi fecero della retorica monarchica. Le marce popolari rivoluzionarie furono strumenti politici fondamentali. La "*marcia delle donne su Versailles*" (5-6 ottobre 1789) è forse l'esempio più emblematico. Migliaia di donne parigine, su iniziativa di venditrici del mercato insieme a uomini travestiti formarono un fiume di persone verso

⁶ *I Cerimoniali della corte di Napoli*, 5 voll., Napoli, <https://www.progettocerimoniali.org/>.

Versailles (distante 20 km da Parigi) per protestare contro la carestia del pane, di cui la monarchia a detta loro non si curava. Una soluzione sarebbe stata, secondo le donne, far tornare i monarchi in città al Louvre. Il corteo divenne atto di forza quando la folla armata circondò fisicamente i reali nel corteo di ritorno. Numerose stampe celebrano l'avvenimento⁷.

In seguito la Rivoluzione creò un intero calendario di feste civiche con processioni elaborate che sostituivano quelle religiose. La festa della Federazione (14 luglio 1790) vide enormi cortei a Parigi con simboli repubblicani. La festa dell'Essere Supremo (1794), orchestrata da Robespierre, includeva processioni elaborate con carri allegorici che sostituivano le processioni sacre, per celebrare la vittoria della Ragione sulla Superstizione, del Popolo sulla Tirannia. Molti cortei avevano elementi farseschi e di inversione, simili alle feste medievali. L'uso di maschere e travestimenti era comune, permettendo la partecipazione anonima. C'erano elementi di scherno pubblico, con manichini di aristocratici bruciati o processati ironicamente. La sovversione simbolica si svolse tramite fiumane di gente che nelle strade rovesciava fisicamente i simboli monarchici: statue abbattute, stemmi reali distrutti, processi burleschi alle effigi. Si portavano in processione le picche e si indossavano i berretti frigi (simbolo di libertà, derivato dai Saturnali, OZOUF, 1982).

Con Napoleone si tornò alle vecchie modalità autocelebrative tipiche della monarchia. Il corteo per l'incoronazione a imperatore il 2 dicembre 1804 fu probabilmente il più sfarzoso. Napoleone volle superare in magnificenza le antiche cerimonie monarchiche che la Rivoluzione aveva abolito. Il percorso da Tuileries a Notre-Dame fu trasformato in un trionfo teatrale con archi decorativi,

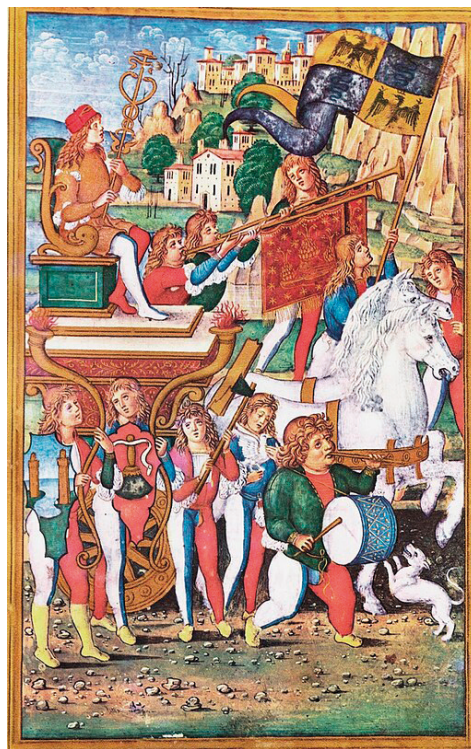


fig. 12 *Trionfo di Ercole Massimiliano Sforza* (1493-1530), Duca di Milano, miniatura dell' *Ars grammatica* di Elio Donato (4th century), cod. 2167, 1496-1499 o *Grammatica Sforza*, Milano, Biblioteca Trivulziana. Massimiliano in Trionfo, *Grammatica* di Elio Donato, Ms 2167, Biblioteca Trivulziana, Milano. (Wikimedia Commons)

⁷ L'Università di Stanford mette a disposizione un archivio di stampe e pamphlets francesi al link seguente: <https://exhibits.stanford.edu/frenchrevolution/catalog/kw921bn3910>.

tappeti, stendardi imperiali ovunque. Napoleone indossava un manto di velluto cremisi ricamato d'oro con api dorate (suo simbolo personale), evocando sia Carlo Magno che gli imperatori romani. Dopo le vittorie militari organizzava per sé stesso dei trionfi esplicitamente classici (di nuovo). L'Arco di Trionfo fu commissionato a questo scopo, anche se completato dopo la sua caduta (OMES, 2023).

Gli Schützen: cortei o marce armate? Ai confini della rievocazione

Nell'Europa degli stati sovrani, i territori di confine manifestano irrequietezze. Il Tirolo italiano rievoca ancora oggi in parate le compagnie armate di *Schützen*, milizie tradizionali di tiratori del Tirolo, storicamente documentate, legate al passaggio del territorio all'Impero austriaco e successivamente all'Italia. Le associazioni *Schützen* hanno come motivi ispiratori la difesa della propria identità storica, territoriale, culturale e morale, non limitandosi alle sole parate in costume. Nella Provincia autonoma di Bolzano, tra le finalità di queste associazioni vi è però anche la secessione dell'Alto Adige dall'Italia e si configurano come una milizia volontaria armata e addestrata con istanze secessioniste anche se, da un punto di vista giuridico, sono associazioni di volontariato di carattere privato senza alcun compito di difesa territoriale. Le compagnie, spesso provviste di armi modificate (fucili a salve e spade con punta smussata), partecipano a manifestazioni di carattere storico-rievocativo e a cerimonie religiose. Fuori dal Tirolo, si ritrovano a Mantova, alle celebrazioni sul luogo di esecuzione di Andreas Hofer, l'eroe che comandò i resistenti tirolesi contro le truppe francesi alla fine del Settecento. Complicata, per loro, la definizione di rievocatori, muovendosi essi tra ricostruzione, folklore identitario e rivendicazione politica.

Metodi per la ricostruzione di un corteo

Realizzare un corteo storico richiede oggi un lavoro multidisciplinare, che parte innanzitutto dalla ricerca storica e dal recupero delle fonti che li descrivono e illustrano. Di questo si può occupare un comitato scientifico: storici specializzati, esperti di costume, artigiani qualificati che possono incrociare e riscontrare le fonti, concordando una resa scenica concreta. Se le fonti locali non sono esaustive, si può ampliare l'indagine a episodi della stessa epoca e area culturale, nella compagine politica, nella rete parentale.

A prescindere dalla ricostruzione di **abiti storici** e di allestimenti, per il corteo è importante organizzare un coordinamento efficace che prepari le persone coinvolte a muoversi in modo concordato, secondo il **comportamento** adeguato. Per chi partecipa, il corteo rappresenta una modalità di appropriazione dello spazio cittadino, un vero rituale che scandisce la vita delle persone, nel suo ripetersi. In ogni luogo dove si procede insieme in antiche vesti, si è consapevoli di vestire l'onore di un'intera comunità.

Per quanto riguarda vessilli e colori della casata, quando sono presenti paggi con livree, è fondamentale replicare con precisione stemmi, motti e

colori per ottenere un risultato convincente. Lo stesso principio si applica ad accessori e suppellettili. Occorre dunque commissionare tutto ciò che compare nelle iconografie del contesto storico e territoriale di riferimento. Fortunatamente oggi non mancano artigiani specializzati, ed esistono fiere specifiche dove reperire prototipi e pezzi per tutto ciò che non è possibile realizzare autonomamente.

È essenziale archiviare e custodire accuratamente i costumi, organizzando per stato sociale e personaggio, in un magazzino adeguato e in luogo protetto. L'inventario deve essere sempre mantenuto in ordine, corredato da fotografie di ciascuna tenuta o "montura" (come si dice a Siena) indossata.

Un regolamento condiviso è vitale per decidere cosa sia ammesso in corteo e cosa no. Inevitabilmente si incapperà in decisioni di compromesso, per non escludere dalla partecipazione gruppi della società attuale che non erano previsti storicamente. Di seguito suggeriamo regole di base, la cui ispirazione evidenzia valori lontani dal contesto sociale attuale e dalla parità di genere.

Postura e dignitas

Gli uomini che interpretano ufficiali e nobili devono mantenere una postura uniforme: mento alto, testa dritta, spalle aperte, sguardo rivolto in avanti. Le mani possono essere tenute alla cintola, con il pollice infilato nella cintura, una o entrambe, o lungo i fianchi, evitando di gesticolare. La compostezza deve essere rispettata in ogni momento, anche quando si ricopre il ruolo di campione della gara o si partecipa ai giochi. Se per le competizioni fossero ammesse calzature sportive, sarebbe preferibile indossarle solo durante l'effettiva gara.

Postura femminile nobile

Le donne nobili possono assumere una postura elegantemente arcuata, con una mano alla cintola. Il capo va portato con virtù, leggermente inclinato verso il basso (la "sprezzatura" è prerogativa maschile). Una mano trattiene l'abbondanza della sopravveste all'altezza della cintola, mentre l'altra può essere sollevata semiaperta verso il petto, secondo i canoni del pudore. È importante notare che l'usanza moderna di camminare mano nella mano non è storicamente corretta: si deve passeggiare mantenendo una certa distanza, con la donna leggermente arretrata rispetto all'uomo, e già questo rappresenta una concessione. La *pudicizia* è stata a lungo un valore da perseguire e manifestare.

Trucco e acconciature

Il trucco deve seguire rigorosamente gli usi dell'epoca rappresentata, secondo i canoni di bellezza del periodo rievocato: le matrone romane erano elaborate e truccate, ma se si rappresenta il Rinascimento, dove pallore e naturalezza virginale erano l'ideale, il trucco non deve essere portato. Il Barocco richiede l'opposto, nel Settecento si esagerava con ciprie e colori vivaci così via. Il capo scoperto è ammesso secondo le epoche, prestando particolare attenzione ai ruoli femminili che lo prevedono solo in circostanze limitate.

Movimento e comportamento

Il passo deve essere cadenzato: braccia composte lungo il corpo, passi a ritmo lento e compassato. L'etichetta richiede gesti appropriati al periodo, evitando saluti moderni. È essenziale non fissare macchine fotografiche o videocamere, che tecnicamente non esistono nel contesto storico rappresentato.

Divieti e concessioni

Sono assolutamente vietati tatuaggi moderni visibili (da coprire) e piercing. Le unghie moderne devono essere coperte tenendo in mano oggetti appropriati come cestini di fiori, ventagli o cornucopie. Non esistono deroghe per occhiali da sole moderni, mentre per quelli da vista si può fare eccezione condivisa (esistono comunque soluzioni storiche: occhiali con lenti dal Medioevo in poi, pince-nez, ecc.). Ogni modernità è vietata quando si è visibili al pubblico, per cui non si usa il cellulare, non si fuma, ecc. Numerose deroghe vanno invece previste per persone che necessitano di ausili per camminare, esistendo anche soluzioni storiche ricostruibili come stampelle, carretti e sedie con ruote. Le donne in ruoli maschili sono antistoriche: eventuali deroghe, anche in questo caso, vanno decise collettivamente, chiedendo, per esempio, che si raccolgano i capelli lunghi, oppure che si concordi un copricapo (un cappuccio, un'“infula”).

Ordine del corteo

È importante enfatizzare i simboli di appartenenza sociale, corporativa e familiare secondo criteri storici, sviluppando temi della contrada, motti e simboli coevi. Il corteo dovrebbe seguire un ordine prestabilito, come nelle processioni ufficiali medievali o rinascimentali, elaborando un proprio cerimoniale interno. Gli ordini sociali non si mescolavano: nobili e contadini non procedevano insieme. Nel corteo rinascimentale accanto al Signore si posizionavano sempre personaggi il cui rango, importanza politica, alleanza o legame familiare giustificavano pubblicamente quella posizione d'onore, rendendo il corteo uno specchio della politica, allora come oggi. Le posizioni nel corteo comunicavano al popolo e ai partecipanti le alleanze politiche del momento, la gerarchia interna alla corte, i rapporti di forza con altri stati, la legittimità dinastica.

L'inserimento di **gruppi tematici** è ammesso (sbandieratori e tamburi sono presenze tipiche ma non esclusive e soprattutto non sempre storiche), anche i bambini possono essere presenti, in abiti chiari o bianchi, a gruppi. La cosa era molto in voga nel Medioevo e Rinascimento. Funzionari di corte o giullari possono contribuire a dare ritmo e coesione, incalzando o rallentando la parata. Nelle grandi occasioni di corte era previsto un mazziere per orchestrare gli eventi, che batteva a terra la punta della mazza o indicava ai gruppi dove andare, come con una bacchetta. La sorveglianza si risolveva con uomini in arme e figure designate, semplicemente della fanteria.

Si possono prevedere momenti sia statici che dinamici: esibizioni, omaggi, duelli, danze storiche, brevi recite, sorprese calanti dal cielo, drappi srotolati alle finestre, tesi a fare ombra, lungo tutto il percorso.

Il pubblico più curioso gradirà una guida narrante attraverso un personaggio in costume o un araldo che spieghi il significato dell'evento, enfatizzando il contesto storico con linguaggio appropriato. I figuranti possono sorreggere simboli di abbondanza, come: cornucopie con fiori, o mazzi di fiori, o trionfi su bastoni con nastri. L'uso dei nastri colorati, sorreggere una ghirlanda fra più persone, ceste con fiori, mazzi di fiori montati su aste decorate. Le soluzioni per comporre e abbellire sono molte e riguardano in generale il tema dell'augurio di prosperità alla città. Le Arti portano i loro prodotti, i loro simboli distintivi in forma di gonfalon, i contadini il pane e la farina, o altri simboli.

Errori da evitare

- mescolare elementi di epoche diverse, uso di tessuti o di coloranti non disponibili nel periodo, accessori di altre epoche, confusione tra diverse tradizioni regionali;
- mancato rispetto delle gerarchie d'epoca, abbigliamento inappropriato per la classe sociale rappresentata, comportamenti non consoni al cerimoniale, trascuratezza;
- percorsi non storicamente appropriati, dimensioni eccessive o insufficienti del corteo, mancanza di coordinamento tra i partecipanti, superficialità nella ricerca documentaria, copiatura di altre manifestazioni non pertinenti;
- disomogeneità negli atteggiamenti dei singoli e nel ritmo della parata;
- far muovere un personaggio eminente a piedi, a capo scoperto, senza insegne di rango, mentre deve sempre essere evidenziato attraverso standard, vessilli, scorta, insegne e/o baldacchini o cavallo. Ad esempio, in linea generale, esporsi al sole non era reputato nobile: dei festoni tenuti da portantini che facciano ombra evitano al personaggio di rango di avere un'espressione contratta dal sole, o che la pelle delle dame eminenti sia scottata dal sole. Salvo deroghe di consuetudine condivisa negli appositi regolamenti, per dare omogeneità a questi espedienti.

La posizione delle donne e il "Cassone Adimari"

Abbiamo già indicato la differenza fra l'atteggiamento maschile e femminile. Le donne solitamente non fanno parte della marcia, ma sono in carretta o radunate in attesa in un luogo definito: dentro i palazzi, davanti alle chiese in alcuni matrimoni (per esempio a Milano sono nel cortile dell'Arengo o dentro il Castello), o su terrazze e loggiati o tribune. Ritenute importantissime per il prestigio della città, l'ambasciatore di turno riportava di solito un commento a riguardo, elogiandone l'avvenenza e la ricchezza degli abiti.

La consuetudine delle rievocazioni moderne può derogare da questo, evitando una penalizzazione inaccettabile nella nostra società. Si suggerisce, quando si va in coppia, di non procedere con contatto, ma di usare deferenza, distanza come accade in molte rievocazioni sostenute da robusti studi.

Se è vero che è sempre importante l'osservazione di affreschi, dipinti, libri



fig. 13 Jacques Callot, Jacques. *Standard Bearer* (c. 1622). Acquaforte. National Gallery of Art, Washington. (Wikimedia Commons)

miniati riferibili all'area culturale coeva, occorre farlo soppesando il reale soggetto della raffigurazione. Alcuni fraintendimenti si sono infatti propagati nelle rievocazioni, come l'usanza di procedere a coppie uomo-donna tenendosi la mano graziosamente, desunta dal *cassone Adimari* dello *Scheggia*, datato 1450 ca.: esso rappresenta una danza a coppie, probabilmente una "bassadanza", in un contesto di festa nuziale. Si tratta di un momento in cui ciò è consentito. Di norma questo non avveniva nelle processioni ufficiali. In caso di scelte di deroga, il marito può offrire il braccio alla moglie piuttosto che sorreggere la mano.

Se il personaggio celebrato è una donna, essa viene accolta e circondata dalle altre femmine del luogo. Quindi in un corteo si produce, realisticamente, il raggruppamento delle donne in abiti da festa.

I cortei per Isabella d'Este

Seguire Isabella d'Este nei suoi spostamenti è davvero entusiasmante per chi ricostruisce il tardo Quattrocento. Quando si muoveva nel Ducato di Mantova, i borghi venivano addobbati a festa. Perfino nelle cittadine piccole, immancabilmente le strade venivano decorate con tappeti e belle stoffe alle finestre, teli bianchi (non rossi) stesi sulle strade, archi "di verzura" (rami di vari arbusti e ghirlande di edera) che decoravano le porte murarie, e per finire belle tavolate imbandite nei palazzi al suo arrivo⁸. Questo livello di festeggiamento è il minimo che le viene riservato.

Per lei furono orchestrati magnifici viaggi collettivi. Per esempio, per le sue nozze, nel 1490, quando aveva sedici anni, partì da Ferrara accompagnata da un corteo sfarzoso che comprendeva centinaia di persone: dame di compagnia, gentiluomini, servitori, musicisti e una scorta armata. Il viaggio non fu pianificato con soste strategiche per permettere celebrazioni e ricevimenti lungo il percorso. La carovana si snodava con carrozze riccamente decorate, cavalli bardati con i colori estensi e gonzagheschi, e carri carichi di doti sontuose. La futura sposa viaggiava in una carrozza dorata accompagnata dalle sue dame più fidate.

L'arrivo a Mantova fu particolarmente scenografico: la città era stata addobbata a festa con drappi, bandiere e archi trionfali. Francesco Gonzaga, lo sposo, la accolse alle porte della città insieme alla corte al completo. La processione attraversò

⁸ Di queste notizie si può facilmente avere visione utilizzando il motore di ricerca di Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo, cercando le parole *ingresso*, *arrivo*, *baldacchino*.

le strade principali tra la folla festante, dirigendosi verso il Castello di San Giorgio.

Quando giunse a Verona il 26 maggio del 1493, ormai sposata, venne accolta fuori dalle mura dal Capitano di Verona e della cittadella, molti nobili uomini e diciotto carrette (carri con copertura) con le nobildonne, tutti riccamente vestiti. In corteo, raggiunsero la porta cittadina addobbata con “verdure”, ossia rami/ghirlande, dove fu attesa dal Podestà. Infine, al suono di campane, pifferi e trombetti e “spingardelle”, circondata da grida di giubilo, venne accompagnata ad alloggiare nel palazzo episcopale.

Musica e danza

La musica di un odierno corteo non può che essere dell'epoca rievocata, suonata con strumenti d'epoca. Non esiste un corteo storico con una musica enfatica a caso, quello attiene al cinema. Dalla lunga tuba romana lineare, alla “*bùccina*” o “*cornu*”, le tibie a coppie, gli strumenti a fiato sono parte dei cortei, mutuati dal mondo militare delle parate.

Il suono ufficiale dei cortei è di appannaggio degli strumenti a fiato, che compongono un insieme chiamato fanfara, accompagnato anche da alcune percussioni come tamburi, tamburelli e “naccara”. Le chiarine sono una scelta frequente, addobbate con vessilli.

La materia è molto vasta, la filologia musicale e la ricostruzione degli strumenti non si può esaurire certo in questa voce sul corteo. Il termine “tuba” in contesti storici italiani veniva usato in modo generico per indicare strumenti a fiato metallici, derivando dal latino “tuba” che indicava le trombe romane. La tuba moderna che conosciamo oggi – lo strumento grave e imponente – è un'invenzione dell'Ottocento e non ha nulla a che fare con gli strumenti degli araldi medievali. Di rado nelle fonti sono nominati i tamburi, e non ci sono nelle schiere che usiamo oggi. Sono presenti dall'età medievale, ma come singoli. Jacques Callot ne descrive un uso a coppie misto a pifferi e trombe⁹. Essi diventano a schiera solo più tardi, con gli eserciti nazionali.

Anche l'arte della bandiera, nata per segnalare in battaglia, meriterebbe una voce, perché non si trova utile documentazione di gruppi di giocolieri come attualmente sono intesi gli sbandieratori. Sappiamo però che erano presenti dei giocolieri, e che le bandiere si vedono nelle processioni festive, trasportate da singoli personaggi. Un primo manuale sulla bandiera sembra essere stato compilato solo nel Seicento e con alcuni limitati movimenti di abilità (ALFIERI, 1628).

Bibliografia

F. F. ALFIERI, *La Bandiera*, Padova, Sebastiano Sardi, 1628.

A. ANTONELLI, *Le parole trascritte dei banditori comunali in un antico gridario bolognese prodotto tra la fine del Trecento e la metà del Quattrocento: criticità insite nell'esegesi*

⁹ After Jacques Callot, *Entry of M. de Macey*, acquaforte, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:After_Jacques_Callot,_Entry_of_M._de_Macey,_NGA_51299.jpg

- di una fonte tra oralità e scrittura e preliminari metodologici per una sua edizione, in *Trascrivere l'oralità politica nell'Italia comunale (XIII-XV secolo)*, a cura di C. MABBOUX, Roma, École Française de Rome, 2024. <https://doi.org/10.4000/12ryx>
- D. BALESTRACCI, *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Bari, Laterza, 2003.
- A. R. BLUMENTHAL, *Italian Renaissance Festival Designs*, Madison, Wisconsin, Elvehjem Art Center, University of Wisconsin, 1973.
- N. BRYANT, *The Tournaments at Le Hem and Chauvency*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2020.
- C. BUSS-D. FERRARI (a cura di), *I Gonzaga. Cavalieri, vesti, argenti, vino. La 'magna curia' del 1340*, Milano, Silvana Editoriale, 2016.
- T. CALCO, *Nuptiae Mediolanensium et Estensium principum*, in *Tristani Chalc Mediolanensi Historiographi Residua*, a cura di G.P. PURICELLI, Milano, Fratelli Malatesta, 1644, pp. 86-98.
- M. N. COVINI, *Feste e cerimonie milanesi tra città e corte. Appunti dai carteggi mantovani*, in «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», 7 (2001), pp. 122-150.
- M. DYKMANS, *Le cérémonial papal de la fin du Moyen Age à la Renaissance*, Bruxelles-Roma, Institut historique belge de Rome, 4 voll., 1977-1985.
- M. FAGIOLO-M. L. MADONNA (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, Gangemi, 1985.
- D. FERRARI, *Dignità cavalleresca e affermazione del potere signorile*, in *I Gonzaga. Cavalieri, vesti, argenti, vino. La "magna curia" del 1340*, a cura di C. BUSS, D. FERRARI, Milano, Silvana Editoriale, 2016, pp. 17-28.
- F. FILARETE-A. MANFIDI, *The Libro cerimoniale of the Florentine Republic*, a cura di R. C. TREXLER, Ginevra, Droz, 1978.
- J. FROISSART, *Chronicles of England, France, and the adjoining countries, from the latter part of the reign of Edward II. to the coronation of Henry IV*, tr. TH. JOHNES, London, William Smith, 1803-1810.
- Il palio di Legnano. Sagra del Carroccio e Palio delle Contrade nella storia e nella vita della città*, Legnano, Comune di Legnano, 1998.
- E. LA ROCCA-S. TORTORELLA, *Trionfi romani*, Milano, Mondadori Electa, 2008.
- F. LEVEROTTI (a cura di), *Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca (1450-1500)*, 16 voll., Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi, 1999-2003.
- LIUTPRANDO DA CREMONA, *Relatio de legatione Constantinopolitana*, in *Italia e Bisanzio alle soglie dell'anno Mille*, a cura di M. OLDONI-P. ARIATTA, Novara, Europa, 1987.
- G. LOPEZ (a cura di), *Festa di nozze per Ludovico il Moro: nelle testimonianze di Tristano Calco, Giacomo Trotti, Isabella d'Este, Gian Galeazzo Sforza, Beatrice de' Contrari, e altri*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1976.
- A. MARTELLINI, *La solenne entrata del lo illustrissimo, et eccellentissimo Signore il Signor Duca di Fiorenza et Siena, fatta a XXVIII. d'ottobre, MDLX, in Siena*, a cura di C. DAVIS, Firenze, Lorenzo Torrentino, 2010.
- B. MITCHELL, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Firenze, Olschki, 1979.
- E. NOVI CHIAVARRIA, *Recensione a Cerimoniale dei Borbone di Napoli, 1734-1801. IV. I cerimoniali della corte di Napoli*, a cura di A. ANTONELLI, in «Nuova Rivista Storica», 102/1 (2018),

498-501.

- M. E. OMES, *La festa di Napoleone. Sovranità, legittimità e sacralità nell'Europa napoleonica, 1799-1815*, Roma, Viella, 2023.
- M. OZOUF, *La festa rivoluzionaria, 1789-1799*, Bologna, Pàtron, 1982 (ed. originale: *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976).
- M. PALMIERI, *Historia Florentina*, a cura di G. SCARAMELLA, in *Rerum Italicarum Scriptores 2*, vol. 26, part 1, Città di Castello, Lapi, 1906-1915, pp. 172-175.
- M. PANASCIA (a cura di), *Costantino VII Porfirogenito, Il libro delle cerimonie (Liber de Cere-
moniis Aulae Byzantinae)*, Palermo, Sellerio, 1993.
- C. PASSERA, "In questo piccolo libretto". *Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*, Firenze, Firenze University Press, 2020.
- C. PASSERA, *Un incunabolo per lo spozalizio di Isabella d'Aragona: le Nuptiae Illustrissimi Ducis Mediolani di Stefano Dolcino (1489)*, in «Drammaturgia», 14/4 (2017), pp. 305-326.
- M. A. PINCELLI, *La "Roma triumphans" e la nascita dell'antiquaria: Biondo Flavio e Andrea Mantegna*, in «Studiolo», V (2007), pp. 19-28.
- U. ROZZO, *L'Ordine de le imbandisone per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona*, in «Libri e Documenti», XV, 2 (1989), pp. 1-14.
- P. VENTRONE, *Paradisi e voli angelici nello spettacolo e nell'iconografia in Italia nel lungo Quattrocento*, in «Drammaturgia», XIX/n.s. 9 (2022), pp. 11-41.
- G. VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di G. PORTA, 3 voll., Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1990-1991.

COSTUME STORICO

Sara Paci Piccolo

Definizione sintetica

Per costume storico (da ora in poi COS) un abito di scena che risponde a esigenze proprie dello spettacolo; differisce dall'**abito storico** in quanto si limita a evocare l'abbigliamento del passato e non intende "restituirlo" il più fedelmente possibile.

Scheda descrittiva

Negli ultimi decenni, negli studi di storia dell'abbigliamento, la definizione di costume storico si è spostata da una generica accezione di "abito appartenente ad un periodo storico passato" ad una più precisa identificazione con il "costume per la scena di ispirazione storica". Per comprendere bene le differenze e la recente trasformazione, conviene considerare le origini.

Uno sguardo alle origini

Il teatro ha conosciuto una lunga evoluzione: la visibilità della scena e degli attori da parte degli spettatori è stata fin dalle origini uno degli elementi più importanti per la fruizione della narrazione. Il COS nasce quindi con il teatro stesso, ma le sue finalità non sono nella rappresentazione di un periodo storico connesso al racconto, quanto nell'approfondimento del personaggio e nell'esigenza di rendere l'attore ben visibile sulla scena. In tempi in cui l'illuminazione e la distanza dello spettatore dalla scena fanno la differenza, il costume teatrale ha pochi elementi indispensabili: deve essere visibile da lontano – da qui l'applicazione di elementi metallici, le forme esagerate, i colori forti – e deve identificare il personaggio – maschio-femmina, comico-drammatico, giovane-vecchio, ecc. – in modo che la storia sia ben comprensibile ed efficace.

Per molto tempo non vi è stato un vero interesse, nel mondo teatrale, nel rendere percepibile la distanza "storica" della scena narrata dal tempo in cui vivono gli spettatori. L'ambientazione spazio-temporale è rimasta quindi spesso generica, o legata a forme convenzionali della rappresentazione "dell'antico" – spesso d'ordine mitologico o leggendario – con *focus* sulla simbologia piuttosto che sull'aderenza storica (BLAUSEN, 2010).

Nell'ambito del pensiero umanista prima e rinascimentale poi, si sviluppa un interesse per la storia in senso lato, che comincia ad essere studiata ed utilizzata *in primis* ai fini del mondo dell'arte e della letteratura; tuttavia, per lungo tempo non si ricerca una rappresentazione "fedele" di forme storiche dell'abito per la scena. Si ritrova, invece, l'uso simbolico e ideologico di alcune forme di abiti e accessori che vengono identificate come tipiche di una antichità ancora dai contorni piuttosto sfumati e intesa come luogo della virtù, del sapere e della conoscenza: drappaggi e abiti ampi per identificare i profeti del mondo ebraico, l'armatura "all'eroica" per gli imperatori romani, la corona d'alloro per i poeti. Elementi tratti in modo ingenuo dalla statuaria ancora disponibile del mondo classico, romano e greco.

Il riferimento ad elementi storici, afferenti a personaggi in qualche modo riconoscibili, viene d'ora in poi utilizzato in ambiti culturali inizialmente ristretti, al cui interno queste colte citazioni potevano essere comprese. Le figure di coloro che si erano distinte per le loro capacità vengono esaltate, e ciascuna giunge ad essere caratterizzata in qualche modo riconoscibile. È questo il caso, per esempio, della rappresentazione degli *Eroi ed Eroine* e degli *Uomini e Donne Illustri*, la cui iconografia inizia a diffondersi in questo periodo e che darà vita a cicli famosi, nei quali si comincia ad intravedere un timido tentativo di caratterizzare alcuni personaggi anche in senso storico.

È in quest'ambito che Pomponio Leto (Giulio Sanseverino 1428-1498), autore di un compendio storico degli imperatori romani e bizantini – *Romanae historiae compendium* – assieme agli appartenenti all'Accademia Pomponiana, amava rievocare il mondo e il teatro classico, anche vestendosi talvolta in toga e *caligae*, seppure in occasioni private. È questo anche il caso della poetessa Cassandra Fedele (1465-1558) grandemente ammirata dai contemporanei – e spesso paragonata a Minerva, a Saffo, a Cornelia, a Lucrezia – che viene ritratta con un'acconciatura palesemente ispirata a quella di un famoso busto dell'antica imperatrice Faustina. La scelta di Cassandra era certamente consapevole e volta quasi ad incarnare l'antica romanità di cui si sentiva interprete e testimone (BURNS, FARINELLA, MUSSOLIN, 2023).

Dal '500 all'800

Nel 1577 viene pubblicato a Norimberga *Habitus Praecipuorum Populorum* di Jost Amman (1539-1591) e Hans Weigel (in attività 1549-1577), mentre nel 1590 esce a Venezia *De gli Habiti Antichi et Moderni* di Cesare Vecellio (1521-1601), due tra i più antichi trattati che si occupano specificatamente del modo in cui le persone di molte parti del mondo si vestono e che includono anche tavole relative ai secoli precedenti, almeno così come erano percepite all'epoca.

Già nella prima edizione il Vecellio inserisce una prefazione (*Discorso sopra gli Habiti antichi et moderni, origine, mutatione et varietà di quelli*) nella quale elabora il suo pensiero su come il territorio, la storia e le tradizioni dei luoghi influenzino l'abbigliamento.

Sono il XVII e soprattutto il XVIII secolo quelli in cui si sviluppa un maggiore interesse in ambito letterario e artistico per elementi realistici legati alla narrazione, seguendo il contemporaneo dibattito filosofico sull'importanza della Storia



fig. 1 1644, Cassandra Fedele (Creative Commons)

negli studi e nelle arti.

È tra Sei e Settecento, infatti, che si fa strada la “pittura di storia”, una delle forme più apprezzate dalle Accademie e dai ricchi committenti: qui la descrizione accurata degli abiti storici diventa progressivamente più importante.

Tra il 1729 ed il 1733 viene pubblicato in Francia il *Monuments de la Monarchie Française* di Bernard de Montfaucon, che per la prima volta include una storia degli abiti medievali francesi utilizzando fonti iconografiche coeve ai fatti narrati.

Nell'esigenza di autoaffermazione che si stava delineando con il nascente colonialismo e l'incontro con l'“altro”, il mondo occidentale cerca le proprie radici e lo fa anche utilizzando i riferimenti alla propria storia, secondo un tipo di argomentazione retorica che si basa sull'appello all'autorità della “tradizione” per giustificare i propri com-

portamenti.

Questo dà vita ad un nuovo interesse per il concetto di Storia che si applica anche in contesti imprevisti, come quello dell'antiquariato e del collezionismo, della rappresentazione artistica e teatrale e perfino della politica (RIBEIRO, 1994).

Ma è solo nel 1798 che un attore francese, Joseph Talma, nel rappresentare *Brutus*, va in scena vestito con quello che secondo lui era l'abito dell'antico romano, ben diverso da quello che fino ad allora ne era stata l'interpretazione. Il suo modo di fare teatro, *en le naturel*, ovvero in modo più spontaneo e realistico, è alla base del modo di recitare che si sviluppa tra XIX e XX secolo, e include una diversa attenzione anche all'abito scenico che, da ora in poi – ed anche grazie al fatto che il pubblico comincia ad essere molto più consapevole del modo di vestire sia del passato che di altri popoli, e vuole quindi avere riferimenti più vicini alla realtà –, diventa più attento alle forme dell'abito storico (BLAUSEN, 2010).

Il XIX secolo vede crescere l'interesse per la caratterizzazione storica delle scene e dei costumi, tanto che cominciano ad essere pubblicati i primi repertori di “costumi storici”. Siamo tuttavia ancora ben lontani da una ricerca consistente e consapevole della realtà dell'abbigliamento storico, e gli abiti – sia che siano costumi teatrali, sia che siano abiti per un ballo in maschera – hanno soluzioni tessili, decorative e sartoriali spesso del tutto incongrue con una vera adesione ai principi di **ricostruzione storica**. Non c'è, insomma, interesse per comprendere come un abito antico potesse davvero essere fatto, e in questo senso il costume riproduce solo le forme estetiche di un abito antico, senza preoccuparsi della

tipologia dei tessuti, dei colori, delle forme del taglio, della logica degli accessori e del trucco, che spesso sono contemporanei e del tutto inesistenti nel passato a cui si fa riferimento. Anzi, nascono anche veri e propri fraintendimenti.

Poiché lo si conosce ancora poco, al passato vengono attribuiti elementi inesistenti o fantastici: i tessuti, per esempio, vengono scelti tra quelli più ruvidi e informi, perché si pensa che la produzione tessile antica fosse necessariamente rozza.

Teatro prima e cinema poi fanno a gara nel produrre opere di grande impatto scenico, nelle quali sempre più il COS diventa protagonista.

Tra la metà e la fine dell'Ottocento è anche il momento in cui si riscoprono le feste, i caroselli, i *tableaux vivants* e i balli "storici" – particolarmente d'effetto quelli torinesi e fiorentini a seguito della dinastia sabauda – nei quali nobili e popolani si divertono a mascherarsi, ispirandosi ai secoli e ai personaggi più prestigiosi del passato europeo.

Ad esempio, il ballo del carnevale del 1887 organizzato dal conte di Sambuy a Torino era vincolato da precise disposizioni che dovevano riprodurre i nomi e le vesti dei partecipanti al «carosello storico del 1381». A seguito delle ricerche del barone Manno, il conte Maffei di Boglio scelse un'armatura da Vittorio Amedeo di Tournon; il conte Biscaretti volle vestirsi come un giullare "medievale", lo stesso Sambuy fece vestire i figli da contadinelli "medievali" mettendoli a distribuire fiori alle signore.

Lo stesso anno a maggio, a Firenze, per l'inaugurazione della nuova facciata del Duomo, venne organizzato un grandioso ballo in costume nel Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio, seguito da un *corteggio storico* per le vie della città. Il ballo richiedeva costumi ispirati ai secoli d'oro della città – il Trecento, il Quattrocento ed il Cinquecento –, mentre il corteggio si ispirava all'arrivo a Firenze del Conte Verde ed era così descritto nella *Guida* dell'evento:

Giunge il Conte Verde alla Porta alla Croce, il 2 novembre 1367, dopo aver sostato le notte nel Convento di S. Salvi, venendo da Perugia, l'Incisa, Pontassieve e secondo l'uso del tempo, accompagnato dal Castellano di questa Terra. Seguono il Conte Verde parte dei Cavalieri che lo accompagnarono nell'impresa d'Oriente, l'ambasciatore del Paleologo e la Banda Turca.

Incontro a lui sono andati a riceverlo il Podestà di Firenze, il Capitano del Popolo, le Capitadini delle Arti, col Proconsole, la Mercanzia, gli otto di Guerra, i Capitani di Parte Guelfa, gli Ambasciatori ed inviati delle Terre e Città amiche del Comune Fiorentino, tutti in bell'ordine preceduti da musiche e stendardi, seguiti dalla Compagnia delle Lance.

Non sembra casuale la somiglianza con le descrizioni che si trovano nella presentazione di molti dei cortei storici delle nostre manifestazioni ispirate alla storia: molte delle feste cittadine che si svolgono ancora oggi discendono in modo più o meno diretto da questi eventi ottocenteschi.

Questo è anche il tempo delle grandi opere liriche, molte delle quali ispirate ad eventi storici. Anche il teatro di prosa contribuisce ad introdurre questa nuova visione "storica" del costume teatrale.

In Italia si forma e si afferma Adelaide Ristori (1822-1906), una delle più grandi attrici di tutti i tempi. Una vita da protagonista, sulle scene e nel privato, la Ristori diventa una delle prime grandi star internazionali, calcando le scene europee, e poi in Egitto, Russia, Turchia, Nord e Sud America, Nuova Zelanda e Australia. Tra i suoi ruoli più celebri quello di *Francesca da Rimini* (1855) di Silvio Pellico, con costumi ispirati al mondo rinascimentale, come più tardi sarà per la versione cinematografica del 1910 con Francesca Bertini. Nota interessante: i suoi abiti di scena vengono da lei affidati a Charles F. Worth, il primo *couturier* in senso moderno, famoso proprio per concepire l'abito appositamente per la cliente, con le sue caratteristiche fisiche, psicologiche e per l'evento in cui doveva indossarlo.

I costumi di scena cercano ora di riprodurre almeno le forme del tempo a cui le opere sono ispirate, rendendo più difficile il lavoro di chi deve fare questi vestiti perchè adesso non basta più mettere assieme i costumi necessari – compito del trovarobe che acquistava i materiali adatti e spesso anche costumi ed abiti usati –, ma ogni opera deve avere un suo guardaroba di riferimento specifico (BLAUSEN, 2010).

Fino ad allora gli abiti scenici erano solitamente realizzati all'interno delle compagnie di attori, spesso suddivisi a seconda delle opere in cui la compagnia era specializzata: aveva, quindi, una sua logica avere abiti già pronti per quello specifico spettacolo, costumi che non venivano cambiati spesso e che subivano pochi rimaneggiamenti.

Il sistema comincia a cambiare agli inizi del XX secolo quando si mettono in produzione opere nuove a rotazione, con attori “di punta” ingaggiati per ciascun ruolo: non fu più conveniente mantenere grandi guardaroba di abiti per ciascuna compagnia, ma si apre il problema di chi produce i costumi e da chi deve essere pagato. Per diverso tempo, gli attori stessi fanno realizzare i costumi per i loro ruoli, abitudine che viene mantenuta in seguito soprattutto da grandi protagonisti della lirica, tanto che alcuni di loro ci hanno lasciato collezioni di abiti scenici di grande valore, come ad esempio quella lasciata alla città di Firenze dalla grande cantante lirica Renata Tebaldi, o quella donata alla città di Pisa dagli eredi del grande baritono Titta Ruffo.

Fin dalla seconda metà dell'Ottocento nascono ditte specializzate nel fornire costumi teatrali in affitto ma, grazie anche al crescente interesse per il realismo e per la storia, diventano necessarie nuove figure professionali, come il costumista teatrale.

Per un pò di tempo l'affitto degli abiti – soprattutto per la *troupe* – convive con la commissione privata degli stessi attori – o del direttore scenico – per costumi su misura.

L'esborso a carico degli attori cominciava però ad essere eccessivo: nel 1919 uno sciopero degli attori in America obbligò i produttori a commissionare e pagare per i costumi scenici di tutti gli attori dello spettacolo, e nel 1923 i costumisti e gli scenografi si associarono per tutelare i propri interessi di professionisti dello spettacolo (BLAUSEN, 2010).

Il Novecento

Siamo anche nel momento dell'affermazione del ruolo del regista, che cambia la storia del teatro: si afferma una concezione unitaria dello spettacolo che introduce anche una visione globale del costume.

Dal 1936 la figura del costumista teatrale venne a scindersi da quella dello scenografo, ma è solo dal 1949 – 21esima edizione degli Oscar – che viene assegnato un premio speciale per i costumi.

La rievocazione della storia diventa protagonista nel lavoro di alcuni costumisti italiani, che inaugurano una vera e propria corrente di ispirazione storica che avrà grande successo e grande risalto, anche internazionale. Siamo tuttavia ancora in ambito “scenico” e anche se la resa estetica è molto vicina alle opere d'arte d'ispirazione, quella sartoriale ne è ben lontana.

Primo fra tutti Luigi Sapelli, torinese, in arte Caramba (1865-1936), che inizia la sua carriera come caricaturista ma che diventa costumista e scenografo per opere come *Francesca da Rimini* (Teatro Regio Torino, 1914), *Gianni Schicchi* (Metropolitan Opera House, 1918) e innumerevoli produzioni del Teatro La Scala di Milano, per il quale divenne il costumista di riferimento. Fonderà presto la Casa d'Arte Caramba, producendo costumi scenici per i maggiori teatri italiani e stranieri. A lui si deve l'inizio di una diversa attenzione per la storia del costume.

Segue Vittorio Nino Novarese (1907-1983), che firma i costumi per capolavori cinematografici come *1860, I Mille di Garibaldi* (1934) ed *Ettore Fieramosca* (1938), entrambi regia di Alessandro Blasetti, *Cleopatra* (1963) di Joseph Mankiewicz, con Liz Taylor nel ruolo di protagonista, e *Cromwell* (1970) di Ken Hughes, con Richard Harris.

Gino Carlo Sensani (1888-1948) è tra coloro che basano il proprio lavoro non solo sulle fonti figurative, ma anche su quelle letterarie, per dare “atmosfera” al racconto.

Crea costumi che aderiscono alla psicologia del personaggio e introduce l'idea di “realismo scenico”, dove l'abito “riproduce” l'antico quel tanto da essere utile alle logiche del teatro. Moltissime le sue opere di successo, tra cui i costumi per il film *La corona di ferro* (1941), regia di Alessandro Blasetti, vero caposaldo di durevole impatto per tantissime rievocazioni storiche moderne, sia per le ambientazioni che per i costumi.

Dal 1933 Gino Carlo Sensani collaborò con il Teatro del Maggio, e con la Casa d'Arte Cerratelli di Firenze, una delle imprese produttive di costumi scenici più raffinate del XX secolo.

Tra Novarese e Sensani si colloca Maria De Matteis (1898-1988), cui si devono i costumi per *Piccolo Mondo Antico* (regia di Mario Soldati, 1941), *Otello* (Orson Welles, 1952), *La Bibbia* (John Huston, 1966), solo per citarne alcuni.

Piero Tosi (1927-2019) riusciva a concretizzare i “sogni”, interpretando con arte e abilità la **ricostruzione storica** studiando le opere d'arte del passato per riproporre negli abiti di scena il taglio, le rifiniture, gli accessori. Suoi i costumi, filologicamente curatissimi, de *Il Gattopardo* (1963) e di *Ludwig* (1973) entrambi di Luchino Visconti, quelli di *Medea* (1969), di Pier Paolo Pasolini – meno filologici, ma certo evocativi –, quelli di *Metello* (1970) di Bolognini, con Massimo Ranieri e Ottavia Piccolo.

Sempre alla ricerca della perfezione filologica, Tosi impiegò spesso anche abiti d'epoca accanto ai costumi realizzati *ad hoc*: nel film *Morte a Venezia* (Visconti, 1971) gli abiti storici autentici erano addirittura il 95% del totale.

Il nome di Danilo Donati (1926-2001) è legato ad alcune delle più affascinanti trasposizioni cinematografiche delle opere di Shakespeare, con regia di Franco Zeffirelli, come *Romeo e Giulietta* (1968) e *la Bisbetica Domata* (1966), realizzati dalla Casa d'Arte Cerratelli di Firenze, e alcuni film di Pier Paolo Pasolini, tra cui *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Decameron* (1971), e *I racconti di Canterbury* (1972), mentre per Federico Fellini ha realizzato i costumi di *Ginger e Fred* (1985) e *La voce della Luna* (1988).

Un posto a parte merita Umberto Tirelli (1928-1990), che di sé diceva di non essere costumista ma sarto teatrale: la sartoria Tirelli è stata la fucina nella quale si sono realizzati alcuni tra i costumi più raffinati, incredibili e creativi del nostro cinema e teatro. Qui Tirelli raccoglieva e studiava materiale storico originale, raccolto tra le bancarelle di Roma e Parigi, e dove sono cresciuti e si sono formati grandi costumisti di oggi.

Dopo di loro sono stati Maurizio Millenotti, Gabriella Pescucci, Milena Canonerò, Anna Anni ed oggi Massimo Cantini Parrini, a fare della ricerca storica uno degli aspetti fondamentali del proprio lavoro.

Molti tra i costumisti italiani collaborarono a più riprese nella progettazione e nella realizzazione degli abiti per i cortei storici italiani più famosi, portando sia la ricerca storica che la resa scenica a grandi livelli, ma creando anche una immagine falsata del passato storico, a favore dell'effetto scenico e teatrale. Di questo tipo, ad esempio, i magnifici costumi "medievali" per il film *Fratello Sole, Sorella Luna* (regia di Franco Zeffirelli, costumi di Danilo Donati, 1972), che hanno creato un immaginario medievale convincente, ma del tutto irrealista: gli abiti sono sì ispirati alla storia, ma ne sono ben lontani per forme, dimensioni, tessuti, rifiniture, accessori e tecniche esecutive. Tuttavia si tratta di costumi che riuscirono a creare un quadro scenico che viene percepito come "realistico" pur non essendolo affatto e sono anch'essi stati utilizzati come "fonte storica" in innumerevoli rievocazioni e manifestazioni cittadine ispirate alla storia su tutto il territorio nazionale, perché le persone hanno loro attribuito un'autorevolezza dettata dalla importanza del film.



fig. 2 Immagine dal film *La Corona di Ferro* (1941), regia di Alessandro Blasetti, costumi di Gian Carlo Sensani. Elisa Cegani, protagonista, indossa un abito apparentemente "storico", in realtà insieme di epoche storiche diverse (cuffietta del XVI secolo, motivo decorativo della veste dal mondo bizantino, acconciatura e trucco anni '40 del XX secolo) e di tecniche di realizzazione moderne (ricamo con filato lurex e applicazioni plastiche), mentre il taglio è del tutto inventato (Wikimedia Commons)

Uno sguardo alla letteratura di settore

A partire dall'Ottocento diversi sono stati gli autori che si sono cimentati nella pubblicazione di manuali di storia del costume, nel tentativo di dare una forma quantomeno indicativa ai diversi periodi storici. Possiamo ricordare James Robinson Planché (*History of British Costume*, 1834), Auguste Racinet (*Le Costume Historique*, 1876-1888), Herbert Norris (*Medieval Costume and Fashion*, 1927), Carl Köhler (*A History of Costume*, 1928), Francis M. Kelly e Randolph Schwabe (*A Short History of Costume & Armour*, 1931), Lucy Barton (*Historic Costume for the Stage*, 1935), Guido Marangoni (*Arredo e Abbigliamento nella vita di tutti i tempi e di tutti i popoli*, 1937), Mary G. Houston (*Medieval Costume in England and France*, 1939), Max Tilke e Wolfgang Bruhn (*Kostümgeschichte in Bildern*, 1941), Michele Vocino (*Storia del Costume, venti secoli di vita italiana*, 1952), Henny Harald Hansen (*Klæde-dragtens Kavalgade*, 1954), Wolfgang Bruhn (*A Pictorial History of Costume*, 1955), James Laver (*A Concise History of Costume*, 1968), solo per limitarci ai più famosi.

Ciascuno di questi testi ha conosciuto innumerevoli pubblicazioni (anche perché molti sono diventati *copyright free* vista la data iniziale di pubblicazione) e vengono ancora utilizzati piuttosto comunemente soprattutto per le immagini. Il problema però è che le immagini, spesso tratte da opere anche famose, sono state interpretate dagli autori quasi sempre con un intento estetico-decorativo, visto che erano finalizzate soprattutto all'uso scenico, e raramente citano le fonti da cui sono tratte. Spesso mescolano liberamente immagini di epoche e contesti diversi e, soprattutto, sono stati scritti quando la ricerca storica sulle vesti del passato era ancora in una fase embrionale, senza conoscenza né dei ritrovamenti archeologici che sono stati fatti nei decenni successivi, né di una valutazione oggettiva e tecnica degli abiti stessi. Se non usati con consapevolezza rischiano dunque di offrire riferimenti del tutto fuorvianti.

Il metodo scientifico

Tra il 1964 ed il 1969, Rosita Levi Pisetzky pubblica *Storia del Costume in*



fig. 3 Costume scenico di Giulietta, dal film *Romeo e Giulietta*, regia di Franco Zeffirelli, 1968. I costumi erano di Danilo Donati. L'abito, all'apparenza del tutto aderente ai modelli quattrocenteschi, è però di concezione moderna e scenica nel taglio, con applicazioni di materiali sintetici e soluzioni sceniche moderne nella vestibilità (Foto Cerratelli, Pisa)



fig. 4 Cardinali. I costumi scenici di Danilo Donati, vengono dal film *Fratello Sole, Sorella Luna* di Franco Zeffirelli, 1972. Sfilano periodicamente per i *Giochi de le Porte* di Gualdo Tadino. Per gli enormi volumi e la forte impressione scenica, accentuata dall'uso calibrato dei colori, i due abiti sono straordinari esempi della maestria di Donati nell'evocazione di personaggi medievali, ma non sono "abiti storici". (Foto di Sara Paci Piccolo, 2022)

Italia (5 voll.), seguita dal più maneggevole *Il costume e la moda nella società italiana* (1978), due opere fondamentali che introducono una metodologia di studio di tipo scientifico, con uso appropriato delle fonti, iconografiche e documentarie, e un'attenta valutazione dei fatti e contesti storici in cui si cala l'analisi dell'abito. Non è più un libro di estetica: quello della Levi Pisetzky è tra i primi di una serie di studi volti a decifrare i molti livelli di lettura diversi che l'abito implica, spostandosi dall'ambito scenico verso quello sociale, semantico, storico e antropologico.

Negli stessi anni, a partire dal 1964, Janet Arnold, studiosa inglese, pubblica una serie di libri fondamentali per questo cambiamento di percezione dell'abito, *Patterns of Fashion* (vol.1, 1660-1860; vol.2, 1860-1940; vol.3, 1560-1620; vol.4, 1540-1660), nei quali l'autrice investiga in senso scientifico e minuzioso abiti originali antichi che sono giunti fino a noi, soprattutto dal punto di vista sartoriale e iconografico, istituendo un metodo di lavoro che dà profondità e significato alle fonti anche dal punto di vista di quella che oggi chiamiamo "cultura materiale".

Pur provenendo da contesti e tradizioni di studio diverse, le due studiose ben illustrano quanto il settore di studi si stesse evolvendo verso una metodologia scientifica e moderna che iniziava ad analizzare l'"oggetto abito" nei suoi molteplici valori – semantici, storici, materici, tecnici.

Da ora in poi diventa palese come l'ispirazione storica possa essere declinata in modi diversi. Da un lato può avere una funzione adatta alla rappresentazione scenica – e in questo caso si tratta di COS, che può avere ampia libertà di espressione e tende all'unione libera e creativa tra storico e fantastico, dall'altro può invece ricercare una maggiore attenzione all'aspetto filologico e storico, con una valenza diversa anche nell'uso, più personale e meno scenico [vedi **abito storico**].

Il processo è tuttora in corso e ne stiamo vedendo i frutti proprio adesso.

Bibliografia

- J. ARNOLD, *Patterns of Fashion*, vol.1-4, London, Wace, Macmillian 1964-2008.
- W. BLAUSEN, *Theatrical Costume ad vocem*, in *The Berg Companion to Fashion*, a cura di V. STEELE, New York, Berg, Oxford, 2010, pp. 681-684.
- H. BURNS-V. FARINELLA-M. MUSSOLIN (a cura di), *Le Trecce di Faustina. Acconciature, donne e potere nel Rinascimento*, Vicenza, Galleria d'Italia, Skira, 2023.
- M. FERRIGNI, *François-Joseph TALMA*, in Enciclopedia - Treccani, in Enciclopedia Italiana Treccani, 1937.
- R. L. PISETZKY, *Storia del Costume in Italia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano Treccani, 1964-1969, 5 voll.
- A. RIBEIRO, *Antiquarian Attitudes – Some Early Studies in the History of the Dress*, in «Costume», 28 (1994), pp. 60-70.

Sitografia

Tirelli Costumi, Scheda del costume per la Regina di Selvascura (Salma Hayek) disegnato da

Massimo Cantini Parrini, realizzato dalla Sartoria Tirelli per il film *Il racconto dei racconti* (2014) di Matteo Garrone.
https://tirellicostumi.com/produzione/produzione/il_racconto_dei_racconti_tale_of_tales_2681

Costumi di scena della Fondazione Cerratelli (Pisa) nel portale Europeana.
<https://www.europeana.eu/it/collections/organisation/3655-cerratelli-foundation>
<https://www.europeana.eu/it>

Video

La Corona di Ferro, (1941), film di Alessandro Blasetti, costumi di Gian Carlo Sensani. Il film, pur con tantissime imprecisioni storiche – è, sostanzialmente, un grande “fantasy” – è stato però l’iniziatore di moltissime riproduzioni di costumi e atmosfere che si trovano ancora oggi nell’immaginario comune delle nostre rievocazioni e manifestazioni ispirate alla storia. Siamo nel 1941, e nessuno ancora si sognava di fare filologia dell’abbigliamento storico. Tuttavia, a suo modo, Sensani fu tra gli iniziatori di una nuova attenzione per la Storia, anche degli abiti scenici.
https://www.google.com/search?q=la+corona+di+ferro%2C+immagini+film&oq=la+corona+di+ferro%2C+immagini+film&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIICAEQABgWG B4yCAgCEAAyFhgeMgoIAxAAGIAEGKIEMgoIBBAAGIAEGKIE0gEINDkyM2owajeoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:6a1e1470,vid:RBjUpe-nZ-A,st:0

I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e Alta Moda, mostra a cura di Livia Cavaglieri, Daniela Parodi, Gian Domenico Ricaldone. Palazzo Nicolosio Lomellino, Genova, 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=u2dYJ_wNg0c

CUCINA STORICA

Novella Vismara

Definizione sintetica

Preparazione, presentazione e somministrazione di pietanze cucinate secondo ricette e modalità che si rifanno ad epoche passate. La **cucina storica** (CS) si distingue dalla “storia della cucina” per la preparazione dei piatti studiati; ugualmente si differenzia dall'**archeologia sperimentale**, perché, pur ricercando la correttezza nella replica, tiene sempre conto dei suoi fruitori ultimi. Altri possibili sinonimi possono essere “storia del cibo”, “storia dell'alimentazione” o “storia della gastronomia”. In questa sede si è scelto di utilizzare il termine “cucina” nel senso di pratica culinaria e non in riferimento agli ambienti nei quali è conservato e preparato il cibo, anche se la CS deve e può tenere conto delle loro caratteristiche. Si usa inoltre il termine “cibo” in riferimento alla vivanda preparata e non al semplice alimento.

Scheda descrittiva

L'interesse per il cibo non solo come fenomeno alimentare, ma anche come elemento storico, antropologico, etnografico, sociologico ecc., ha radici che si possono scorgere con chiarezza già nella prima metà del XX secolo (BRAUDEL, 1961; SUPER, 2002), anche se la sua visibilità e importanza sono aumentati notevolmente con l'aumentare dell'importanza del cibo nella nostra cultura e il suo riconoscimento di elemento culturale (MONTANARI, 2006; DUSSELIER, 2009). Un momento cardine di tale processo è il 2013, quando l'Unesco inserisce nell'elenco del patrimonio culturale immateriale da tutelare la dieta mediterranea; un altro momento di estrema importanza è il 2015 quando si apre l'esposizione Universale di Milano, intitolata *Nutrire il pianeta, energia per la vita*, durante la quale vengono continuamente evidenziati gli aspetti sociali, etnografici, antropologici, storici, archeologici, in una parola “culturali”, del cibo.

Un ottimo esempio della tendenza fu il padiglione del Bahrain, intitolato *Archeologia del verde* che desiderava illustrare il legame che connette la cultura bahreinita al suo patrimonio storico e all'agricoltura (<https://bahrainpavilion2015.bh/it>).

Il cibo, quindi, a partire da quell'evento si afferma come un elemento culturale da studiare, e in questa chiave viene recuperata e valorizzata la precedente storia degli studi del settore.

Fondamentale appare, nel quadro sopra delineato, la “storia della cucina”, tradizionalmente intesa come storia dei manoscritti e dei libri di ricette oltre che “libri di casa”, ma che, parallelamente con l’ampliarsi del concetto di cucina nella declinazione delle varie eccezioni culturali, ha ampliato sia il periodo cronologico di indagine, sia gli strumenti utilizzati. Mentre inizialmente l’interesse degli storici della cucina, o meglio degli studiosi di ricettari, era posta particolarmente sul tardo Medioevo e sul Rinascimento, attualmente siamo giunti a considerare anche l’epoca moderna e contemporanea, come dimostra l’interesse, per esempio, per la figura di Pellegrino Artusi e il ruolo sociale, economico e identitario svolto dalla sua *La scienza in cucina e l’arte del mangiar bene* del 1891.

Alle fonti tradizionali, si sono aggiunte nozioni provenienti dai resti animali e vegetali, grazie all’archeologia e archeometria, nonché dalle strutture per la preparazione dei cibi, informazioni che sono studiate da quella che viene chiamata archeologia del cibo.

A riguardo, si deve sottolineare come nel mondo accademico per “archeologia del cibo”, ovvero “archeologia gastronomica”, si intenda solamente l’analisi delle emergenze degli scavi relativi al mondo che ruota intorno alla cucina, comprese anche le valenze sociali e religiose, senza entrare nel merito dell’effettiva realizzazione dei piatti, tema che è affidato all’**archeologia sperimentale**.

Il limite di simili approcci è stato chiaramente focalizzato nella brillante recensione di Francis Joannès (2002) al volume di Jean Bottéro, *La plus vieille cuisine du monde* (Paris 2002), nel quale vengono presentate le più antiche ricette note, risalenti a circa 4000 anni fa in ambito babilonese. Joannès, infatti, afferma che valore del volume, capace di restituire il significato dei testi antichi, risiedeva non solo nelle indubbie capacità di filologo di Bottéro, ma anche nelle sue abilità culinarie, che gli avevano consentito di comprendere appieno il significato dello scritto e di spiegarlo dal punto di vista del cuoco. In genere, infatti, la “storia della cucina” si incentra sulla ricerca delle fonti e si esaurisce nel presentare i risultati ottenuti, pur ben inquadrati storicamente e socialmente, mentre la CS parte da tali informazioni per metterle in pratica e organizzarle in proposte di assaggio, che, come avremo modo di descrivere, hanno scopi e funzioni diverse.

Proprio della CS è mettere in pratica la conoscenza della storia del cibo fornendo gli strumenti per comprendere sino in fondo i meccanismi delle ricette del passato, riproponendole con la maggiore correttezza possibile, intrecciando la ricerca alimentare con ambiti che non sono di sua diretta competenza, come lo studio degli ambienti nel quale vengono cucinati o conservati gli alimenti (cantine dispense, magazzini, ecc.). Il suo fine, infatti, rimane quello di riproporre le ricette non più usate e di coinvolgere gli interessati in un’esperienza non necessariamente solo gustativa, facendo diventare il risultato uno strumento di disseminazione culturale.

Una serie di difficoltà oggettive

Mentre sono numerosi gli esempi di cucina storica che si possono incontrare in varie ambientazioni (cfr. *infra*), manca una definizione accademica ufficiale della disciplina stessa: in uno dei pochi contributi a questo riguardo (MONTANARI,

2006), appaiono chiare le ragioni delle difficoltà incontrate da questa disciplina e della lacuna definitoria.

Montanari scrive che rappresenta «una moda... riproposta in “locali storici” per turisti e animatori culturali.[...] e lo storico si interroga sul senso». In altri termini, la disciplina è percepita come un esercizio “totalmente velleitario” (MONTANARI, 2006), a differenza della storia della cucina (attendibile), perché nella CS l'autenticità del risultato ottenuto è dubbia e può essere utile solo per l'*edutainment*, ma non per lo sviluppo storico.

In effetti la possibilità di produrre un piatto filologicamente corretto al di fuori dell'archeologia sperimentale applicata alla cucina (COMIS, RE, 2009) è limitata da una serie di difficoltà oggettive, delle quali ricordiamo solo le maggiori:

la qualità delle materie prime impiegate: le tecniche colturali e di allevamento hanno conosciuto radicali trasformazioni nel corso del tempo, e quindi è oggi impossibile ottenere un alimento esattamente coltivato/allevato come nell'epoca con la quale ci vogliamo confrontare.

Le norme igieniche imposte dalle autorità sanitarie per la somministrazione del cibo al pubblico limitano la possibilità di scelta. Per esempio, il sapore delle uova pastorizzate è ben diverso da quello delle uova prese direttamente dal pollaio.

Alcuni alimenti, erbe in particolare, impiegate in precedenza, sono oggi ritenute blandamente tossiche e quindi bandite dalle preparazioni.

Le quantità impiegate e i tempi di cottura in molti ricettari non sono ricordati: è l'abilità del cuoco a determinarli.

Gli strumenti di cucina usati (cucchiai, sbattitori, ecc.), così come le apparecchiature di cottura, sono spesso diversi da quelli impiegati nel periodo riproposto anche perché devono rispondere a principi di sicurezza.

Il gusto del fruitore: si deve anche considerare quanto i gusti varino nel tempo, al punto tale che alcuni piatti potrebbero risultare attualmente del tutto immangiabili, e quindi si devono operare scelte su quale pietanza presentare, oppure apportare alcuni cambiamenti (AA.VV., 2013).

La cronologia: le fonti a nostra disposizione, scarse o per certi versi conservative, impediscono una precisa scansione cronologica e ci consentono, in genere, di proporre solamente piatti genericamente medievali, rinascimentali, settecenteschi, ecc., e non di un periodo meglio determinato.

I ricettari, almeno sino al XIX sec., sono per lo più relativi ai cibi delle famiglie nobiliari, dei conventi o dell'alta borghesia, e quindi risulta complesso offrire piatti della cucina popolare, anche se il ricorrere ai dati provenienti dall'archeologia del cibo potrà modificare il quadro.

Le maestranze: per molti, (MONTANARI, 2006) i cuochi possono essere considerati alla stregua di artisti dell'effimero, e le loro preparazioni irripetibili, al punto tale che cercare di copiare le loro realizzazioni sarebbe velleitario.

Tuttavia, le limitazioni sopra ricordate non sono tali da impedire che, tenendo conto scrupolosamente di quanto emerge dalla storia della cucina, la CS riesca a proporre piatti, e, nei contesti appropriati, atmosfere del tutto verosimili, offrendo al fruitore un'esperienza storica adeguata del periodo considerato.

La riproposizione di una pietanza nella versione più corretta possibile permette ai visitatori di fruire di un'esperienza sensoriale unica, e in quanto tale autentica, che si presenta quale veicolo sensoriale e culturale in grado di avvicinarlo al passato. Un elemento importante da considerare per la riuscita dell'esperienza è, ovviamente, il contesto nel quale i piatti realizzati sono serviti: essa sarà diversa durante un evento, una manifestazione, un'animazione museale, ovvero una valorizzazione turistica o culturale, o una rievocazione immersiva.

Esempi di eventi di cucina storica

Svariati sono gli ambiti nei quali la CS ha espresso e continua ad esprimere le proprie potenzialità, pur senza considerare i casi nei quali appare più uno strumento di marketing privo di un progetto culturale coerente di riferimento (<https://cateringgrasch.it/cucina-rinascimentale-dal-medioevo/>): si possono citare alcuni esempi rappresentativi della grande varietà esistente.

Nel 2016, per lanciare un nuovo spazio archeologico allestito presso il Foro romano di Milano, individuato nella cripta del Santo Sepolcro presso l'Ambrosiana, venne organizzato l'*aperitivo apiciano*, a cura di archeologi specializzati nel settore: una volta la settimana, veniva prolungata l'apertura dello spazio espositivo e veniva offerto un aperitivo in "stile romano" (<https://www.ovettodicolombo.it/articoli/news/l-aperitivo-apiciano-degli-antichi-romani-nel-foro-romano-di-milano-esperienza-unica>).

Nel 2017 ad Almese (TO), nel quadro delle iniziative per la promozione dell'estente villa romana, fu organizzata una rievocazione *una tantum*, durante la quale venne preparato il cibo, che però non venne somministrato al pubblico (<https://www.lagendanews.com/cosmesi-cucina-rievoazione-storica-alla-villa-romana-almese/>).

Sempre per promuovere le visite ad un sito archeologico, in questo caso le *domus* romane del Celio, viene stabilmente organizzato l'*Ancient Aperif*, con cibi della tradizione romana antica, che può essere gustato anche in altri luoghi di Roma (<https://www.aperitivoarcheologico.it/tour-category/aperitivi-a-roma/>).

A Pompei (NA) si trova la *Caupona. Pompeii Restaurant* (<https://www.caupona.it/>), che offre 5 menu di cucina romana antica, servita in ambienti arredati nello stile delle taverne di Pompei, impiegando i presupposti metodologici della cucina storica.

A Pavullo nel Frignano (MO), si trova l'*Osteria Medievale* del castello di Montecuccolo che, offrendo piatti di selvaggina al forno, cerca di riprendere alcuni elementi la cucina medievale (<https://castellodimontecuccolo.com/osteria/>).

A Santo Stefano di Sessantio (AQ), nell'ambito di un interessante progetto di recupero territoriale che prende le mosse da un albergo diffuso, si trova la *Cucina Sextantio* che ripropone la tradizione della cucina popolare abruzzese precedente il XX secolo, e, nel tentativo di limitare l'infedeltà alle ricette originali, ricorre ai prodotti dei contadini della zona e a stoviglie che riproducono ceramiche presenti nel Museo etnografico Genti d'Abruzzo (<https://www.sextantio.it/santostefano/cucina-tradizionale-abruzzese/>).

Le rievocazioni

Il campo, però, nel quale la CS trova completa applicazione è quello delle **rievocazioni storiche**, durante le quali il cibo diventa spesso un elemento fondamentale, sia che il banchetto sia una parte dell'evento anche se il cibo non è somministrato ai visitatori – come nel *Maggio in Gemola* (<https://www.lacortemedioevale.it/maggioingemola/>), sia che sia effettivamente distribuito tra i presenti, per migliorare la loro esperienza, come avviene nella maggior parte dei casi.

Gli esempi che si possono citare sono svariati, e, quali campione di diverse ambientazioni, si possono citare:

- *Ocriculum AD 168* a Orticoli (TR) (<https://ocriculum.it/ocriculum-ad-168-2025/>), che ripropone una giornata qualunque di un abitante dell'Impero Romano nel 168, ambientando le diverse attività nel cuore del *Parco Archeologico di Ocriculum*.
- *Monteriggioni di torri si corona*, più brevemente nota come la *Festa Mediavale*, a Monteriggioni (SI) (<https://www.monteriggionimedievale.com/>), che nel cuore della cittadina fortificata di Monteriggioni ripropone una rievocazione genericamente medievale, anche se uno degli anni di riferimento pare essere il 1123.
- Il *Palio* di Isola Dovarese (CR) (<https://www.palioisola.it/>) che ricorda l'arrivo in paese di Ludovico Gonzaga e la sua sposa Barbara di Brandeburgo nel 1458, occupando la piazza e le vie vicine.

In tutti i casi, gli spazi urbani si animano grazie ai figuranti e si trasformano e grande attenzione viene attribuita all'allestimento dei locali creati per la distribuzione del cibo, (chiamati *tabernae* nel caso di *Ocriculum AD 168*, taverne od osterie negli altri due casi), e i cibi riproposti cercano di essere coerenti con l'epoca rievocata. A Monteriggioni e a Isola Dovarese viene premiata la miglior riproposizione di una taverna con il proprio cibo e ambientazione, a dimostrazione di come la cucina storica svolga un ruolo centrale nella rievocazione, presentandosi come una forma di attività partecipata. Il visitatore, infatti, nell'atto di sedersi al tavolaccio, di mangiare nei piatti di terraglia o di legno, diviene egli stesso parte della manifestazione e tramite con il passato rievocato.

Si può quindi dire che la CS sia la sintesi applicata degli studi di storia della cucina e del costume, dell'archeologia del cibo e dell'archeologia sperimentale applicata alla cucina; il suo fine è quello di riproporre una frazione della storia vissuta relativa all'alimentazione, mettendo in pratica quanto le altre discipline indagano in modo prevalentemente teorico, per presentarlo ai fruitori, che possono così godere di un'esperienza sensoriale del passato, ampliando la propria conoscenza storica.

Bibliografia

F. BRAUDEL, *Alimentation et catégories de l'histoire*, in «Annales. Economies, sociétés, civilisations», 1961, pp. 723-728.

- L. COMIS-C. RE, *The archaeology of taste: Gargilius Martialis's Garum*, in «EuroREA_(Re)construction and Experiment in Archaeology», 6 (2009), pp. 33-38.
- J. DUSSELIER, *Understandings of Food as Culture*, in «Environmental History», 14 (2009), pp. 331-338.
- J. FRANCIS, recensione a *Jean Bottéro, La plus vieille cuisine du monde Paris*, Louis Audibert Éditeur, 2002, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 57 (2002), pp. 1359-1360.
- M. MONTANARI, *Il cibo come cultura*, Bari, Laterza, 2006.
- J. C. SUPER, *Food and History*, in «Journal of Social History», 36/1 (2002), pp. 165-178.

DANZA STORICA

Sara Tognini

Definizione sintetica

La danza storica (da qui in poi DS) è una pratica coreutica che intende ricostruire, attraverso lo studio dei trattati, coreografie e movimenti del passato con l'accompagnamento musicale coevi al **periodo storico di interesse**.

Scheda descrittiva

Non possiamo purtroppo risalire molto indietro nel tempo né muoverci molto nello spazio nelle nostre ricostruzioni di balli storici, perché i primi trattati di danza sopravvissuti fino ai nostri giorni provengono dal XV secolo e sono stati scritti in ambito italico. La pratica era ovviamente diffusa anche prima e altrove, se pur con significati e caratteristiche diverse, ma purtroppo non è ben documentata da fonti scritte.

Nelle poesie francesi di Chrétien de Troyes (XII secolo) troviamo ad esempio i termini “carola”, “farandola”, “saltarello”, “trotto” e “estampida”, ma non abbiamo la possibilità di associare al nome alcuna descrizione dei passi e dei ritmi, perché la trasmissione delle tecniche di ballo avveniva oralmente. Sappiamo da fonti indirette, novelle e romanzi cortesi, che la danza nei secoli XIII e XIV era considerata un’attività comune e come tale la troviamo raffigurata nei dipinti.

Per esempio, nell’affresco di Ambrogio Lorenzetti *Effetti del Buon Governo nella città* (1338-1340), nella Sala della Pace, Palazzo Pubblico di Siena, si nota in posizione centrale un gruppo di giovinette intente a danzare, presumibilmente una farandola, rese serene e gioiose dagli effetti una buona amministrazione. Negli affreschi di Castel Roncolo (1388) troviamo altre farandole, mentre nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze (1365-1368) vediamo raffigurate ragazze in carola. Le poche fonti disponibili per questo periodo ci fanno comunque intuire che danzare fosse una attività diffusa, probabilmente attuata con passi semplici e ripetitivi, eseguiti in cerchio (carola) o in fila (farandola).

Un linguaggio del corpo

La danza è sicuramente un linguaggio del corpo e nel Medioevo il rapporto tra l’autorità, soprattutto quella ecclesiastica, con il corpo non è semplice: la danza è ambigua, è armonia, ma anche scambio di coppie, mani che si toccano,

incroci di sguardi. Le danze di corte sono composte e regolate, mentre le danze popolari danno forse libero sfogo a un'allegria che la Chiesa spesso condanna.

L'impossibilità di ricostruire i passi delle danze dall'età antica a quella medievale rende necessariamente incerta la ricostruzione almeno fino alla metà del Quattrocento. La pratica della danza subì tra XIV e XV secolo un grande mutamento, dovuto in prima istanza al fiorire in ambito europeo e italico degli ambienti di corte (corti regie, principesche e signorili) con la contestuale nascita della trattatistica sul tema.

I primi manoscritti contenenti descrizioni di passi e di coreografie sono italiani, con l'eccezione di due testi di area francese e borgognona strettamente connessi tra loro: il manoscritto 9085 della Bibliothèque Royal di Bruxelles e *L'Art et instruction de bien danser* stampato a Parigi da Michel Toulouze tra il 1482.

Il *De arte saltandi et choreas ducendi* di Domenico da Piacenza del 1450 è considerato, ad oggi, il manoscritto più antico. L'autore di questo trattato, compositore e maestro di ballo, era in attività alla corte estense di Ferrara tra il 1441 e il 1470, in parte durante la signoria di Leonello d'Este (1407-1450), grande mecenate. Nella corte estense Domenico da Piacenza trovò gli stimoli necessari per capire che era giunto il momento di trasformare l'attività del ballo, fino ad allora lasciata all'improvvisazione e alla trasmissione orale, in una vera e propria pratica coreutica, con solide fondamenta teoriche e tecniche.

In base al pensiero pedagogico dell'Umanesimo, la danza era un'alternativa alle fatiche militari e agli obblighi amministrativi di uno Stato, cosicché lo stesso maestro nel *De arte saltandi*, non mancò di presentare la danza come importante momento educativo e di diletto per lo stesso principe. Il suo trattato, oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, si divide in due parti: una sezione teorica contenente i principi dell'arte del danzare, i requisiti morali del danzatore e dell'eleganza del portamento e una parte pratica con la descrizione di 22 danze, 18 delle quali provviste di notazione musicale.

L'educazione della danza

Da Domenico da Piacenza in poi, fino a tutto l'Ottocento la danza divenne quindi una parte irrinunciabile dell'educazione di un gentiluomo. Dotata di alto valore pedagogico come forma di controllo della gestualità essa è parte integrante delle buone maniere. Domenico da Piacenza nel suo trattato *De arte saltandi et choreas ducendi* (noto anche come *De la arte di ballare et danzare*) scritto tra il 1459 e il 1455, parla diffusamente del concetto di "grazia" ed "eleganza" (f. 2r - 2v), spiegando che l'atto del danzare deve essere fluido, elevato e privo di rozzezza. La danza come disciplina intellettuale del nobile. Nell'introduzione (f. 1r) l'autore difende la danza dalle accuse di essere un'attività puramente volgare, definendola un esercizio degno dell'intelletto dei signori e delle corti umanistiche.

Il più importante trattato di buone maniere pubblicato in Europa nei primi vent'anni del XVI secolo è *Il libro del Cortigiano* di Baldassar Castiglione, ove si legge: «il cortigiano deve mettere nelle sue azioni, nei suoi gesti, nei suoi atteggiamenti, insomma in tutto quello che fa, una certa grazia» (libro I, cap. XXVI). Dedica inoltre diversi passaggi alla necessità, per un gentiluomo, di saper ben

danzare e quindi dover dedicare tempo ed energie allo studio della danza al pari dell'equitazione e della scherma.

I trattatisti successivi a Domenico da Piacenza furono in larga parte suoi discepoli: Antonio Cornazano nel 1465 scrisse la seconda redazione de *Il libro dell'arte del danzare* (la prima stesura, andata perduta, risaliva al 1455 circa); Guglielmo Ebreo da Pesaro, nel suo proemio teorico del trattato *De pratica seu arte tripudii* del 1463, si definì addirittura «discepolo devoto e fervente imitatore [di Domenico]». Questo testo, oltre a comprendere le sei regole del “bel danzare” ovvero «misura, memoria, partire di terreno, aiere, maniera e virtute», presenta anche un poema dedicato a Galeazzo Sforza, una parte teorica che racchiude i capitoli descrittivi sulle sei regole e la difesa della danza come arte liberale e un *corpus* coreografico con la descrizione di 14 bassedanze e 17 balli. Chiude il trattato un poema di Mario Fidelfo in lode di Guglielmo e 13 notazioni musicali poste a corredo dei balli. Con la sua conversione al cattolicesimo, Guglielmo fu ribattezzato Giovanni Ambrosio, quindi il suo trattato successivo, che va ad ampliare il *De pratica seu arte tripudi*, del 1473, porta la nuova firma e appare anche quello più completo di tutti con una vasta esposizione sulla storia della musica, il rapporto della musica con la danza, la teoria, come le donne devono comportarsi, come l'abito influenzi il movimento, 15 bassedanze, 21 balli e 17 notazioni musicali.

I cambiamenti del '500

Il passaggio dal '400 al '500 vide realizzarsi due scenari: se da una parte era ancora in voga il repertorio rivolto all'alta società di bassedanze e balli proposti da Domenico e dai suoi discepoli, dall'altra vi era chi guardava già alle mode della nuova Europa e a nuove forme di danza condivise da più classi sociali.

Alla tradizione di Domenico, si andarono quindi ad aggiungere intorno alla metà del '500 nuovi generi quali la *pavana*, il *passo e mezzo*, la *gagliarda*, la *volta*, il *brando* e il *canario*, che si diffusero attraverso la stampa. Il primo trattato sulle nuove forme di danza fu *Il Ballarino* di Fabritio Caroso del 1581; seguì l'*Orchesographie* di Thoinot Arbeau del 1589 e i trattati di Cesare Negri *Le Gratie D'Amore* del 1602 e le *Nuove Inventioni di Balli* del 1604. La *pavana* era una danza solenne e processionaria con una sequenza di passi lenti e ripetitivi che permettevano di mostrare, da qui “pavoneggiare”, i sontuosi abiti; il *passo e mezzo* era invece una danza dal ritmo binario simile alla pavana ma più veloce. Si nomina *gagliarda* la parte della danza saltata in cui gli ultimi due tempi terminano con un grande salto in cui una gamba atterra davanti all'altra, mentre la *volta* aveva un andamento mosso e il danzatore, cingendo per la vita la dama, la faceva volteggiare in senso orario alzandola in aria. Per terminare la rassegna il *brando* (*branle* in francese) era una danza in cerchio o a catena nella quale i danzatori si tenevano per mano ed eseguivano passi semplici e doppi, ritmici e ripetitivi; nel *canario* si alternavano rapidamente saltelli e passi martellati (tacco e punta).

Nella nostra penisola dal 1480 – ultima versione del trattato di Guglielmo Ebreo – al 1581, anno del *Ballarino* di Fabritio Caroso esiste un vuoto che si sta oggi leggermente colmando con la scoperta di nuove fonti toscane, che hanno portato alla luce nuovi elementi per la ricostruzione del passaggio dalle antiche

alle nuove danze. Si tratta del *Ballo della gagliarda* di Lutio Compasso (Firenze 1560), del *Codice Antinori 13* datato al 1510, che contiene, oltre alle due coreografie di Lorenzo il Magnifico: il Lauro e Venus, altre 5 danze che non appaiono in nessun altro scritto: *Bassa di Schastiglia*, *Moza di Biscaie*, *Lipiter*, *Se non dormi dona ascholta* e *Mastri di Troboni*. Questo testimone toscano è fondamentale perché funge da ponte tra la bassadanza del Quattrocento e i balli del primo Cinquecento¹

Doveroso nominare anche il *Manoscritto Magl. XIX 31* (fa parte delle quattro classi tematiche del Magliabechiano che è il fondo più antico della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze) dove sono custodite 4 danze: La Battaglia, Ruota di Fortuna, La Infelice e Adolorato Core; il trattato *Il Papa che insegna ballare balletti ai suoi discepoli* del primo '500, che illustra la transizione tecnica verso lo stile cinquecentesco e che è composto da 15 coreografie e il *Trattato di Chigiano* del 1560 circa, che comprende il Contrappasso per 8 danzatori.

Le danze de *Il Papa* e del *Codice Antinori*, 13 sono balli per 3 danzatori, due uomini e una donna. Purtroppo, sono sprovvisti completamente di notazione musicale ed è forse per questo motivo che non sono mai stati presi in considerazione dai ricostruttori della storia della danza. Ma, nonostante l'assenza della musica, sono fondamentali perché ci fanno capire che in questo "vuoto" documentario i nomi dei passi delle danze erano gli stessi utilizzati da Domenico e dai suoi discepoli. La novità delle coreografie sta nella divisione in strofe e ritornelli con la distinzione delle battute musicali tra il *passo*, il *passetto* e il *passettino* facendo chiarezza sulla loro durata e cadenza.

Le scuole di ballo

Per la diffusione della danza è stata poi fondamentale la nascita della prima scuola di ballo per nobili a Milano nel 1545 dove si formò il famoso maestro Baldassarino da Belgioioso. Siamo ancora in presenza della danza praticata non da professionisti, ma da *amateur* seppur di altissimo livello. Con il Belgioioso arriviamo alla creazione di un vero e proprio balletto in senso moderno; la musica, il canto e le scene sono inglobati in una costruzione rigorosa fondata sulla danza. Il Belgioioso si trasferisce poi in Francia chiamato alla corte di Caterina De Medici, diventando l'organizzatore ufficiale di trattenimenti e feste alla corte francese.

Per fare un ulteriore esempio, Luigi XIV, Re Sole era un abilissimo danzatore, al *Ballet royal du jour et de la nuit*, messo in scena nel 1653 per festeggiare la ripresa del potere reale, Luigi XIV danzò sostenendo per la prima volta la personificazione del Sole, creando negli anni un rapporto privilegiato con il musicista e danzatore Jean-Baptiste Lully. Questi diventò artefice di moltissime delle fastose feste organizzate nella reggia di Versailles. Nel 1661 Re Sole fondò l'Académie Royale de la Danse

¹ L'unico esemplare al mondo è conservato a Stoccarda (Württembergische Landesbibliothek). L'opera è stata riscoperta e pubblicata in epoca moderna in un'importante edizione critica a cura di Barbara Sparti nel 1995.

Nel corso del Seicento emerge progressivamente la differenza tra il danzatore amatoriale e quello professionale, in grado di portare in scena coreografie impossibili da replicare da chi invece pratica la danza per diletto.

Si noti comunque che lo studio e la pratica del ballo restano un obbligo sia per la nobiltà che per le élite borghesi come anche, stranamente, per i militari di grado superiore. A tutt'oggi le Accademie Militari di Modena e di Napoli hanno al loro interno corsi di ballo.

Nel XVII secolo cominciarono dunque a essere allestiti veri e propri spettacoli con ballerini professionisti, che dall'ambiente di corte si spostarono nei teatri pubblici. Nel 1681 andò in scena *Il Trionfo dell'amore*, il primo balletto con ballerine professioniste (fino ad allora i ruoli femminili erano sempre stati interpretati da uomini).

Il successo delle ballerine

Se da una parte gli spettacoli pubblici erano sempre più frequenti, le grandi feste di corte iniziarono progressivamente a declinare, almeno dal punto di vista del reclutamento di ballerini professionisti. Nascono i primi balletti per i teatri pubblici e si comincia a preferire le danzatrici rispetto all'altro sesso: è l'epoca delle prime *étoile* destinate alla conquista del cuore sia della gente comune sia degli intellettuali.

Il maestro di danza Raoul Auger Feuillet pubblicò nei primi anni del XVIII due saggi, *Chorégraphie* e *L'art de décrire la Danse*, in cui spiegava le cinque posizioni di base e molti passi oggi universalmente noti, quali il *plié*, il *glissé* e la *cabriole* (FEUILLET, 1700).

Nel 1760 Jean Georges Noverre pubblicò il trattato *Lettere sulla danza*, nel quale sottolineava il forte legame tra danza, musica e scenografia (NOVERRE, 2011).

Arriviamo così all'800 e alla nascita di quello che oggi chiamiamo "balletto romantico" espressione della cultura ottocentesca. Una nuova sensibilità spinge la borghesia a frequentare i teatri pubblici, il rinnovamento delle composizioni musicali, le abilità tecniche raggiunte dalla danza formano un substrato particolarmente favorevole alle trasposizioni teatrali delle travolgenti storie d'amore di Giselle, Coppelia, Odette.

Queste nuove condizioni favorirono la nascita di una vera e propria "ballettomania" specialmente in Russia, dove le ballerine erano adorate come delle dee e il balletto divenne una tra le forme artistiche più amate.

Nel balletto *La Sylphide* (Adolphe Nourrit - Jean Schneitzhoffer) rappresentato a Parigi nel 1832, una ballerina italiana, Maria Taglioni, usò per la prima volta e per tutto il tempo le punte, che diventarono ben presto icona del balletto classico, che si andrà a sviluppare alla fine dell'800 con una tecnica di danza sempre più raffinata e un tutù sempre più corto (sempre più comodo per danzare).

La rievocazione delle danze storiche

Questo rapido ma indispensabile *excursus* sulla storia della danza in Europa ci consente di collocare con maggiore cognizione di causa la DS, che può essere defi-

nita tale solo dopo l'emergere dei primi trattati ed essere oggi ricostruita grazie anche alla possibilità di leggere e interpretare fonti che prima non erano disponibili.

La DS ha dunque sempre alla base i trattati che abbiamo a disposizione e sempre tiene bene a mente il periodo storico e il contesto sociale in cui vuole introdurre la danza.

Quando un gruppo o un'associazione rievoca danze storiche lo deve fare con la piena consapevolezza dell'evoluzione storica di questa pratica. È possibile inserire in un repertorio di danze del XVI una danza che appartiene in realtà al XV e non viceversa, perché in quest'ultimo caso significherebbe aver viaggiato nel tempo: prendere una danza posteriore per trasportarla nel passato non è corretto, mentre la possibilità che una danza "antica" mantenga una sua attrattiva e sia ancora praticata nel secolo successivo è più che accettabile.

Molto spesso le coreografie dei trattati erano dotate di notazione musicale, il che ci permette di ricostruire una danza assieme alla musica per la quale era stata pensata. Questo non significa però che oggi un gruppo di DS possa danzare solo se ha musicisti in carne e ossa che eseguono la partitura dal vivo. Se si tratta di musica registrata diventa fondamentale che la traccia musicale scelta sia stata creata con strumenti musicali consoni al **periodo storico di riferimento** e senza troppe "forzature". In poche parole, la musica deve essere la più verosimile possibile alla notazione originale.

Trattandosi di fonti talvolta anche di difficile comprensione, nessuno dovrebbe proporre o insegnare danze come oggetti culturali fissi e definitivi, perché quando si studia un trattato e si va a ricostruire una danza lo si fa, ovviamente, interpretando il pensiero dell'autore. Ad esempio, il passo di *piva* può essere inteso due passi giù e uno su oppure con due passi su e uno giù. Optare per una soluzione o per l'altra non è "falso storico", ma semplicemente interpretazione di un passo che all'epoca era diffuso e noto, ma che oggi abbiamo perso.

È invece deprecabile l'abitudine di chi si affida totalmente all'improvvisazione o peggio ancora a video di danze "medievali" o "rinascimentali" trovato su un *social network*: – giusto per assurdo – vengono eseguiti passi laterali in cerchio sulle note di Angelo Branduardi: questo non solo scredita l'intera pratica della DS, ma anche il lavoro di chi da anni ha cercato e cerca di fornire agli appassionati e agli studiosi strumenti validi per la ricostruzione delle danze storiche.

Indossare i panni della Storia deve sviluppare un forte senso di responsabilità e di rispetto verso chi la Storia l'ha scritta e documentata. Aprire uno spettacolo di danze rinascimentali con una bella "pavana" e concluderlo con una buona "riverenza" fa la differenza: è la differenza tra chi con la Storia (e con le DS) ci gioca e chi invece lo fa con grande impegno e sacrificio per arrivare a creare, ad esempio, una gran festa di ballo.

Bibliografia

D. CALCAGNO, *Muovete al dolce suon di liete carole: quattro balli pisani di fine Cinquecento*, in *La Scuola Musicale genovese tra XVI e XVII secolo*, a cura di D. CALCAGNO, Genova, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1992, pp. 32-64.

- B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, a cura di A. BUSI e C. COVITO, Milano, Rizzoli, 1993.
- AMIS (Antiquæ Musicæ Italicæ Studiosi), collana di Miscellanea e Monografie. Genova (2021) ed Foto&Grafica Solari.
- G. CORTI, *Cinque balli toscani del cinquecento*, in «Rivista italiana di musicologia», 12/1 (1977), pp. 73-82.
- R. A. FEUILLET, *Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-mesme toutes sortes de dances*, Paris, chez l'Auteur et Michel Brunet, 1700.
- M. FONTE, *Il merito delle donne. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne, e più perfette degli buomini*, a cura di A. MORENA MOZILLA, Amazon Book, 2018.
- F. DA BARBERINI, *Del Reggimento e del Costume delle Donne*, pubblicato da G. MANZI, indice di F. UBALDINI accresciuto, Milano, per Giovanni Silvestri, 1842.
- J. G. NOVERRE, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* (1803), a cura di F. PAPPACENA, Lucca, LIM, 2011.
- B. PESCIERELLI, *Una sconosciuta redazione del trattato di danza di Guglielmo Ebreo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 9 (1974), pp. 48-55.
- A. PONTREMOLI, *Storia della danza: dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2014.
- P. PROCOPIO, *Danzare per fantasmata*, in «Bruniana & Campanelliana», 16/2 (2010), pp. 559-568.
- W. SORELL, *Storia della danza: arte, cultura, società*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- B. SPARTI, *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, Milano, Massimiliano Piretti Editore, 2020.

Sitografia

La Rossignol: early music and dance: Associazione italiana di musica e danze antiche
<https://www.larossignol.com/index.php/it/>

Carnet de bals.com: Associazione Francese di danze storiche multiepoca
<https://www.carnetdebals.com/>

Musicascuola.com: educazione musicale per le scuole
<https://musicascuolasite.wordpress.com/>

ECOMUSEO

Simone Bucri

Definizione sintetica

Il termine “ecomuseo” (da qui in avanti EM) indica una forma museale e un processo culturale di carattere territoriale, finalizzati alla conoscenza, alla salvaguardia, alla valorizzazione e alla trasmissione del patrimonio materiale e immateriale di una comunità locale. Tale patrimonio comprende, in una prospettiva integrata, l’ambiente naturale, il paesaggio antropizzato, la memoria storica, la cultura popolare e le pratiche sociali. Nato in ambito museologico negli anni Settanta del Novecento, il concetto di EM si distingue dal modello museale tradizionale per il suo carattere diffuso e partecipativo: non coincide necessariamente con un edificio chiuso e centrato sull’esposizione e sulla conservazione di oggetti, ma si configura come un “processo” di valorizzazione identitaria e territoriale condotto con il coinvolgimento diretto degli abitanti.

Scheda descrittiva

Il termine *écomusée* fu coniato nel 1971 da Hugues de Varine, mentre Georges Henri Rivière contribuì in modo decisivo alla successiva elaborazione teorica del modello ecomuseale. Nella sua definizione evolutiva, Rivière descrive l’ecomuseo attraverso la metafora dello specchio nel quale una popolazione si riconosce e attraverso il quale presenta il proprio territorio alle altre comunità e alle generazioni future. Questa concezione sottolinea la centralità della comunità locale e del paesaggio culturale nell’esperienza ecomuseale.

Tre sono le caratteristiche strutturali fondamentali dell’EM.

1. **Territoriale:** l’EM è legato a un territorio specifico, che viene interpretato come un testo vivente da leggere e comprendere nelle sue stratificazioni storiche, sociali ed ecologiche. Il paesaggio, i villaggi, i campi coltivati, le strutture produttive e i luoghi simbolici diventano “documenti” musealizzati.
2. **Comunitaria:** la comunità locale non è destinataria passiva di una narrazione museale, ma ne è soggetto attivo, in quanto creatrice, interprete e custode del proprio patrimonio. I saperi esperienziali, le fonti orali, le tradizioni viventi e le pratiche quotidiane costituiscono elementi centrali del racconto ecomuseale.

3. **Processuale:** l'EM non è una realtà statica, ma un processo aperto e continuo di interpretazione e rielaborazione delle identità e delle memorie collettive, capace di confrontarsi nel tempo con le trasformazioni della comunità e del territorio. Il suo valore risiede nell'interazione costante tra passato, presente e futuro.

Nel campo della rievocazione storica, l'EM può svolgere un ruolo di mediazione culturale, mettendo in relazione la dimensione esperienziale e partecipativa della rievocazione con la ricerca storica, le fonti documentarie e le memorie della comunità.

La rievocazione, anche nelle forme della living history trova negli ecomusei una cornice particolarmente favorevole. Grazie alla loro struttura decentrata e immersiva, gli ecomusei permettono di ambientare rappresentazioni storiche in contesti autentici o verosimili, potenziando l'efficacia didattica ed emotiva dell'evento. Inoltre, la compresenza di esperti, studiosi, artigiani, testimoni orali e membri della comunità contribuisce a costruire narrazioni condivise e più consapevoli.

Nel contesto ecomuseale, la rievocazione e le pratiche di living history possono essere utilizzate come strumenti di interpretazione e comunicazione del patrimonio, capaci di attivare forme di cittadinanza culturale e di rafforzare il senso di appartenenza al territorio.

Aspetti normativi e istituzionali

Nell'ordinamento italiano gli ecomusei sono disciplinati principalmente dalla legislazione regionale. Il Piemonte fu la prima Regione a intervenire con la legge regionale 14 marzo 1995, n. 31, successivamente abrogata e sostituita dalla legge regionale 3 agosto 2018, n. 13, «Riconoscimento degli ecomusei del Piemonte». Nel tempo numerose altre Regioni hanno adottato disposizioni specifiche. La loro attività si inserisce tuttavia nel quadro dei principi stabiliti dall'articolo 9 della Costituzione e dal decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, «Codice dei beni culturali e del paesaggio».

Molti EM operano all'interno di reti regionali e nazionali (come la Rete degli Ecomusei Italiani) e adottano approcci interdisciplinari che combinano storia, geografia, antropologia, pedagogia e architettura del paesaggio che mettono in dialogo conoscenze scientifiche e saperi delle comunità, per interpretare la complessità delle relazioni tra le popolazioni, i loro patrimoni e i territori che abitano.

Ecomuseo come dispositivo educativo

Infine, l'EM si configura come un dispositivo educativo orientato all'apprendimento permanente, alla cittadinanza culturale e alla formazione civica.

La sua struttura dialogica, basata su una pluralità di fonti e prospettive, favorisce pratiche didattiche inclusive, esperienziali e partecipative. In particolare, l'EM permette di integrare la rievocazione storica con percorsi scolastici, laboratori multigenerazionali e pratiche artistiche, creando un ambiente di apprendimento situato, capace di coinvolgere anche la dimensione emotiva e relazionale.

Bibliografia

- H. DE VARINE, *Le radici del futuro, Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Bologna, Clueb, 2005.
- H. DE VARINE, *L'ecomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- G. REINA (a cura di), *Gli ecomusei. Una risorsa per il futuro*, Venezia, Marsilio, 2014.
- R. RIVA (a cura di), *Ecomuseums and Cultural Landscapes. State of the Art and Future Prospects*, Sant'Arcangelo di Romagna, Maggioli, 2017.
- G. H. RIVIÈRE, *L'ecomusée, un modèle évolutif (1971–1980)*, in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Mâcon–Savigny-le-Temple, a cura di A. DESVALLÉES, Paris, Éditions W–MNES, 1992, pp. 440–445.

ESEGESI DELLE FONTI STORICHE

Enrica Salvatori

Definizione sintetica

Per “esegesi” (da qui in avanti E) si intende l’interpretazione critica delle fonti storiche, finalizzata alla piena comprensione del loro significato; implica la conoscenza del vocabolario, del lessico, della grafia e della storia del **periodo storico di interesse**, oltre che delle forme, dei modi e dei luoghi di produzione e conservazione della fonte stessa.

Scheda descrittiva

Se per “esegesi” si intende l’interpretazione critica di un qualsiasi testo e per “fonti” si indicano tutte le tracce scritte che il passato ci lascia e che, per diversi motivi, si sono conservate, l’“esegesi delle fonti storiche” è dunque l’interpretazione critica delle fonti scritte, finalizzata alla piena comprensione del loro significato. Si tratta, in sostanza, del fondamento di ogni ricerca storica: la capacità di leggere, interpretare correttamente, analizzare e confrontare una fonte del passato scritta, primaria o secondaria, su qualsiasi supporto sia stata creata e conservata.

Il ventaglio delle fonti è assai ampio: comprende, infatti, le tracce scritte presenti su vari supporti (terracotta, papiro, pergamena, carta, metallo, pietra, intonaco, nastro e oggi anche supporto digitale). Si può condurre ovviamente anche l’esegesi di una fonte orale, considerando la trascrizione del parlato, comprese le pause, le esitazioni, l’intonazione, ecc.

In relazione al mondo della **ricostruzione storica**, l’E riguarda il processo di interpretazione della fonte che contiene elementi utili per una corretta ricostruzione del **periodo storico di interesse**. Dato che questa può riguardare un singolo oggetto o un intero contesto, da un evento alle espressioni della mentalità (comportamento), ne consegue che tutte le fonti storiche possono e devono essere tenute in considerazione, anche se la gerarchia di importanza varierà a seconda dell’intento ricostruttivo e del **periodo storico di interesse**.

Si consideri utile, a questo proposito, chiarire la distinzione tra:

- fonti primarie: prodotte direttamente nel periodo, nel contesto e dai soggetti coinvolti nell’evento o fenomeno che si studia;
- fonti secondarie: non prodotte da enti e soggetti coinvolti nell’evento

o fenomeno che si studia, ma da soggetti correlati a esso in maniera indiretta. Classici esempi di fonti secondarie sono le cronache, laddove l'autore riporta le informazioni non in quanto testimone oculare di un accadimento, ma perché le ha apprese da fonti primarie e/o da racconti di testimoni o comunque per via indiretta. Devono intendersi allo stesso modo anche i dispacci delle agenzie di stampa o gli articoli giornalistici basati su di essi.

La distinzione tra fonti primarie e secondarie non è, ovviamente, assoluta, ma dipende dalla domanda di ricerca. Altra importante distinzione riguarda la modalità in cui la fonte è trasmessa. Si riconoscono tre principali tipologie:

1. originale: quando il testo si trova sul supporto su cui è stata prodotta originariamente (es. epigrafe funeraria, pergamena con diploma imperiale, lettera manoscritta, ecc.);
2. trādito: quando il testo è stato trascritto dal supporto originario su altro supporto, al fine di mantenere memoria;
3. edito: quando il testo è pubblicato in un'edizione scientifica, ossia dopo che l'editore ne ha appunto condotto l'esegesi; di norma l'editore è un filologo, ma non mancano edizioni di fonti condotte da altre tipologie di ricercatori (storici, archivisti, paleografi, ecc.).

L'E richiede una conoscenza approfondita del **periodo storico di interesse** in quanto implica il riconoscimento dell'autenticità, della data di produzione, delle modalità di trasmissione e conservazione, degli scopi per i quali è stata prodotta, guardando in particolare al luogo di redazione, agli autori e ai destinatari, ai tempi e modi di scrittura ed eventuale autenticazione, oltre che al contesto storico in senso lato. Deve anche procedere al confronto con altre fonti simili o comunque utili a illuminare il contesto, considerando tutti i possibili metodi con cui approfondire l'analisi.

Uso delle fonti nella rievocazione

Guardando specificamente al mondo della **rievocazione storica**, ogni **periodo storico di interesse** avrà tipologie di fonti scritte più o meno presenti e disponibili, sia in originale che in forma trādita o in edizione scientifica ed eventualmente anche in traduzione. Il modo in cui la fonte è trasmessa, infatti, influenza molto la sua interpretazione.

Per esempio, una rievocazione incentrata sull'epoca romana avrà a disposizione numerose fonti scritte di tipo letterario (quindi in gran parte secondarie) e alcune normative (primarie), trasmesse da edizioni scientifiche realizzate in diversi periodi storici. Difficilmente il rievocatore consulterà direttamente i manoscritti più antichi che tramandano il *De bello Gallico* di Giulio Cesare e che datano all'alto medioevo (secoli IX-X). Probabilmente leggerà invece il testo su un'edizione scientifica più o meno recente, magari aiutandosi anche con traduzioni condotte da autori diversi. Valutare criticamente la qualità delle edizioni e delle traduzioni è una fase importante del processo di interpretazione del testo.

Per il periodo medievale la lettura degli originali implica conoscenze approfondite di paleografia e/o epigrafia oltre che di lingue non più in uso (latino, greco, norreno, antico inglese, ecc.): anche in questo caso il ricorso a trascrizioni ed edizioni, dotate o meno di traduzione, è da tenere in considerazione.

Minori problemi sono posti dalle fonti della tarda età moderna e dell'età contemporanea, specialmente se si tratta di testi a stampa e in lingua corrente, anche se ovviamente è sempre possibile incontrare fonti manoscritte, anche nell'attualità (es. diari o lettere).

Da quanto scritto emerge di conseguenza che l'attività che precede l'E vera e propria, ossia il reperimento e la collazione delle fonti utili alla domanda di ricerca, è una fase importantissima che determina la bontà della ricerca stessa. Se ci si limita infatti alla lettura delle fonti disponibili perché presenti nella propria biblioteca o perché già digitalizzate in rete o perché tradotte, il rischio di incorrere in errori nell'opera di ricostruzione sarà alto.

Si deve inoltre aver presente che le fonti scritte e materiali che sono arrivate fino a noi, se da un lato sono la base imprescindibile su cui poter raccontare un fatto storico, dall'altro sono anche il risultato di un insieme di scelte deliberate e di eventi fortuiti. Di conseguenza, una volta individuate le fonti utili, la loro E deve tenere in considerazione le intenzioni e gli scopi che le sottendono, chi erano gli autori e i destinatari e la ragione per cui si sono conservate. Operazione che consente anche di valutare le lacune, i silenzi, le fonti che non sono state prodotte o non sono state ritenute degne di essere conservate.

L'interpretazione delle fonti

Più lontano da noi è il periodo storico di interesse, più difficile risulterà l'E, in quanto il lessico, il vocabolario e lo stile espressivo sono lontani dai nostri.

Si può citare, solo a titolo di esempio, un inventario nuziale: fonte estremamente utile al rievocatore in quanto può contenere informazioni sugli oggetti portati in dote dalla sposa e sull'arredamento di una camera matrimoniale. Per farne una E corretta non basta però "leggere" il testo, perché è fondamentale conoscere anche lo stato sociale degli sposi, come si svolgeva un contratto matrimoniale alla data dell'inventario, il motivo di conservazione di quella particolare fonte e infine il significato dei termini usati in relazione al momento e al luogo.

Nelle spese fatte a Firenze alla metà del Trecento da Filippo di Gherardo Nozzi (CARNESECCHI, 1907) per arredare la camera nuziale troviamo menzionati, tra le altre cose, «una lettiera, una chassa, uno chassone, uno lettuccio di lengniame nuove, e cinque serrame alla cassa e chassone, [...] materassa, materassino, coltricie, pimacci, copertoio a trefoglie» ecc.

Di alcuni di questi oggetti viene data misura e prezzo: ma in cosa consistevano veramente? Quali differenze distinguevano la cassa dal cassone, il materasso dal materassino? Cosa era la coperta a «trefoglie»? Per Filippo di Gherardo Nozzi e sua moglie il significato di quei termini era chiarissimo e i soldi investiti consentivano loro anche di valutare la qualità degli oggetti acquistati. Noi però faremmo molta fatica ad arredare oggi la medesima camera in base a questa sola fonte, se non riuscissimo a interpretare correttamente tutti i termini e a metterla in relazio-

ne con altre fonti simili, oltre che con fonti iconografiche coeve.

In sostanza la lettura e interpretazione di una fonte utile per la ricostruzione di un oggetto, un abito, un contesto o un evento storico richiede la conoscenza approfondita del **periodo storico di interesse** e la consapevolezza di quali siano le fonti disponibili, delle principali collezioni di fonti edite e delle problematiche ad esse connesse. Non si deve mai limitare l'analisi alle sole fonti scritte, né tantomeno a una sola tipologia di fonte scritta. I reperti archeologici, le immagini impresse sui diversi supporti, i dati desumibili dallo studio del paesaggio, tutto deve e può concorrere alla lettura ottimale delle fonti che abbiamo selezionato.

Bibliografia

- P. CAMMAROSANO, *Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte*, Roma, Carocci, 1991.
- C. CARNESECCHI, *Spese matrimoniali nel 1361*, in «Miscellanea d'Arte», 5 (1907), pp. 35-40.
- G. DALL'OLIO, *Storia moderna: i temi e le fonti*, Roma, Carocci, 2004.
- T. DI CARPEGNA FALCONIERI-A. FENIELLO-CH. GRASSO (a cura di), *Fonti medievali: un'antologia*, Roma, Carocci, 2017.
- G. GERACI-A. MARCONE, *Fonti per la storia romana*, Milano, Mondadori, 2006.
- M. DE NICOLÒ (a cura di), *Il pane della ricerca. Luoghi, questioni e fonti della storia contemporanea in Italia*, Roma, Viella, 2013.
- G. POMA, *La storia antica. Metodi e fonti per lo studio*, Bologna, Il Mulino, 2016.

EVENTO MULTIEPOCA

Marta Cadonici

Definizione sintetica

Dicesi **evento multiepoca** (da qui in avanti EM) una manifestazione rievocativa che si interessa o prende in considerazione diverse epoche e periodi storici; l'aggettivo multiepoca può essere riferito anche ad ambientazioni, persone e associazioni.

Scheda descrittiva

Gli EM di **rievocazione storica** o **ricostruzione storica**, spesso anche definiti "raduni", fanno riferimento a diversi periodi storici, anche su un ampio arco temporale. Sono molto popolari anche all'estero, forse ancor più che in Italia, dove prendono il nome di *Multi-period event* o semplicemente *Festival*.

Questa tipologia di manifestazioni è solitamente caratterizzata da grandi numeri di rievocatori; l'allestimento è, di norma, suddiviso all'interno della manifestazione in aree distinte per epoca, dove i gruppi storici possono rappresentare spaccati di vita quotidiana, danze, combattimenti, banchi didattici ecc.

Durante questi raduni raramente vengono ricostruiti particolari eventi storici, ma usi e costumi propri delle epoche prese in considerazione, talvolta in relazione con le tradizioni del territorio dove viene allestita la manifestazione.

Il tempo è un fenomeno multiplo. Gli uomini hanno cercato di imprigionarlo, attraverso strumenti che si sono perfezionati nei secoli (dai tre minuti di sabbia della clessidra alla meridiana, all'invenzione rivoluzionaria dell'orologio meccanico). Ma il tempo umano sfugge a tali misurazioni. È il tempo sbiadito del ricordo, quello lento dell'attesa, è il tempo veloce della paura e dell'amore, e si connota anche da un punto di vista sociale o culturale. L'esempio più eloquente è il campanile, simbolo del tempo legato alle esigenze spirituali, o il calendario, legato alle stagioni e al lavoro nei campi. Per gli storici, la misurazione del tempo pur fondata sull'obiettività e sui fatti, non riesce a sbarazzarsi delle manipolazioni sociali e culturali, costringendoci a fare i conti con più volti dello stesso istante. (NICOLETTI/LE GOFF, 2020)

Gli EM possono essere considerati finestre aperte sullo scorrere della storia: chi vi si reca ha la possibilità di rivivere il passato camminando attraverso i secoli, compiendo una sorta di viaggio nel tempo.

Una complessa organizzazione

Gli eventi multiepoca hanno bisogno di particolare attenzione nella loro organizzazione. Se, di fatto, la possibilità di circoscrivere, in un unico luogo, oggetti e persone in **abito storico** appartenenti a diversi periodi costituisce un'ottima opportunità per generare curiosità e interesse nello spettatore, dall'altra il rischio di creare confusione è proporzionalmente alto.

Nella progettazione di questi eventi di rievocazione storica diventa imprescindibile studiare un'attenta suddivisione degli spazi, con la creazione di percorsi che seguono una logica ordinata:

- ordine cronologico;
- suddivisione tematica;
- relazione con il territorio e i beni culturali che lo caratterizzano. In Italia infatti non mancano i luoghi che portano segni evidenti di epoche diverse e dove può essere ben evidenziato il fluire del tempo e i cambiamenti che ne sono conseguiti.

Se si opta per l'ordine cronologico, per esempio, un **campo storico** allestito in un EM non può essere di tipo omogeneo, ma al suo interno gli attendamenti devono rispecchiare le diverse tipologie di tende a seconda delle diverse epoche considerate. La medesima cosa si dica per gli arredi, l'apparecchiatura della tavola e il cibo cucinato in campo e così ovviamente anche per il **mercato storico**, dove la tipologia di banchi e la merce esposta devono essere molto diversi a seconda del passare del tempo.

La chiara separazione degli spazi risulta, invece, inutile se si opta per un percorso tematico, come per esempio i cambiamenti nella cura della salute durante le epoche prese in considerazione dall'evento: qui la ricostruzione del banco di un cerusico del XIV secolo vicino a una tenda ospedale del XX secolo avrebbe perfettamente senso.

Altra cosa importante da considerare, a seconda del tipo di scelta organizzativa nella distribuzione degli spazi, è il fattore acustico: in una manifestazione multiepoca un valzer suonato vicino ad un attendamento di fine XIII secolo potrebbe evidentemente creare confusione.

Diorami viventi

Gli EM considerati nella prospettiva pratica di **Public History**, con un'attenta progettazione e di conseguenza con un preciso itinerario, affiancati a una ricostruzione il più possibile attinente alle fonti storiche, possono essere considerati come stanze di musei, diorami viventi, ovvero spazi fisici e simbolici attraverso cui è possibile capire e fare esperienza della Storia e della sua evoluzione, dello scorrere del tempo e di come il tempo cambi e influenzi la nostra vita.

La nostra è l'era della mentalità più storica mai esistita. L'uomo moderno è giunto a un grado di autoscienza, e quindi di consapevolezza della Storia che non ha precedenti nel passato. Egli scruta ansiosamente il crepuscolo da cui è uscito, nella speranza che il suo pallido lucore illumini l'oscurità verso cui procede; inversamente, i desideri e le ansietà che egli nutre nei confronti del sentiero che lo attende aguzzano lo sguardo

ch'egli rivolge a ciò che gli sta dietro alle spalle. Nella catena senza fine della storia si intrecciano passato presente e futuro. (CARR, 2000, p. 143).

I musei sono per antonomasia luoghi multiepoca, pertanto potenziali ospiti di EM, proprio per il loro contenuto materiale (reperti, manufatti, ecc.) e anche per la promozione e valorizzazione di quello immateriale (cultura, memoria, tradizione, ecc.).

Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto. (ICOM)

Ricostruttori e rievocatori multiepoca

Con l'attributo "multiepoca" si possono definire anche i rievocatori/ricostruttori che hanno interesse per diverse epoche storiche. Di norma i gruppi o le associazioni di **rievocazione** e **ricostruzione storica** si occupano di periodi storici appartenenti a un arco temporale relativamente circoscritto, sia per passione e interessi personali, sia perché strutture, arredamento, armi, abiti e accessori hanno caratteristiche peculiari e specifiche nei diversi periodi (cambiano anche nel corso di un decennio). I costi di queste attrezzature – soprattutto se eseguite con **metodo filologico** – sono elevati, per non parlare dello spazio che necessitano per essere conservate. Ci sono tuttavia molti rievocatori che, appassionati di più periodi, si costruiscono un corredo per ciascuno di essi e ne replicano gesti e atteggiamenti, partecipando come ospiti di altri gruppi o come membri effettivi.

In questi casi soprattutto è bene sottolineare la rilevanza di gesti e atteggiamenti, ovvero del corretto comportamento che rievocatori/ricostruttori devono tenere. Il comportamento adeguato al momento storico e all'ambiente è importante quanto l'abito e gli accessori che vengono indossati. Si dovrebbe sempre tenere ben presente che il primo impatto con il pubblico crea un'immagine e questa diviene un *medium*, ovvero un mezzo di comunicazione.

Gesti, posture ed atteggiamenti del corpo, strumenti privilegiati della comunicazione non-verbale anche quando passano dalla vita reale al mondo delle immagini, si fanno "rivelatori di significati quanto la parola pronunciata o scritta". Una volta scelti e fissati nell'immagine, i gesti diventano espressione di cultura, convenzione e codice. (SALVADORI, BAGGIO, 2009, 4^a di copertina)

Non solo un problema di terminologia

Se esuliamo dall'uso del termine "multiepoca" all'interno del micromondo dei rievocatori ci rendiamo conto che una definizione unitaria non è semplice. Enti organizzatori quali Comuni, Proloco ecc. tendono a utilizzare questo aggettivo principalmente per definire manifestazioni in cui sono rappresentati periodi storici differenti con arco temporale piuttosto lungo, anche se il concetto di "epo-

ca” in questi casi viene spesso utilizzato in modo ambiguo. Con “epoca” infatti spesso si intende non solo un lungo arco temporale spesso composto da diversi periodi, ma anche brevi periodi definiti da fatti e personaggi storici rilevanti per il territorio. Questa abitudine a generalizzare tende, in certi casi, a creare confusione nel pubblico che partecipa a queste manifestazioni e che ha conoscenza e interesse ancora marginali verso la storia e la sua evoluzione.

Se prendiamo per esempio in considerazione la definizione di “epoca romana”, dobbiamo considerare un periodo storico di oltre mille anni in cui sono naturalmente avvenuti importanti e fondamentali cambiamenti storici, politici, sociali, territoriali, religiosi e di costume: equivalente considerazione se parliamo dell’“epoca medievale”; ma se pensiamo all’“epoca georgiana inglese”, ossia il lasso di tempo che prende il nome dai sovrani Giorgio I, II, III e IV (circa 1714-1837), non è più così rilevante perché ciò che è determinante è il soggetto da cui la nostra epoca prende il nome. Quando parliamo dell’“epoca delle Crociate”, che di fatto fa parte del Medioevo, prendiamo in considerazione fatti storici e spazi specifici (grandi spedizioni militari cristiane verso la Terra Santa tra il 1096-1270), nel caso dell’“epoca coloniale”, affrontiamo fenomeni che vanno dal XV al XX secolo e che hanno visto l’invasione e la conquista europea di nuovi territori.

In questi anni grazie alla **Public History**, l’attenzione di legislatori, amministrazioni e università per la rievocazione storica ha portato a una crescita importante di consapevolezza e a un crescente interesse verso il settore. Tuttavia gli EM sono rimasti leggermente più indietro rispetto alle altre tipologie di evento rievocativo.

Un’organizzazione competente, coerente e attenta di questo tipo di EM ha tutte le carte in regola per catturare l’attenzione di un pubblico curioso, interessato o interessabile senza escluderne il divertimento.

Bibliografia

- E. H. CARR, *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi, 2000.
- M. SALVADORI, M. BAGGIO (a cura di), *Gesto-Immagine. Tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non-verbale*, Roma, Edizioni Quasar di Severino Tognon srl, 2009.
- B. WALDENFELS, *Estraneo, straniero, straordinario. Saggi di fenomenologia responsiva*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2016, p. 121.

Sitografia

- ICOM International Council of Museums Italia, <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-scelta-la-proposta-finale-che-sara-votata-a-praga-2/>.
- Valentina Nicoletti, *Il tempo multiplo dell’uomo in fuga dall’effimero, un’intervista inedita a Jacques Le Goff*, in Che-fare.com, <https://che-fare.com/almanacco/societa/legoff-tempo-uomo/>.
- Francesco Pungitore, *I Media siamo noi: McLuhan e la comprensione dei mezzi di comunicazione contemporanei. Una rilettura del sociologo canadese alla luce della società digitale*, in Essere & Pensiero <https://www.esserepensiero.it/argomenti/filosofia/i-media-siamo-noi-mcluhan-e-la-comprensione-dei-mezzi-di-comunicazione-contemporanei/>.

EXARC

Yuri Godino

Definizione sintetica

Rete internazionale di soggetti che operano nel campo dell'**archeologia sperimentale**, degli *open-air museums*, della **ricostruzione storica**, della gestione del patrimonio culturale e della divulgazione. Si tratta di un *network* che mette in contatto ricercatori, professionisti, istituzioni e appassionati con l'obiettivo di promuovere lo studio del passato attraverso l'adozione di approcci imitativi, sperimentali ed esperienziali.

Scheda descrittiva

EXARC è un'associazione senza scopo di lucro dedicata allo studio, alla contestualizzazione, alla presentazione e all'interpretazione del patrimonio archeologico, con particolare attenzione agli *open-air museums*¹. Affiliata all'ICOM (*International Council of Museums*) e membro del NEMO (*Network of European Museum Organisations*), conta centinaia di membri provenienti da oltre 40 paesi. EXARC si presenta come una realtà dinamica, aperta ed inclusiva, attenta alla contemporaneità e alle problematiche del mondo attuale.

L'idea di creare una rete internazionale nacque nell'ottobre 1999, quando l'archeologo tedesco Martin Schmidt propose al manager danese Roeland Paardekooper di individuare un metodo efficace per connettere tra loro gli *open-air museums*, luoghi principali per le sperimentazioni archeologiche. Nel 2000, con il contributo anche dell'archeologo Tomas Johansson, vennero poste le basi per la creazione di un *network* tra istituzioni museali. Il progetto prese ufficialmente forma nel febbraio 2001, quando il *First EXARC Meeting* si svolse presso l'*Archäologisches Freilichtmuseum* di Oerlinghausen, in Germania, con la partecipazione di 15 rappresentanti provenienti da sei Paesi diversi.

Inizialmente rivolto ai parchi archeologici, il *network* ha ampliato nel tempo

¹ La differenza principale tra *living museum* (musei viventi), considerati in questo glossario e gli *open air museum* (musei all'aperto) risiede sostanzialmente nell'esperienza vissuta dal visitatore: gli *open air museum* si concentrano sulla conservazione di edifici storici o oggetti in spazi aperti, mentre i *living museum* utilizzano rievocatori e attori per simulare la vita quotidiana e i mestieri del passato.

il proprio raggio d'azione, accogliendo istituzioni, accademici, ricercatori indipendenti, archeo-tecnici, divulgatori, ricostruttori storici e appassionati.

Gli obiettivi e le attività

Secondo la EXARC Vision 2020, il *network* ha come obiettivo principale rendere il patrimonio archeologico accessibile, favorendo la collaborazione tra ricercatori e professionisti e promuovendo lo scambio di conoscenze e buone pratiche. EXARC punta a creare una comunità professionale solida, facilitando sia la ricerca che l'educazione.

Le attività di EXARC si sviluppano in quattro ambiti interconnessi tra loro:

1. **archeologia sperimentale;**
2. tecnologie antiche;
3. interpretazione e divulgazione;
4. pratiche museali.

EXARC organizza conferenze e workshop internazionali, tra cui la *Experimental Archaeology Conference*, promuove reti di collaborazione e si propone come elemento di connessione tra il mondo accademico e il pubblico, sviluppando strumenti per rendere l'archeologia e la storia accessibili e coinvolgenti.

Uno degli strumenti chiave per la divulgazione scientifica di EXARC è la pubblicazione di studi e di ricerche a carattere sperimentale attraverso l'*EXARC Journal*. Le sue origini risalgono al 2000, quando la *Society for Experimental Archaeology* (SEA) di Hradec Kralové pubblicò il primo volume della collana *(Re)konstrukce a experiment v archeologii* (REA). Il suo scopo era quello di comunicare le informazioni scientifiche nella sola Repubblica Ceca, ma in breve il crescente interesse internazionale portò alla creazione di una sezione in lingua inglese, denominata *(Re)construction and Experiment in Archaeology - European Platform* e comunemente conosciuta come EuroREA.

Grazie al lavoro di Kateřina Dvořáková, nel 2007 la pubblicazione venne trasferita all'interno di EXARC, trasformandosi rapidamente nello strumento di divulgazione principale del *network*.

Nel 2011 il nome cambiò ufficialmente in *EXARC Journal* per riflettere meglio la sua dimensione globale e non europeista. Dal 2014, la rivista è disponibile online in *open access*, con pubblicazioni quadrimestrali. Dal 2025 EXARC ha abbandonato definitivamente l'edizione cartacea, adottando un formato esclusivamente digitale.

Bibliografia

R. PAARDEKOOPE, *EXARC and Experimental Archaeology*, in «Boletín de Arqueología Experimental», 10 (2013-2015), 2015, pp. 4-12.

Sitografia

EXARC

<https://exarc.net/>

FESTA STORICA

Aurora Savelli

Definizione sintetica

Con festa storica (da ora in poi FS) si intende una celebrazione, generalmente competitiva e legata al calendario religioso, che si svolge in una città o in un paese. La FS è espressione di gruppi locali associati (contrade, corporazioni, confraternite), che nel tempo hanno cambiato forma mostrando notevole capacità di resilienza e di sfida ai cambiamenti politici e sociali. La FS storica incide profondamente nel vissuto degli individui e delle comunità che la esprimono.

Scheda descrittiva

Imponente è la letteratura sulla festa, oggetto di indagine da parte di varie discipline, dall'antropologia alla sociologia, dalla semiotica alla storia delle religioni. Nella definizione più celebre, quella di Émile Durkheim, la festa rinsalda e rinnova la solidarietà del gruppo attraverso la sua autocelebrazione (APOLITO, 1994). Per Victor Turner, la festa è uno degli strumenti privilegiati della *communitas*, intesa come «il non essere più fianco a fianco (e si potrebbe aggiungere sopra e sotto) di una moltitudine di persone, ma l'essere l'uno con l'altro» (TURNER, 1972, p. 142).

Altri autori hanno riportato la festa ai suoi peculiari contesti storico-sociali. Per Clara Gallini «non esiste la festa come categoria, ma esistono le feste come istituzioni storiche e culturali» (GALLINI, 1980, p. 417). Le feste, per lo storico che le studia ed è coinvolto nella complessità degli attuali processi di patrimonializzazione del festivo, sono sempre situate in un divenire che chiama in gioco la storia politico-istituzionale, l'economia, la demografia, la circolazione e le contaminazioni di immaginari, un'idea di passato e un progetto di futuro. Lo storico deve accettare la sfida di «immergere» la festa in una complessità di elementi, e in una dimensione spazio-temporale definita, misurandosi con le fonti disponibili per decostruire letture identitarie e ricostruire l'evoluzione del contesto sociale, politico ed economico delle comunità e delle istituzioni che la festa hanno espresso nel corso del tempo, secondo processi «di continua riscrittura espressiva che modulano i rapporti dei gruppi umani con la memoria e con il territorio» (CLEMENTE, 2003, p. 29).

L'esempio della Toscana

La Toscana è ricca di eventi festivi: varie ricerche mostrano tradizioni longeve, a partire dalla festa più nota, quella del Palio di Siena, le cui origini risalgono all'età moderna (SAVELLI, 2008; BALESTRACCI, 2019). Negli anni Trenta del Novecento, altre feste cittadine vengono organizzate, sulla base di strategie culturali preesistenti e di più lunga durata: la Giostra del Saracino a Arezzo, come esito di processi di ridefinizione dell'identità cittadina iniziati già nell'Ottocento (BERTI, 2010); il Calcio Storico nell'ambito di una "tradizione fiorentina" che circolava anche prima della sua istituzionalizzazione in epoca fascista (DE SIMONIS, 2010; NARDINI, 2023). Il folklorismo fascista sostiene fortemente le aspirazioni delle intellettualità di provincia, nobilitando le "piccole patrie" attraverso le feste e l'idealizzazione del passato (CAVAZZA, 1997), ciò che trova compiuta realizzazione il 9 maggio 1938, durante la visita di Hitler a Firenze, nell'allestimento del giardino di Boboli. Qui Mussolini e Hitler erano attesi da rappresentanze in costume del Gioco del Ponte di Pisa, della Giostra del Saracino di Arezzo, del Calcio di Firenze; il folto gruppo delle Contrade di Siena concludeva lo spettacolo con una sbandierata che fu ripetuta (MANCINI 2010 e SAVELLI 2013).

Dopo la Seconda guerra mondiale, amministrazioni comuniste e socialiste perseguono l'obiettivo di un rilancio della festa: emblematico il caso di Pisa, dove si decideva di organizzare il Gioco del Ponte nonostante il Ponte di Mezzo fosse stato bombardato (ADDOBBATI, 2010).

A partire dagli anni Settanta, l'idea delle feste storiche si diffonde ai centri minori, come Torrita di Siena, Castel del Piano, Scarperia, Montepulciano, per richiamare esempi studiati in SAVELLI 2010 e sui quali si veda anche Dei 2010. Centri che attraverso i giochi storici attivano un discorso culturale nobilitante, che ne esprime l'aspirazione ad allontanarsi dalla dimensione di borghi rurali (CLEMENTE, 1997).

Le caratteristiche della FS

Quella di FS è categoria scivolosa: che caratteristiche dovrebbe avere una festa per dirsi "storica"? Sul Palio di Siena, o sulla Festa dei Ceri di Gubbio, nessuno ha dubbi: non solo perché mostrano una continuità nel tempo interrotta solo dai conflitti mondiali e in tempi recenti dalla pandemia di Covid-19, ma anche per il grado e intensità di partecipazione che comportano. Sono feste profonde, che continuamente si reinterpretano; non è raro che emigrati o soldati al fronte le ripropongano con struggente nostalgia nei luoghi lontani dove vivono o combattono. Dal 1909 eugubini emigrati negli USA, nella città mineraria di Jessup (Pennsylvania), organizzano una Festa dei Ceri, segno del forte legame con la terra d'origine (<https://www.eugubinelmondo.com/jessup.html>); altre testimonianze, relative alla prima guerra mondiale, si trovano in SAVELLI 2020.

La FS coinvolge tutte le generazioni e scandisce il calendario del tempo di una comunità, tanto da potersi definire "emblematica", intendendosi con questa espressione «l'evento festivo che interessa ed identifica una determinata comunità nel quadro del suo territorio di riferimento culturale e sociale» (MUGNAINI, 1997, p. 80). Importante è anche sottolineare che la sua collocazione calendariale è fissa e non negoziabile.

Non che la FS sia immune al cambiamento, ma spesso si tratta di mutamenti difficilmente percepibili e comunque tali da poter essere oggetto di accesi dibattiti, perché la festa storica esamina continuamente se stessa, spesso con sguardo rivolto ad un passato che si pensa depositario di una versione più “autentica” della festa stessa e con timori per la sua capacità di affrontare le sfide del futuro.

La FS è tale anche perché può agire, a livello nazionale e non solo, quale modello festivo “egemonico” (TARÌ, 2003, p. 14); si pensi solo all’invenzione, negli anni Ottanta del Novecento, di un Palio a Lione (1984-1993) sul modello senese. O comunque è capace di agire sul territorio come una “festa madre”, generativa di celebrazioni a quella principale dichiaratamente ispirate. Aggiungiamo un ulteriore elemento a connotare la FS e a distinguerla da ciò che festa storica non è: la difficoltà di definizione dell’evento stesso, che sembra sfuggire a qualsiasi tentativo di circoscriverlo (SILVERMAN, 1989).

Gli organizzatori

Alla base di ogni FS agiscono organizzazioni corporate attive ben oltre i giorni della festa e che mostrano una grande capacità di resilienza e anche di creatività davanti ai cambiamenti. Per esempio a Gubbio, alla fine dell'Ottocento, i gruppi che “sostengono” la festa cambiano e si adattano ai nuovi tempi, vestendo forme istituzionali aggiornate: scomparse le corporazioni deputate un tempo all’organizzazione della festa, i Ceri vengono rilevati dalla locale Università dei Muratori in accordo con l’amministrazione comunale. A Sassari, i gremi (mestieri) che organizzano la Faradda dei Candelieri nel tempo si sono sciolti, ricomposti, sono aumentati di numero.

La capacità di inserirsi negli odierni processi di patrimonializzazione per valorizzare una ricchezza culturale, materiale e immateriale, è propria per esempio della Rete Feste delle grandi Macchine a spalla italiane, diventata Patrimonio UNESCO nel 2013 come «esempio, modello e fonte di ispirazione» (NARDI 2013). La Rete costituisce un caso-studio molto interessante per la sua capacità di far dialogare tra loro quattro città italiane con le loro feste (La Macchina di Santa Rosa di Viterbo, la Festa dei Gigli di Nola, la Varia di Palmi, la Faradda dei Candelieri di Sassari), così come per aver costituito «una piattaforma permanente di lavoro che garantisce uno scambio continuo tra coordinamento tecnico-scientifico e UNESCO, comunità praticanti, soggetti istituzionali, referenti ministeriali, decisori politici, Ong, Università e centri di ricerca, esperti nazionali e internazionali» (NARDI, 2013 e 2024).

Naturalmente è di interesse dello storico che studia la FS capire anche i nessi tra la realizzazione dell’evento e l’azione della burocrazia internazionale, le politiche del patrimonio, le retoriche identitarie e il configurarsi del campo politico locale (PALUMBO, 2006).

L’analisi storica

Le fonti sono al centro dell’analisi storica. Per studiare, per esempio, la Disfida dei Trombonieri di Cava de’ Tirreni, nata negli anni Settanta del Novecento,

ci si misurerà con la documentazione prodotta, cercando di collocarne la nascita nel contesto storico in cui è avvenuta, non diversamente da come si opererebbe con una festa di più lontana origine. In ogni caso, si tratterà di analizzare una molteplicità e complessità di fattori riassumibili nel divenire storico che, nel caso di Cava de' Tirreni, presume la consapevolezza (e lo studio) di un evento – la Disfida – che si è innestato sulla festa storica per antonomasia della città di Cava stessa (cioè la Festa di Castello, di origine secentesca) dalla quale gemmano nel corso del Novecento varie iniziative festive (POSITANO, 2025).

Di recente, in un volume che è stato alla base di un approfondito lavoro di Mappatura delle rievocazioni storiche da parte dell'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale (<https://rievocazionistoriche.cultura.gov.it/>), è stata così ipotizzata l'idea di un *continuum*:

Molto diverse fra loro, le feste urbane e le pratiche di reenactment o di *passé vivant* mischiano tuttavia i loro elementi, convergendo verso un continuum di eventi: abbiamo così a un estremo il massimo di festività locale senza particolari interessi rievocativi (ad esempio il Palio di Siena), all'altro il massimo di impegno ricostruttivo senza la presenza di Contrade, gare e giochi (ad esempio, le rievocazioni della Seconda guerra mondiale e della Liberazione sulla linea gotica). Nel mezzo, un continuum con gradi diversi di gioco e di fedeltà filologica, di territorialità e di messa in scena che non si lasciano ricondurre a facili demarcazioni e classificazioni (DEI, 2023, p. 9).

Non si può non concordare con la difficoltà di stabilire confini e demarcazioni. Un fatto da tenere in conto è la definizione dell'evento da parte delle e dei partecipanti (Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale 2023). FS e “**rievocazione storica** (RS)” sono accomunate dalla presenza e dall'azione di molte persone, gruppi, associazioni, enti locali; eppure, la FS è connotata da una molteplicità di elementi che sono stati sopra richiamati e che la qualificano come “*emblematica*” di una data comunità. Una comunità che non mette in scena la storia né ha velocità ricostruttive, e che non sente di rievocare un tempo come succede nella RS.

Bibliografia

- A. ADDOBATI, *Tra targoni e carrelli. La rinascita del Gioco del Ponte nella Pisa della ricostruzione (1947-1950)*, in *Toscana rituale: feste civiche e politica dal secondo dopoguerra*, a cura di A. SAVELLI, Pisa, Pacini, 2010, pp. 77-100.
- P. APOLITO, voce *Festa*, in *Enciclopedia delle Scienze sociali. IV*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994, pp. 62-69.
- D. BALESTRACCI, *Il Palio di Siena. Una festa italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2019.
- L. BERTI, *La Giostra del Saracino di Arezzo fra istituzioni locali, ENAL e Società di Quartiere (1948-1978)*, in *Toscana rituale: feste civiche e politica dal secondo dopoguerra*, a cura di A. SAVELLI, Pisa, Pacini, 2010, pp. 125-152.
- S. CAVAZZA, *Piccole patrie: feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- P. CLEMENTE, *Toscana, un turismo senza cultura*, in *Turismatica: turismo, cultura, nuove*

- imprenditorialità e globalizzazione dei mercati*, a cura di E. NOCIFORA, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 141-53.
- P. CLEMENTE, *Tradizioni, ragnatele, modernità*, in *Uomini e contrade di Siena: memoria e vita di una tradizione cittadina*, a cura di A. SAVELLI-L. VIGNI, Siena, Archivio Storico del Comune di Siena, 2004, pp. 21-40.
- P. DE SIMONIS, *Persone nella comunità: il Diotto di Scarperia dal 1953 al 2009*, in *Toscana rituale: feste civiche e politica dal secondo dopoguerra*, a cura di A. SAVELLI, Pisa, Pacini, 2010, pp. 153-185.
- F. DEI, *Le feste storiche nella Toscana del dopoguerra. Dei legge "Toscana rituale"*, in «Storica», XVI/48 (2010), pp. 199-209.
- F. DEI, *Feste urbane e reenactment: prolegomeni allo studio antropologico delle rievocazioni storiche in Toscana*, in *Le rievocazioni storiche: feste civiche e cultura popolare in Toscana*, a cura di F. DEI-C. DI PASQUALE, Roma, Donzelli, 2023, pp. 3-44.
- C. GALLINI, *La festa*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. ATTISANI, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 416-421.
- Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, *Disposizioni in materia di manifestazioni di rievocazione storica A.C. 799, A.C. 988* – Audizione del 3 ottobre 2023, Memoria scritta per la Commissione Cultura della Camera dei Deputati, 2023. Link: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=746304660870134&id=100064718195038&rdid=U1cJZFGaOooEMNSI
- R. MANCINI, *Liturgie totalitarie. Apparati e feste per la visita di Hitler e Mussolini a Firenze (1938)*, Firenze, Le Càriti Editore, 2010.
- F. MUGNAINI, *Carnevale senza Quaresima, tradizione senza passato. Il Carnevale e le altre feste nella provincia di Siena*, in *Maschere e corpi. Tempi e luoghi del Carnevale*, a cura di F. CASTELLI, P. GRIMALDI, Roma, Meltemi, 1997.
- F. MUGNAINI, *Al tempo delle feste. Etnografie del festivo in Toscana*, Pisa, Pacini, 2023.
- P. NARDI, *Dialogare in Rete. Le feste delle grandi Macchine a spalla italiane*, in «SITI, Associazione Città e Siti italiani Patrimonio Mondiale UNESCO. Trimestrale di attualità e politica culturale», (marzo 2013).
- P. NARDI, *Public History e Patrimonio UNESCO. Un esempio di cultural management: il caso della "Rete delle feste delle grandi Macchine a spalla italiane"*, in AIPH 10A. *Tra feste e rievocazioni: la Storia per il patrimonio immateriale* (panel coordinato da A. SAVELLI), in *Anvedi che storia! Sesta Conferenza di Public History*. Università di Roma 3 (10-14 giugno 2024), Book of Abstract, AIPH - Associazione Italiana di Public History, 2024, p. 91.
- D. NARDINI, *Il Calcio storico fiorentino. La rievocazione tra patrimonio e "identità"*, Firenze, Olschki. 2023.
- B. PALUMBO, *Il vento del Sud-Est. Regionalismo, neosicilianismo e politiche del patrimonio nella Sicilia di inizio millennio*, in «Antropologia. Annuario», n. 7: *Il patrimonio culturale* (2006), pp. 44-91.
- E. POSITANO, *Cava de' Tirreni. Le trasformazioni di un continuum: dalla Festa di Castello alla Disfida dei Trombonieri*, Tesi di Laurea magistrale, Università di Napoli L'Orientale, Corso di Laurea in Lingue e Comunicazione interculturale in Area euromediterranea, a.a. 2024/2025, Relatrice Prof.ssa A. SAVELLI, Correlatore Dr. L. VENTURA, 2025.
- A. SAVELLI, *Siena. Il popolo e le contrade (secc. XVI-XX)*, Firenze, Olschki, 2008

- A. SAVELLI (a cura di), *Toscana rituale: feste civiche e politica dal secondo dopoguerra*, Pisa, Pacini, 2010.
- A. SAVELLI, *La visita di Hitler a Firenze e i "giochi storici" toscani: rappresentare le città in armi*, in L. BROGIONI, G. M. MANETTI (a cura di), *Il ritorno all'ordine. 1938. L'immagine di Firenze per la visita del Führer. La primavera violentata*, Comune di Firenze – Archivio Storico del Comune di Firenze, 2013, pp. 67-75
- A. SAVELLI, *Una sfida alla modernità: la Festa dei Ceri di Gubbio e il Palio di Siena nel XIX secolo*, in *Alle radici della modernità. Progetti di riforma, dinamiche sociali, patrimoni culturali (secoli XVIII-XIX)*, a cura di C. COLETTI-S. PETRILLO-A. SERRA, Napoli, Guida, 2020, pp. 517-539.
- S. SILVERMAN, *The Palio of Siena: Game, Ritual, or Politics?*, in *Urban Life in the Renaissance*, a cura di S. ZIMMERMAN, F. E. R. WEISSMAN, Newark, University of Delaware Press, 1989, pp. 224-239.
- M. TARÌ, *La memoria in gioco*, premessa a *Rassegna di giochi storici toscani*, in «Quaderni di Cultur/E. Periodico di informazione sulle politiche culturali della Regione Toscana», 1 (2003), pp. 7-28.
- V. TURNER, *Il processo rituale*, Brescia, Morcelliana, 1972.

FESTIVAL

Francesco Catastini

Definizione sintetica

Manifestazioni culturali periodiche, concentrate in un arco di tempo e in un luogo definito, che offrono al pubblico eventi legati da un tema comune. I festival di storia possono comprendere incontri scientifici, divulgativi, rievocazioni (*reenactments*) e pratiche di public history, mettendo in scena il passato come esperienza collettiva e condivisa.

Scheda descrittiva

L'idea di un festival della storia prende forma in Italia quando l'onda lunga dei grandi eventi culturali di fine Novecento aveva già mostrato che il sapere poteva abitare lo spazio pubblico senza perdere profondità. Il successo del *Festival della letteratura* di Mantova (dal 1997) e del *Festival della filosofia* di Modena, Carpi e Sassuolo (dal 2001) ne fornisce la grammatica: tempi concentrati, una città come trama di luoghi, un pubblico misto che si muove tra lezioni, spettacoli e laboratori.

Nei primi anni Duemila la storia adotta quella grammatica e la piega alle proprie esigenze: non solo raccontare, ma interrogare le fonti alla presenza dei pubblici, ancorare il discorso ai luoghi, trasformare l'occasione in pratica civica. È in questo passaggio che il termine "festival" smette di essere un'etichetta promozionale e diventa una forma di mediazione: una tecnologia sociale, intesa come insieme di dispositivi organizzativi e simbolici che rendono possibile una produzione condivisa di conoscenza storica e trattano il passato come un bene comune.

La prima verifica concreta avviene a Bologna nel 2004, con la *Festa Internazionale della Storia*. L'Innesco non è un cartellone calato dall'alto, ma un gesto collettivo: il *Passamano per San Luca*. Il riferimento è a un episodio del 17 ottobre 1677, quando i bolognesi, impegnati nella costruzione del Portico di San Luca, il più lungo del mondo, dovettero affrontare il problema del trasporto dei materiali lungo la collina. La soluzione fu un "passamano", realizzato da una fila di centinaia di cittadini di ogni estrazione sociale, che si passarono le pietre di mano in mano fino al cantiere. Tra il 2002 e il 2003 la rievocazione di quell'evento aveva già mobilitato migliaia di persone intorno a un simbolo urbano condiviso. *La Festa Internazionale della Storia* eredita quella struttura partecipativa, ma ne amplia radicalmente il raggio d'azione: la programmazione si diffonde nei quartieri, le scuole entrano in

scena non come pubblico ma come co-produttrici, l'università si espone, gli archivi si aprono, i percorsi urbani diventano dispositivi didattici.

L'anno successivo, nel 2005, *FestivalStoria* porta la formula in Piemonte con un profilo diverso: ideazione e direzione del professore Angelo d'Orsi, una pluralità di sedi: da Torino si estende a Saluzzo e Savigliano, nel 2012 a Napoli, nel 2014 a San Marino. Si contano dieci edizioni fino al 2016, ciascuna organizzata intorno a un tema forte (migrazioni, guerra, "razza", Mediterraneo, Oriente) e a un impianto che mescola lezioni frontali, teatro, cinema, mostre.

FestivalStoria, con la sua articolazione in più sedi, mostrò anche la potenzialità del modello diffuso già sperimentata in altri festival culturali: non un unico polo urbano, ma una rete che consente di radicare il programma in territori diversi e di modulare scala e linguaggi. È un dispositivo che, quando funziona, evita il municipalismo culturale e rende più evidente la funzione di servizio pubblico. Allo stesso tempo, il caso torinese permette di osservare il rapporto tra festival ed economia della cultura. Come ha sottolineato il professore Guido Guerzoni, i festival non sono solo cartelloni ma macchine complesse: attivano filiere, producono indotto, incidono sul turismo (GUERZONI, 2009, 2012). C'è da aggiungere che il vero indicatore di successo non è però il picco di presenze, bensì la longevità, ossia la capacità di durare nel tempo e sedimentare pratiche e memoria. Qui pesa la variabile politica: Bologna ha beneficiato di una continuità amministrativa che ha protetto la *Festa Internazionale della Storia* da veti e oscillazioni; Torino, dopo l'avvicendamento dell'amministrazione comunale del 2016, non ha trovato lo stesso sostegno. La fragilità dei festival storici sta tutta qui: in un contesto in cui la storia è spesso terreno di scontro ideologico, l'alternanza politica può mettere a rischio la loro stessa sopravvivenza.

La stessa stagione vede nascere a Gorizia *èStoria*, che si afferma in breve come appuntamento di riferimento per ampiezza di pubblico e respiro internazionale: la storia contemporanea entra nel calendario civile con una varietà di linguaggi che supera la lezione frontale e fa dialogare tra loro storici, scrittori, giornalisti, testimoni. In questa triade iniziale, molto diversa per vocazione e stile, si definisce una promessa: la storia può sostenere un festival con continuità, se costruisce alleanze con scuole, istituzioni e comunità.

La fase successiva non riguarda soltanto l'aumento del numero di iniziative, ma la maturazione di una sintassi. Gubbio inaugura nel 2015 il *Festival del Medioevo* e fa una scelta curatoriale netta: sceglie un tema unitario all'anno, affrontato con una pluralità di formati e con l'intero centro storico come palcoscenico naturale. Non è un dettaglio estetico: la relazione tra parola e spazio stabilizza la fiducia del pubblico, perché colloca il discorso dentro un paesaggio che lo rende verificabile e memorabile.

In parallelo si consolidano rassegne legate alla memoria novecentesca e ai contesti locali, dai festival resistenziali agli itinerari della Grande Guerra, fino a esperienze cittadine che mettono insieme cammini, mostre, conversazioni. La novità non sta nell'aver aggiunto appuntamenti a un'agenda culturale già affollata, ma nel fatto che "storia" smette di essere un genere e diventa un modo di usare la città e il territorio, con una responsabilità precisa sulla qualità della mediazione.

I precursori

L'Italia ha prodotto anche varianti che complicano la definizione di festival e che, proprio per questo, aiutano a chiarirne la natura. A Monticchiello, nel comune di Pienza, dal 1967, il *Teatro Povero* mette in scena ogni estate un autodramma scritto e recitato dagli abitanti. Non si rievoca un passato remoto, ci si interroga sulla vita della comunità alla luce della propria storia: la fine della mezzadria, lo spopolamento, l'arrivo del turismo, le crisi globali.

La letteratura antropologica, in particolare i lavori del professore Pietro Clemente (CLEMENTE, 1996), ha mostrato come esperienze quali il teatro comunitario di Monticchiello svolgano una funzione di etnografia partecipata: la produzione di conoscenza non avviene attraverso un'osservazione esterna, ma mediante il coinvolgimento diretto della comunità nella costruzione e nella verifica pubblica dei propri racconti. La scena teatrale diventa così uno spazio di riflessione collettiva: il repertorio non si accumula come un archivio stabile, ma viene riscritto nel tempo; la ciclicità delle messe in scena non è ripetizione, ma un dispositivo attraverso cui la comunità misura e rende visibili i cambiamenti intervenuti.

A Pomarance, in provincia di Pisa, il "palio" si è trasformato nel tempo in competizione teatrale tra contrade: la città non corre, recita, mette in gioco scrittura, scenografia, costumi, musica, giudizi, memoria. A Bevagna, in provincia di Perugia, il *Mercato delle Gaite*, formalizzato nel 1989, ha ricomposto una festa folkloristica in rievocazione filologica, costruendo botteghe e processi artigiani a partire da statuti, iconografie, reperti, con una direzione scientifica stabile (lo storico Franco Franceschi) che impone procedure di controllo sui materiali e sui gesti.

Monticchiello, Pomarance e Bevagna condividono perciò alcuni punti:

- la periodicità non è intrattenimento stagionale, ma strumento di apprendimento collettivo;
- il "pubblico" è, in diverse misure, anche protagonista;
- il luogo non è un fondale, ma un partner che condiziona scelte e linguaggi.

Queste esperienze nate tra gli anni Sessanta e Ottanta vanno comprese anche come parte di un più ampio movimento culturale che in quegli anni portava la cultura e, più in generale, la ricerca fuori dai luoghi tradizionalmente ad essa deputati. Monticchiello, Pomarance, Bevagna e altre esperienze non si limitano a segnare la vitalità di comunità locali: testimoniano una necessità che nel tempo diventerà la cifra stessa della Public History. Questi eventi non sono "precursori inconsapevoli", ma esperienze che hanno anticipato alcuni nodi teorici poi tematizzati dalla disciplina: il rapporto tra memoria e narrazione, il coinvolgimento diretto dei cittadini nella produzione di storie, la centralità dei luoghi come strumenti di conoscenza.

È in questa stagione che si consolida l'idea che la storia non appartenga soltanto all'accademia ma possa essere generata e condivisa in contesti diversi, attraverso linguaggi plurali e con un pubblico attivo. Quei primi "festival" mostrano che il pubblico non deve essere semplice spettatore, ma attore, che la produzione

di conoscenza storica può avvenire al di fuori dell'università e che questa stessa produzione, proprio perché pubblica, richiede riflessione critica e responsabilità.

I grandi festival rievocativi europei

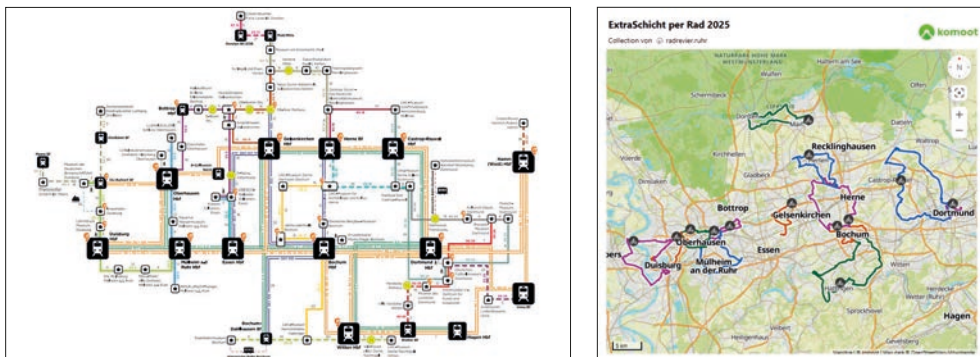
Il quadro europeo aggiunge un tassello decisivo al quadro fin qui delineato: la rievocazione storica acquisisce una intenzione educativa. Il festival *Tarraco Viva* nasce a Tarragona nel 1999 per accompagnare la candidatura UNESCO del complesso archeologico romano e mostra subito che la *living history* non coincide con il costume. Nella direzione dell'organizzatore culturale Magí Seritjol, il festival sviluppa un impianto che combina fonti materiali e testuali, dimostrazioni tecniche, laboratori per scuole, cicli tematici dedicati alla plebe, alle donne, alla religione, all'esercito. L'evento dura settimane e distribuisce gli appuntamenti dentro e fuori i siti archeologici. Si avvale di una trama di competenze che include ricercatori, rievocatori, artigiani, mediatori. Ciò che all'inizio era finalizzato alla legittimazione internazionale si trasforma in un'istituzione civica permanente: non un parco a tema, ma un programma di educazione al patrimonio che utilizza un linguaggio storico riconoscibile, attento alle fonti e ai contesti (CATASTINI, 2026).

In Francia, dal 2010, *Les Journées romaines de Nîmes* scelgono una strada diversa: la valorizzazione spettacolare dell'Arena cittadina come attrattore turistico. L'impianto è dichiaratamente scenico, i temi annuali spaziano da Spartaco a Cleopatra, i numeri di pubblico sono rilevanti. Negli anni, tuttavia, anche qui si innesta un lavoro di chiarificazione: compaiono figure di commento capaci di spiegare le scene, si riducono gli anacronismi, si densifica il rapporto con la ricerca e con il Musée de la Romanité. Il caso è utile perché disciplina una doppia verità: un festival può nascere per ragioni di visibilità e indotto economico, e tuttavia può migliorare la qualità storica; allo stesso modo un evento di questo tipo può avere un impianto rigoroso, ma se dimentica il pubblico e non induce alla partecipazione rischia di perdere seguito e legittimità (CATASTINI, 2026).

In Francia l'equilibrio tra spettacolarizzazione e rigore storico è mantenuto da una filiera: la *Association pour l'Histoire Vivante*, riunisce fiere e festival di storia sotto l'etichetta *Fous d'Histoire* funzionando come mercato professionale e come luogo di standardizzazione delle pratiche. L'associazione mette in relazione compagnie, artigiani, musei, amministrazioni, trasferendo competenze e creando lavoro. Dove una filiera manca, la qualità dell'evento dipende dall'energia dei singoli; dove esiste, si consolida una comunità professionale che riconosce ruoli, responsabilità, soglie minime di accuratezza.

Uno sguardo extraeuropeo

Uno sguardo extraeuropeo conferma che non esiste un unico modello. Negli Stati Uniti il *National History Day*, attivo dal 1974, ha scelto la scuola come infrastruttura principale. Il programma si articola in competizioni locali, statali e nazionali e prevede una pluralità di prodotti (mostre, documentari, siti web, performance). Al centro vi è un sistema di criteri di valutazione che rende esplicite le fasi della ricerca storica – dalla selezione delle fonti alla costruzione dell'argo-



figg. 1-2 *ExtraSchicht* la mappa di un Festival diffuso (Wikimedia Commons)

mento – traducendole in pratiche verificabili. Ne risulta una forma di “festivalizzazione” diffusa, priva di una città-capitale dell’evento, fondata invece su una rete stabile che rende la storia un esercizio pubblico ordinario, regolato e condiviso.

In Ghana, a partire dal 1992, il *PANAFEST* (Pan-African Historical Theatre Festival) ha intrecciato arti performative e memoria della tratta atlantica degli schiavi. Il festival nasce come iniziativa culturale e politica volta a creare un “rito di ritorno” verso i luoghi della deportazione, coinvolgendo comunità della diaspora africana, autorità locali e visitatori internazionali. In questo contesto il festival non ha una funzione celebrativa, ma opera esplicitamente come dispositivo di riparazione simbolica, offrendo uno spazio pubblico in cui elaborare una storia di violenza, perdita e discontinuità attraverso pratiche rituali, narrative e performative condivise.

In Australia, l’*Heritage Festival*, coordinato dal National Trust of Australia, offre un altro esempio di attivazione territoriale del patrimonio, in cui beni storici costruiti e patrimoni naturali vengono raccontati congiuntamente. L’iniziativa coinvolge attivamente comunità locali, scuole e volontari, promuovendo una forma di cittadinanza attiva che interpreta il patrimonio non come insieme di oggetti da conservare, ma come risorsa condivisa per la partecipazione pubblica e l’educazione storica.

Questi casi dimostrano nella loro varietà che si può fare festival con la scuola, con il rito, con la rete civica, ma in tutti i casi la chiave rimane la qualità della mediazione. Questa traiettoria, dall’Italia agli Stati Uniti, dall’Africa all’Australia, non descrive soltanto la diffusione di un format. È anche il percorso attraverso cui la Public History si è data nel tempo regole e strumenti propri. Tre direzioni appaiono decisive:

1. la produzione di conoscenza;
2. il ruolo del pubblico;
3. l’etica della responsabilità.

La prima riguarda la capacità di validare narrazioni costruite al di fuori dell’accademia (un documentario, un festival, una rievocazione) distinguendo tra ricordo, testimonianza e racconto storico.



figg. 3-4 *Grands Jeux Romains* (foto 2023) (Wikimedia Commons)

La seconda è il riconoscimento che il pubblico non è un consumatore passivo, ma parte integrante della costruzione delle storie, come accade nei festival comunitari o nei grandi programmi educativi.

La terza è la consapevolezza che ogni narrazione storica incide sulla memoria collettiva e quindi porta con sé responsabilità etiche: chi ha diritto di raccontare quali storie, come si bilanciano voci diverse, come si evitano manipolazioni o semplificazioni eccessive.

In questo senso, l'espansione territoriale dei festival non è solo crescita numerica: ogni contesto culturale ha contribuito a ridefinire il campo, dagli Stati Uniti che hanno scelto la scuola come laboratorio, all'Africa che ha trasformato la memoria in rito collettivo, all'Australia che ha integrato patrimonio naturale e storico, fino all'Italia che ha elaborato forme comunitarie e filologiche.

Asimmetrie delle epoche rievocate

A questo punto emerge una problematica che riguarda l'intero settore: la distribuzione diseguale delle epoche. Antichità e Medioevo dominano perché offrono scenografie pronte, un immaginario robusto e un terreno relativamente neutro. Sei e Settecento, Ottocento e Novecento faticano perché espongono a conflitti interpretativi e perché chiedono un lavoro di mediazione più esigente. Ma se i festival aspirano a essere strumenti di storia pubblica, la marginalità della modernità non è un accidente: è un limite strutturale.

Qui la comparazione con la regione tedesca della Ruhr è istruttiva. Con *ExtraSchicht*, dal 2001, un intero distretto industriale organizza in una notte l'apertura coordinata di decine di siti: altiforni, miniere, canali, centrali elettriche diventano palcoscenici naturali di visite, installazioni, spettacoli, cammini. Non si "mette in costume" la fabbrica; si rende leggibile la sua materialità, si racconta l'organizzazione del lavoro, si esplicitano gli effetti ambientali e sociali della produzione, si prova a restituire l'esperienza sensoriale dell'industria. Il successo non è episodico: nasce da una regia territoriale forte, da un sistema di trasporti dedicato, da comunicazione unificata, da standard che tutelano sicurezza e comprensibilità. È un modello che mostra come il contemporaneo possa farsi memoria condivisa senza semplificazioni.

In Italia la funzione di cerniera tra storia e presente è stata spesso assolta dal teatro civile. Dal *Racconto del Vajont* dell'attore e drammaturgo Marco Paolini in poi, la scena ha dimostrato che si può rendere pubblica una memoria difficile senza appiattirla in retorica (CATASTINI, 2011). I lavori su Porto Marghera, la narrazione della Resistenza romana, i progetti costruiti nei luoghi delle stragi nazifasciste hanno definito una pratica che somiglia per struttura a un piccolo festival: periodicità, ritualità, partecipazione della comunità, peso della testimonianza. Se il sistema dei festival vuole affrontare con continuità l'età contemporanea, l'alleanza con queste esperienze non è opzionale: è parte della soluzione, perché porta in dote forme, toni e responsabilità che il solo *reenactment* non può garantire.

L'Italia ha già strumenti per muoversi in questa direzione. La *Giornata Nazionale delle Miniere* (dal 2009) e la Rete Nazionale dei Parchi e Musei Minerari Italiani, Re.Mi., un progetto dell'ISPRA, hanno messo in relazione siti, archivi, amministrazioni, comunità. L'Appennino metallifero toscano conserva geologie, impianti, villaggi operai, e un patrimonio di fonti che consente di ricostruire turni di lavoro, paghe, infortuni, composizione per età e genere. Piombino, in provincia di Livorno, porta con sé l'intera parabola della siderurgia dagli etruschi sino a oggi e il tema mai eludibile della riconversione. Carbonia, capoluogo della provincia sarda del Sulcis Iglesiente, racconta la città di fondazione e la sua lunga uscita dalla miniera, con le reti di solidarietà e di conflitto. Taranto racconta la



fig. 5 Rievocazione a *Tarraco Viva* (Wikimedia Commons)

sua sfida di tenere insieme produzione, salute e paesaggio (NESTI-PIERULIVO, 2017).

Se si applicasse a questi luoghi la metodologia “alla Tarraco” – centralità delle fonti, filologia dei processi, mediatori competenti – si otterrebbero dei festival che non fingono epoche, ma mettono in scena la vita e il lavoro: ingresso ai reparti, norme di sicurezza, gesti tecnici, mensa e dormitorio, economia domestica, società di mutuo soccorso, scioperi, voci. È qui che i palcoscenici naturali coincidono con i paesaggi della memoria: non un'estetica del rudere, ma la leggibilità di una vicenda collettiva inscritta nel paesaggio.

In Europa la prevalenza di Antichità e Medioevo non si spiega solo con la forza scenografica o la presunta neutralità, ma anche con una funzione autocelebrativa: l'impero, la cavalleria, le origini cittadine forniscono un repertorio rassicurante che alimenta identità collettive. I festival italiani di Bologna e Torino hanno scelto invece di affrontare nodi scottanti – guerre, migrazioni, colonialismi, Resistenza, razzismo – grazie a un patto con il pubblico fondato sul confronto critico più che sulla spettacolarità. Nei festival popolari o rievocativi prevale invece la selezione di epoche meno conflittuali, sia per ragioni turistiche sia per esigenze di coesione locale.

Negli Stati Uniti il calendario della memoria si concentra su altri momenti “fondativi”. La Guerra d'Indipendenza viene celebrata come mito nazionale; la Guerra Civile è oggetto di *reenactment* ambivalente, oscillante tra pedagogia pubblica e retoriche nostalgiche della *Lost Cause* (la Causa Persa) tese a preservare l'onore degli Stati del Sud. La conquista del West, con il suo portato di violenza verso i nativi, è rimasta a lungo spettacolarizzata nei *Wild West Shows* e solo in

tempi recenti è stata riletta criticamente. La battaglia di Little Bighorn rappresenta bene questo passaggio: per decenni narrata come ultimo eroico stand di Custer, oggi è al centro di un acceso dibattito pubblico, con memoriali e musei che hanno dato spazio al punto di vista nativo. In questo senso, le asimmetrie non derivano dall'assenza di "periodi forti", ma dal fatto che ogni società seleziona i momenti da celebrare o discutere in base alla propria storia e ai conflitti che porta con sé.

Conclusioni

Rientrando nel contesto italiano, il nodo oggi non è "quanti" festival, ma "come" organizzarli. Dove le amministrazioni hanno compreso che un festival non è soltanto una leva turistica, si sono visti investimenti in professionalità, nella cura delle fonti, nella costruzione di programmi che non esauriscono il tema in tre giorni ma lo riportano nella scuola e nei luoghi della città. Dove prevale la logica dell'evento, la storia si sfilaccia in intrattenimento. Il confronto con la filiera francese suggerisce un'agenda:

- favorire spazi di formazione e incontro tra rievocatori, artigiani storici, musei, archivi, università;
- definire standard di sicurezza e di filologia;
- sostenere ruoli professionali per la mediazione;
- coordinare mobilità e comunicazione quando si lavora su aree vaste;
- valutare gli esiti non solo in termini di presenze ma di apprendimenti e di qualità percepita.

In altre parole: costruire le condizioni perché il festival di storia non sia una comparsa nel mercato degli eventi, ma un'infrastruttura culturale. Non è un caso se la scelta del nome dell'associazione francese che organizza questi scambi di saperi cada su *Histoire Vivante* quasi a volersi ricollegare con la tradizione del teatro fuori dal teatro teorizzata da Malina, Piscator, Beck con la loro compagnia *The Living Theatre*.

La conclusione, perciò, non può che tornare ai luoghi. L'Italia dispone di palcoscenici naturali che coincidono con paesaggi della memoria in grado di sostenere un racconto storico adulto: le miniere etrusche di Baratti e Populonia, le gallerie dell'Amiata, i villaggi del Sulcis, il perimetro siderurgico di Taranto, la città-fabbrica di Sesto San Giovanni, l'architettura industriale del Lingotto, i tessuti urbani di Crespi d'Adda e di tante altre company towns, le vie e le piazze delle nostre città più o meno antiche. Sono luoghi in cui comunità sono nate, hanno prosperato e si sono ridotte o disperse; luoghi in cui il lavoro ha scandito tempi, plasmato corpi, organizzato affetti.

Se il festival di storia deve servire a qualcosa, è a rendere leggibile questa eredità, dando forma pubblica alle domande che quei luoghi contengono: come si è vissuto, come si è lavorato, quali scambi e quali conflitti hanno retto il tessuto sociale, quali ferite ambientali e sanitarie sono il prezzo di quella modernità. Non si tratta di opporre Roma e Medioevo a fabbriche e miniere, ma di includere entrambe le dimensioni in un repertorio più largo, capace di restituire la continuità di lunga durata e, allo stesso tempo, di onorare le vite comuni che hanno fatto la

storia recente del Paese. Quando ciò accade, un festival cessa di essere percepito come un contenitore di eventi e diventa una forma di responsabilità condivisa: il passato non è un ornamento, è un lavoro che si compie davanti ai pubblici, con i pubblici.

I festival non sono solo *kermesse*, ma veri e propri laboratori epistemologici della public history: in essi si mettono alla prova questioni che la storiografia accademica affronta prevalentemente sul piano teorico, come la produzione di conoscenza storica fuori dall'università, i criteri che ne garantiscono la validità, il ruolo attribuito al pubblico e le responsabilità etiche implicate dalla narrazione del passato.

L'allargamento internazionale ha reso ancora più evidente questa dimensione: la scuola come laboratorio negli Stati Uniti, il rito come riparazione in Africa, il patrimonio diffuso in Australia, le forme comunitarie in Italia. È in questa pluralità che i festival mostrano la loro funzione più profonda: non solo fare storia in pubblico, ma interrogare continuamente il rapporto tra memoria, conoscenza e cittadinanza.

Bibliografia

- B. BORGHI-R. DONDARINI-F. GALLETTI (a cura di), *La Storia ci appartiene. Vent'anni di Festa internazionale della Storia*, Bologna, Pendragon, 2023.
- S. BUSQUETS ARTIGAS, *Tarraco Viva: Cómo disfrutar del Imperio Romano en pleno siglo XXI*, in «Clío: Revista de historia», 91 (2009), pp. 56-63.
- F. CATASTINI, *I festival di storia: una via italiana alla Public History?*, in «Memoria e Ricerca», 37 (2011), pp. 143-154.
- F. CATASTINI, *Una terza storia e necessaria*, in «Zapruder», 36 (2015), pp. 134-139.
- F. CATASTINI, *La storia in pubblico: festival, istituzioni e il ritorno della necessità*, in «Storia pubblica. Rivista dell'Associazione Italiana di Public History», 1 (2026), https://doi.org/10.34745/numerev_2731
- P. CLEMENTE, *I gesti e le parole: memoria e attualità nel Teatro Povero*, in *Teatro povero di Monticchiello, il teatro delle radici*, Montepulciano, Le Balze, 1996, pp. 51-62.
- W. CUDNY, *The Phenomenon of Festivals: Their Origins, Evolution, and Classifications*, in «Anthropos», 109/2 (2014), pp. 640-656.
- D. ESPAÑOL-SOLANA, *New Perspectives for the Dissemination of Medieval History: Re-enactment in Southern Europe from a Didactic Perspective*, in «Imago Temporis: Medium Aevum», 13 (2019), pp. 333-359.
- G. GUERZONI, *Effettofestival 2012. Caratteristiche, impatti, prospettive dei festival culturali in Italia*, La Spezia, Fondazione Carispezia, 2012.
- G. GUERZONI, *I festival di approfondimento culturale in Italia 2006-2009*, in «Economia della Cultura», XIX/3 (2009), pp. 367-382.
- K. JAEGER-R. J. MYKLETUN, *Festivals, Identities, and Belonging*, in «Event Management», 17/3 (2013), pp. 213-226.
- D. LYNCH-B. QUINN, *Understanding the Influence of Place on Festival Making and Artistic Production in the Local Urban Festival Context*, in «Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events», 14/3 (2022), pp. 242-261.

- A. NESTI-M. PIERULIVO (a cura di), *La siderurgia italiana. Tra storia economica e archeologia industriale. In onore di Ivan Tognarini*, Pisa, Pacini, 2017.
- B. QUINN, *Arts Festivals and the City*, in «Urban Studies», 42/5–6 (2005), pp. 927-943.
- E. SALVADOR-J. STRANDGAARD PEDERSEN (a cura di), *Managing Cultural Festivals: Tradition and Innovation in Europe*, London–New York, Routledge, 2022.
- E. VEZZOSI, *I festival di storia e il loro pubblico*, in «Contemporanea», XII, 4 (2009), pp. 717-742.
- H. L. VOGEL, *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis. Tenth Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020 (prima ed. 1986).
- CH. WICKE-S. BERGER-J. GOLOMBEK (a cura di), *Industrial Heritage and Regional Identities*, London, Routledge, 2018.

Sitografia

Association pour l'Histoire Vivante, <https://www.histoire-vivante.org/>

Australian Heritage Festival, <https://www.nationaltrust.org.au/ahf/>

ExtraSchicht. Die Nacht der Industriekultur, <https://www.extraschicht.de/>

Festa Internazionale della Storia - Bologna, <https://site.unibo.it/festadellastoria/it>

Mercato delle Gaite - Bevagna, <https://www.ilmercatoделlegaite.it/>

National History Day - USA, <https://nhd.org/en/>

Panafest - Ghana, <https://panafest.org.gh/>

Progetto ReMi - Rete Nazionale dei Parchi e Musei Minerari Italiani, <https://www.isprambiente.gov.it/it/progetti/cartella-progetti-in-corso/suolo-e-territorio-1/miniere-e-cave/progetto-remi-rete-nazionale-dei-parchi-e-musei-minerari-italiani/progetto-remi-rete-nazionale-dei-parchi-e-musei-minerari-italiani>

Tarraco Viva - Tarragona, <https://tarracoviva.com/>

Teatro Povero di Monticchiello, <https://teatropovero.it/>

FIGURANTE

Rosita Bellometti

Definizione sintetica

Nella pratica della rievocazione storica, il termine **figurante** designa il partecipante che anima la scena collettiva senza interpretare un personaggio storicamente definito né padroneggiare tecniche specialistiche – combattimento, mestieri d'epoca, danza – proprie del rievocatore in senso stretto. Il figurante indossa abiti del periodo rievocato e agisce in coerenza con il contesto sociale rappresentato, senza che gli sia richiesta una preparazione filologica del vestiario né una competenza tecnica certificata.

Scheda descrittiva

Il figurante (da qui FI) differisce dal **rievocatore** in quanto ha un ruolo meno attivo e propositivo all'interno della manifestazione di tipo rievocativo. Il FI svolge principalmente una funzione di "riempimento scenico" e di animazione dell'ambiente, rendendo più verosimile e coinvolgente l'esperienza per il pubblico. A differenza del rievocatore esperto – che interpreta personaggi specifici, padroneggia tecniche d'epoca e partecipa attivamente alle ricostruzioni – il FI indossa costumi d'epoca senza necessariamente curarsi della correttezza filologica del vestiario; partecipa a cortei, sfilate e scene collettive; non necessita competenze tecniche specifiche; contribuisce all'atmosfera e all'impatto visivo dell'evento.

Il suo è un ruolo apparentemente minore e meno impegnativo da preparare. Può interpretare un popolano, un artigiano, un soldato o un nobile, indossando abiti coerenti con il periodo rievocato e comportandosi secondo le usanze appropriate al contesto e al rango sociale. Non gli si chiede di esibire specializzazioni particolari, ma di risultare credibile come presenza del passato. Il suo contributo è tuttavia essenziale per il successo dell'evento, perché restituisce la varietà umana della vita quotidiana. Non esiste infatti una selezione basata su età o fisicità: ciascuno può valorizzare la propria presenza scenica adattando, se necessario, barba, capelli o acconciatura al contesto storico, adottando opportuno costume e **comportamento**.

L'impatto della presenza

Nella rievocazione di un campo storico, il pubblico osserva, pone domande, assiste ai combattimenti e alla vita; ma senza una presenza diffusa di figuranti l'evento rischia di ridursi a una serie di postazioni statiche, simili a teche museali

del museo di scienze. Il coinvolgimento cresce invece con la densità delle presenze che animano gli spazi, conversano, si muovono e svolgono attività come se il pubblico fosse l'elemento estraneo al contesto. È questa verosimiglianza a trasformare la rappresentazione in un'esperienza immersiva: il visitatore non assiste soltanto a uno spettacolo, ma entra temporaneamente in un ambiente che simula la coesistenza con il passato. Senza una massa critica di figuranti, la rievocazione può conservare valore didattico, ma perde parte della sua forza esperienziale. Laddove il turista si sente nei panni sbagliati, la rievocazione è viva ed efficace.

Preparazione e consapevolezza

Un buon FI contribuisce a rendere tangibile l'atmosfera del passato, incarnando il costume che indossa. I FI sono l'anima di molti eventi storici locali: sfilano in corteo, presidiano spazi prestabiliti, rendono visibile una corte nobiliare, animano un mercato o servono durante un convivio. Ciò che li accomuna è una consapevolezza di base dell'evento, del contesto e dei comportamenti appropriati. Tuttavia, sarebbe riduttivo limitare il loro ruolo a mero "significante" tangibile di un diverso contesto storico, a semplice tramite di apparenza per chi osserva. Essi non sono comparse sullo sfondo, ma presenze essenziali.

Il FI deve essere infatti preparato attraverso riunioni, acquisendo consapevolezza della funzione degli abiti e della rievocazione cui partecipa, oltre che della storia del gruppo organizzatore nel tempo. Se adeguatamente formato, in caso di domande da parte del pubblico, sa esporre il proprio ruolo sociale, possibilmente utilizzando espressioni dell'epoca e i corretti gesti d'accompagnamento, sa tenere la camminata o la postura, e sa indossare l'abito senza stravolgere la sua collocazione sociale. Queste modalità vengono condivise attraverso regolamenti, prove in costume e brevi percorsi di portamento o danza. Anche quando la ricerca storica è svolta da altri, la collaborazione del FI contribuisce alla riuscita complessiva dell'evento. Per questo è utile definire e comunicare con chiarezza alcune norme comportamentali: postura, contegno, uso coerente del costume e attenzione a elementi visivamente incongrui, come telefoni in mano, fumo, occhiali da sole, gioielli vistosi, tatuaggi scoperti o piercing evidenti. Su questi aspetti non sempre è possibile ottenere uniformità assoluta, ma resta importante indicare standard condivisi e valorizzarne il rispetto.

Il contegno che si richiede al Figurante, una volta abbigliato in abito storico, è ben descritto nel sito della Corsa all'anello di Narni:

...seguendo un preciso ordine di apparizione stabilito dal responsabile del corteo di ogni quartiere, si può tornare dov'è la folla, ma non tra folla stessa, in uno spazio preciso, stabilito e ritagliato, in uno spazio liminale dove si è sospesi tra realtà e finzione, dove non c'è contatto con chi assiste al passaggio del corteo, perché cercare con lo sguardo volti conosciuti o rispondere anche solo con sorrisi accennati a una voce che chiama o che fa un complimento, è sanzionato, e fa perdere punti sulla valutazione dell'esibizione.

Compromessi e inclusività

I compromessi sono il capitolo da aprire, invece, su questioni di sicurezza: è lecito, ad esempio, apporre della gomma sotto le suole per non scivolare in

caso di pioggia. O l'uso degli occhiali da vista per chi non ne può fare a meno. L'inclusività, inoltre, è un tema su cui i decisori sono chiamati a non escludere e a offrire deroghe per la partecipazione. Vi sono modi storici anche di mostrare una disabilità, per chi sia più ortodosso: carretti e sedie con ruote, portantine, bastoni in legno intagliati. Anche questa condizione ha una storia e delle fonti, un valore di rievocazione della condizione umana in contesti passati. Le persone non hanno un limite di ingaggio secondo età o avvenenza, tutte le fisionomie sono interessanti da trasformare, ognuno ha potenzialità scenica. Si può e si deve suggerire, invitare, ad avere una rasatura o una barba più inerente, un taglio di capelli o un copricapo, riducendo via via coloro che non lo hanno per incompletezza del costume, per iniziale timidezza o disprezzo delle regole. Trasformarsi piace a tutti, e soprattutto essere fotografati. La voce **comportamento** tratta più estesamente il tema dei modi da adottare in pubblico, dai divieti ai consigli, tra i quali non guardare verso la macchina fotografica.

Custodi della tradizione

Un buon FI acquisisce il *modus operandi* stabilito dall'organizzazione e ne tramanda le consuetudini attraverso la partecipazione ripetuta nel tempo. Poiché ogni rievocazione traccia una propria storia, partecipare anno dopo anno ricordando le edizioni passate, memorizzando i cambiamenti e gli adattamenti, lo trasforma in custode della tradizione oltre che in testimone diretto (HOBSBAWM-RANGER, 1983). La capacità di raccontare chi ha impersonato, quando parla della propria esperienza al di fuori della rievocazione, dipende dal gruppo organizzativo e dalle scelte di infondere consapevolezza alle persone che arrivano casualmente o su invito. Sono vivamente consigliate riunioni e prove, per passare da una generica vestizione a una partecipazione sentita e rispettosa della celebrazione, superando il mero gesto di indossare un costume per "vanto". L'obiettivo è raggiungere la consapevolezza del proprio personaggio: cosa può fare e cosa no, come viveva, perché era vestito in quel modo, cosa portava alla cintola per cavarsela nel suo mondo (coltello, forbici, ecc.).

Destinatari della storia pubblica?

Un aspetto meno esplorato riguarda la posizione del FI non come *veicolo* della storia pubblica, ma come suo destinatario primario. Nelle rievocazioni di storia locale, il pubblico esterno è il destinatario secondario: quello primario è la comunità che si organizza, si veste, prova, partecipa. Il figurante non arriva a studiare un'epoca; vi entra per appartenenza – alla contrada, al rione, alla tradizione familiare – e ne riceve la trasmissione culturale come processo incorporato, non come contenuto appreso. Questo lo avvicina alle forme di *heritage from below* descritte da storici e sociologi del patrimonio: non la storia trasmessa dalle istituzioni, ma quella conservata nelle pratiche collettive, nella memoria degli eventi ripetuti, negli aneddoti che circolano tra i partecipanti anno dopo anno. La sua memoria è una risorsa specifica e non surrogabile. Ricorda edizioni passate, variazioni nei costumi, episodi della comunità organizzativa; confronta, valuta, trasmette ai nuovi arrivati.



fig. 1 Benedizione dei vessilli al Calendimaggio di Assisi (Wikimedia Commons)

In questa funzione di testimone interno, il FI porta avanti una narrazione non perché intenda farlo, ma perché l'ha vissuta. Questa trasmissione laterale – tra pari, per consuetudine e attaccamento – è spesso più efficace, in termini di radicamento territoriale, di qualsiasi forma di comunicazione istituzionale.

Sul piano sociologico, la partecipazione in costume è un rito sociale che produce coesione: chi vi prende parte sviluppa un senso di appartenenza al gruppo e al luogo indipendentemente dal livello di consapevolezza storica acquisita. In un'ottica di lungo periodo, molti rievocatori esperti hanno iniziato come figuranti: la porta d'ingresso alla pratica più approfondita passa spesso dall'esperienza diretta del costume e della folla. Il figurante è quindi anche un potenziale trasmettitore di vocazioni, un nodo della rete che tiene viva la rievocazione tra un'edizione e l'altra.

Come accadeva in passato, i FI contribuiscono a diffondere il racconto di un evento eccezionale. Spesso sono fieri della propria partecipazione, ricordano l'evoluzione delle edizioni e desiderano trasmettere questa esperienza anche ai figli, condividendo lo sforzo, la pazienza e il valore collettivo della rievocazione. In questo senso, essi rappresentano un patrimonio di significato dell'atto di revocare la storia, collegandosi al tema dell'identità cittadina, comunale e territoriale. Si fanno portatori di un orgoglio civico che è un autentico elemento storico rievocato, che proviene dal passato e torna vivo grazie al loro contributo. Il loro anno è scandito dallo spartiacque della loro grande manifestazione cittadina, nel caso delle rievocazioni della tradizione paliense, ossia si riferiscono all'annata ricordando in che modo si è svolta l'edizione.

Riconoscere il FI come elemento strutturale – e non accessorio – significa ridefinire la **rievocazione storica** non come spettacolo con comparse, ma come pratica partecipata di costruzione della memoria collettiva. Chi non possiede competenze specialistiche resta infatti un elemento necessario per l'efficacia di chi le possiede. Il figurante non è quindi un personaggio secondario, ma un destinatario-chiave della trasmissione storica, un testimone coinvolto che assorbe



fig. 2 Ritratto di una donna in abiti storici al Mercato delle gaite di Bevagna (Wikimedia Commons)

cambiamenti, miglione e significati attraverso la partecipazione.

In tempi di pace, questi segnali sono identitari sotto una luce meno cupa di quella riconosciuta da Hobsbawm come invenzione imposta per propaganda; è bene ricordare che le adunate in costume sono state certamente al servizio della propaganda politica e ancora lo sono in molti luoghi (HOBSBAWM, RANGER, 1983), facendo leva sul senso di appartenenza identitaria. Lo storico pubblico deve conoscere la storia della propria festa e del contesto culturale, operando a difesa di essa, della sua qualità, del radicamento alle fonti. Inoltre, è responsabile verso i succitati destinatari e partecipanti attivi nella tutela della manifestazione contro le appropriazioni del loro vigore collaborativo da parte della politica o della Chiesa o di aggregazioni, ad esempio, commerciali, non pertinenti al fare rievocazione per tutti, che possano banalizzarne e compromettere la serietà del lavoro, se questo non viene seguito con attenzione (MELOTTI, 2013, p. 153). La Public History ha il dovere etico di mantenere il ricordo e di tramandare la complessità della storia e delle memorie collettive, di comporre il senso d'identità, che spesso tenta di manipolare la storia, con le memorie a senso unico delle comunità, integrando le fonti del ricordo memoriale con la complessità delle fonti della storia e confrontandole con le memorie "altre" secondo Serge Noiret (NOIRET, 2011, p. 4).

Dal punto di vista della storia pubblica, la memoria dei FI è decisiva per comprendere il valore effettivo della rievocazione: se essa si radica e si tramanda, è per loro diretto contributo. Il rievocatore studia e interpreta; il figurante moltiplica la circolazione della storia, ne misura il radicamento sociale e contribuisce a trasformarla in esperienza condivisa. Inoltre, grazie a una partecipazione numerosa e appassionata, il turismo – altro grande destinatario della storia pubblica – rico-

nosce nei festival di rievocazione una forma di autenticità capace di generare valore per i territori. La presenza dei figuranti non produce soltanto impatto scenico: contribuisce al richiamo *heritage*, alimenta l'immaginario dei luoghi e rafforza la percezione di una comunità viva attorno alla propria storia. In questa prospettiva risultano significative sia le proposte turistiche presenti sui portali dedicati, sia la fortuna visiva di eventi come il Mercato delle Gatte di Bevauna, resi riconoscibili anche attraverso lo sguardo di fotografi internazionali, come nel caso di Steve McCurry.

In conclusione, il valore essenziale del FI risiede proprio nella sua capacità di trasformare la rievocazione da rappresentazione ordinata a esperienza collettiva: senza la sua presenza diffusa, consapevole e partecipe, la storia resterebbe esibita; grazie a lui, invece, essa viene abitata, condivisa e riconosciuta come parte viva dell'identità di una comunità. La partecipazione è un valore che la storia pubblica coltiva e ricerca.



fig. 3 Palio di Siena, Palio dell'Assunta, corteo di paggi con ghirlande, 2008. Foto di Roberto Vicario, (Wikimedia Commons)

Bibliografia

- F. DEI-C. DI PASQUALE (a cura di), *Rievocare il passato: memoria culturale e identità territoriali*, Pisa, Pisa University Press, 2017.
- E. HOBSBAWM-T. RANGER (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; trad. it.: *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987.
- M. MELOTTI, *Turismo culturale e festival di rievocazione storica. Il re-enactment come strategia identitaria e di marketing urbano*, in R. DERIU (a cura di), *Contesti mediterranei in transizione. Mobilità turistica tra crisi e mutamento*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- S. NOIRET, *La "Public History": una disciplina fantasma?*, in «Memoria e Ricerca», 37 (2011), pp. 10-35.

Sitografia

Flavia Cantini, *Rievocazioni storiche italiane: viaggio nel tempo tra dame e cavalieri, battaglie leggendarie e borghi in festa*, in VISITITALY 13/11/2025
<https://www.visititaly.eu/it/tour-ed-esperienze/rievocazioni-storiche-italiane>.

Isabella Brega, *L'Umbria vista con gli occhi di Steve McCurry*, 8/01/2026
<https://inviaggio.touringclub.it/news/lumbria-vista-con-gli-occhi-di-steve-mccurry>.

Il Corteo Storico Medievale a Narni 11/06/2021
<https://corsallanello.it/approfondimenti/il-corteo-storico-a-narni/>.

GIOCO STORICO/PALIO

Francesca Baldassari

Definizione sintetica

Con gioco storico o palio (GS) si intende un evento sociale condiviso a carattere sportivo ispirato al passato, talvolta anche di matrice religiosa. Generalmente si ispira a un gioco antico solitamente a squadre, anche se non sempre è testimoniato da fonti storiche né pretende di ricostruire con precisione gare e sfide del passato. Le squadre solitamente sono organizzate su base territoriale come rioni, quartieri, sestrieri, terzieri, contrade ecc.

Scheda descrittiva

Per arrivare a una definizione di GS bisogna prima descriverne a grandi linee la storia e l'evoluzione e comprendere che si tratta di una peculiarità italiana: nel resto d'Europa questo tipo di gioco aggregativo non ha che pochi e sparuti esempi, derivati per la gran parte da feste religiose a cui si è nel tempo aggiunta una forma di spettacolarizzazione in costume. Uno dei più famosi esempi esteri di questo tipo di commistione è la *Parada de Moros y Cristianos*, la più antica delle feste valenciane, che si tiene per tre giorni in provincia di Alicante, ad Alcoy. Vi partecipano oltre mille figuranti ma è priva di qualsiasi tipo di gara premiante. A organizzare la *Parada* sono enti legati al territorio, come Pro Loco, associazioni di promozione turistica, in alcune realtà direttamente dipendenti dai Comuni (MARTÍNEZ-POZO 2015). La Spagna in realtà ospita più di 200 feste che si ispirano a questa celebrazione, in origine esclusivamente religiosa, in quanto narra la cacciata dei musulmani dai territori spagnoli, grazie alla protezione di San Giorgio.

In Italia i più antichi GS hanno origine (o sono stati pesantemente ridisegnati) negli anni a cavallo fra '800 e '900 anche se assistiamo continuamente alla nascita di questo genere di manifestazioni qualsiasi sia il loro nome in cartellone (si vedano le voci **Festa storica** e **Immaginario della rievocazione**).

Un gioco con un premio finale

Questo tipo di eventi ha in comune un aspetto specifico, centrale ed assolutamente imprescindibile: il premio finale. Lo scopo ultimo e unico del gioco, infatti, è quello di aggiudicarsi il "palio" tramite una serie di gare (da qui l'origine del

nome). Palio deriva infatti dal latino *Pallium* (velo, coperta o ampia sopravveste), che nella romanità classica costituiva una parte importante del vestiario, anche se pur sempre inferiore alla toga. Tra la tarda antichità e il Medioevo, nella liturgia romana, “pallio” era chiamato l’insegna d’onore e di giurisdizione riservata al pontefice e agli arcivescovi metropolitani. Nel corso del tempo, per estensione, il termine è passato a indicare il premio di una competizione, soprattutto equestre, in forma di drappo consegnato al vincitore (RICCI-PAOLI, 1935).

Che queste competizioni abbiano o meno attinenza con la storia, con giochi realmente o plausibilmente esistiti in passato, o siano giochi completamente inventati, è abbastanza irrilevante. Altra caratteristica che li accomuna è quella di essere giochi di squadra, come il tiro alla fune, le staffette, i giochi di abilità, le corse, anche se condotte da campioni rappresentanti il gruppo.

Ad esempio, il gioco che decreta la contrada vincitrice del Palio di Isola Dovarese (CR) – ambientato nel Rinascimento – è il *Màgher*: quattro giocatori, uno per ogni contrada e in sequenza, devono colpire una latta di banda stagnata da 5 litri, di solito un ex contenitore di polpa di pomodoro (la *Tòla*).

Si tratta di un gioco completamente inventato a tavolino nel 1957, con i promotori perfettamente consci del fatto che nulla del genere poteva esistere in epoca medievale. È interessante la parte che precede il *Màgher* vero e proprio: due gare – la corsa sui trampoli, appannaggio dei ragazzi più giovani della contrada, e la corsa del gallo, per le donne – servono a determinare l’ordine di partenza della gara principale e sono state costruite con lo scopo preciso e dichiarato di permettere il coinvolgimento di tutti gli abitanti delle contrade di Isola Dovarese.

Nel 2004 la comunità decise di aggiungere un’ulteriore gara il *Favete Linguis*, la ricostruzione da parte di ogni contrada di un mercato cittadino della seconda metà del XV secolo, con dimostrazioni di mestieri, taverne con menù rinascimentali, il tutto ricostruito con grande accuratezza. Quindi il palio di Isola Dovarese ha scelto di perseguire una strada non più di soli figuranti, ma di **ricostruzione storica**. Il *Favete linguis* è diventato uno dei più importanti eventi nazionali di **ricostruzione storica** anche se la vittoria nel *Favete* comporta solo la consegna di una targa di riconoscimento e non dà punteggio per il palio, a dimostrazione della centralità della parte agonistico-ludica e del fatto che la parte storica, anche se presente ad altissimo livello, è assolutamente secondaria in questo tipo di manifestazione.

L'importanza dei regolamenti

Questo ci porta ad esaminare un’altra delle peculiarità dei GS: i regolamenti. Dato che la maggioranza di queste manifestazioni non nasce dall’interesse a ricostruire un preciso periodo (voce **periodo storico di interesse**) e che la denominazione più comune resta Festa medievale o Palio seguita dal nome del paese, ne deriva che i regolamenti sono spesso costruiti non con riguardo alla storia o a un eventuale *focus* storico, ma con l’intento di differenziare le contrade, rioni ecc. per colori o identificativi. Questi sono assegnati spesso arbitrariamente, a volte con risultati che impediscono una valutazione seria da parte dei giudici sulla loro presunta “storicità”.

Porto qui l'esempio del regolamento del Palio dei Micci di Querceta (LU), nato nel 1956, le cui contrade sono obbligate all'uso di soli due colori per tutti i capi di abbigliamento, col risultato di veder sfilare camicie e veli rossi, verdi o di altri improbabili colori che devono comunque essere valutate da giudici esterni sulla voce "attinenza al periodo storico". Risulta a tutt'oggi molto problematico intervenire su questi regolamenti per l'attaccamento alla tradizione, ma questo entra palesemente in conflitto con la richiesta di un giudizio di storicità da parte degli organizzatori, sempre più di frequente negli ultimi anni.

Tali regolamenti tendono inoltre a essere molto precisi sulle qualifiche dei partecipanti, tutti volontari, residenti nel rione / contrada o, in alternativa, attivi in forma continuativa nella vita dell'ente organizzatore, partecipando anche durante l'anno alle altre attività comunitarie svolte all'interno del rione / contrada (cene sociali, presepi viventi, marce non competitive). A fronte di questo tipo di attività viene rilasciata una tessera che testimonia l'appartenenza del volontario al gruppo e che permette la partecipazione attiva all'interno della festa rievocativa.

Secondo il regolamento delle Gaite di Bevagna (PG), gli arcieri devono risiedere da almeno 5 anni nel Comune, e simili norme le troviamo anche nella Corsa all'anello di Narni o in altri eventi analoghi. Sono caratteristiche che negli anni hanno spesso portato, dato l'invecchiamento della popolazione e il conseguente spopolamento dei centri storici, alla creazione di rioni / contrade "fittizie", che raggruppano i sobborghi cittadini: una strategia studiata a tavolino, resasi necessaria per il ricambio generazionale dei volontari.

Un altro fattore comune a tutti i GS è il loro legame stretto col territorio che, se da una parte esalta il tessuto sociale cittadino, dall'altra pone contemporaneamente un problema di chiusura verso l'esterno. Infatti questo tipo di manifestazioni non ha praticamente vita al di fuori del momento puntuale dello svolgimento e questo porta a una mancanza di confronto e interazione con altre realtà simili. Fanno eccezione a questo fenomeno i gruppi di sbandieratori che, rinati come momento di spettacolo nei primi anni del '900 insieme alle varie manifestazioni di stampo storico, si stanno oggi evolvendo in un'attività sportiva a sé stante, sia per la presenza di un circuito di gare nazionali dotate di un regolamento agonistico preciso, sia per l'utilizzo di materiali moderni: aste in titanio o fibra di carbonio, tessuti speciali per le bandiere, calzamaglie elasticizzate in tessuti tecnici traspiranti ecc.

A tutt'oggi sopravvive nei gruppi degli sbandieratori l'abbigliamento folcloristico del "medioevo sognato", magistralmente descritto da Umberto Eco, ma spesso questo è vissuto dagli atleti come un impaccio. Accade a volte che i gruppi in gara siano accompagnati da una rappresentanza di volontari che indossano gli abiti della sfilata di proprietà del rione/contrada, ma questo non è assolutamente considerato necessario ai fini agonistici.

Due tipologie a confronto

Dalla disamina di questi fattori possiamo quindi affermare che, come rilevato e documentato dagli studi socio-antropologici svolti da Fabio Dei e Caterina Di Pasquale e dalla schedatura curata dall'Istituto Centrale per il Patrimonio Immate-

riale (ICPI), i GS fino a qui analizzati, siano un potente fenomeno di aggregazione sociale, formato da volontari che contribuiscono alla creazione e gestione di sartorie/palestre/magazzini e altre strutture comuni, con una sede fisica sul territorio. Si tratta in molti casi di un circolo ricreativo a scopo sociale, in cui si svolgono altre attività, con una lunga presenza temporale sul territorio. Questo tipo di GS o Palii ha un proprio meccanismo di autoregolamentazione e di gestione, in cui i volontari si rendono protagonisti di rappresentazioni ispirate a un passato più o meno generico, più o meno attentamente identificato, più o meno puntualmente ricostruito nell'intento di riproporre specificità cittadine.

Esiste anche un'ulteriore tipologia di GS, analizzata dai medesimi studiosi: la manifestazione "che nasce dall'alto", ovvero non emersa come nei casi prima esposti dalla spinta delle comunità locali. Si tratta di eventi che, al pari delle altre manifestazioni culturali, sono fortemente incoraggiati dalle amministrazioni per la loro indubbia ricaduta economica positiva sul territorio. Michela Lazzeroni inserisce questo tipo di feste nel settore della «cultural economy e strategia di rigenerazione urbana», ossia in quelle attività di rivitalizzazione economica di singole località caratterizzate da un'elevata capacità di attrazione turistica e in cui si attua un «turismo esperienziale».

Questo tipo di turismo riguarda diversi ambiti come gallerie, musei e mostre d'arte, artigianato e prodotti enogastronomici, valorizzazione del paesaggio con percorsi appositi, concerti e spettacoli teatrali, ma anche rievocazioni e manifestazioni similari. Secondo la studiosa, però,

occorre riflettere anche in chiave critica sulla spinta verso iniziative di rievocazione che rischiano di produrre spettacoli finalizzati esclusivamente ad attrarre spettatori, con la tendenza ad essere ripetitivi, decontestualizzati, simili ad eventi realizzati in altre realtà e con la conseguenza di innescare processi di mercificazione della cultura (LAZZERONI, 2023, p. 58).

Questa categoria di GS ha la particolarità di venir progettata a tavolino da enti (di solito gli stessi Comuni) che intendono creare la festa con un *target* turistico preciso. Il che presuppone un intervento di gestione diretta da parte del Comune o altro ente promotore, sia a livello tematico che organizzativo.

Si presenta a solo titolo di esempio della tipologia Perugia 1416 (nata nel 2016) che risponde ai criteri definiti dalla *cultural economy* per la dimensione della città (capoluogo di regione), numeri coinvolti e capacità di attrazione turistica. Il Comune provvede a una divisione della città in rioni, avvalendosi delle circoscrizioni settecentesche, ma unendole alle aree suburbane, sceglie i giochi e ne crea il regolamento, si avvale di un regista professionista che provvede alla creazione di una scaletta di spettacoli più o meno inerenti alla storia del territorio, con l'eventuale creazione di pièce teatrali *ad hoc*.

Abbiamo quindi la presenza di professionisti esterni per gli allestimenti scenici con un comitato scientifico saltuario, i cui lavori non sono recuperabili o facilmente rintracciabili e che non è stato più nominato dopo la pandemia Covid-19. Il coinvolgimento delle associazioni di volontariato è stato successivo all'ideazione della manifestazione e ha riguardato anche realtà estranee al mondo

della rievocazione o ricostruzione, più o meno interessate alla tematica proposta (formazione per la terza età, circoli di lettura, di ricamo, di scacchi, di quartiere, ecc.). In questi casi l'abilità dell'ente organizzatore si manifesta nella sua capacità di redigere regolamenti coinvolgenti, creare una sinergia con le realtà associative, mettere a disposizione adeguate sedi per la creazione di laboratori/ sartorie/allenamenti, coinvolgere un numero di volontari che permetta lo svolgimento del GS in maniera sostenibile. Si tratta di un'alchimia difficile che, in ogni caso, incontra ovvi ostacoli all'inserimento armonico nel tessuto cittadino.

Bibliografia

- F. BALDASSARI, *Problemi e prospettive di sviluppo sinergico nelle rievocazioni storiche*, in *Il Medievista come Public Historian*, a cura di E. SALVATORI, Roma, ISIME, 2022.
- F. BALDASSARI-M. CADONICI-F. MARANGONI-S. PACI PICCOLO (a cura di), *Nei panni della storia. Rievocare. Il mondo dei ri-costruttori: istruzioni per l'uso*, Gubbio, Associazione Festival del Medioevo, 2021.
- T. DI CARPEGNA FALCONIERI-R. FACCHINI, *Medievalismi italiani (secoli XIX-XXI)*, Roma, Gangemi, 2018.
- T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Nel labirinto del passato: 10 modi di riscrivere la storia*, Bari, 2020.
- U. ECO, *Dieci modi di sognare il Medioevo*, in «Quaderni Medievali», 21 (1986), pp. 187-200.
- M. LAZZERONI, *La geografia delle rievocazioni storiche: tra questioni territoriali e spinte allo sviluppo locale*, in *Le rievocazioni storiche. Feste civiche e cultura popolare in Toscana*, a cura di F. DEI-C. DI PASQUALE, Roma, Donzelli, 2023.
- M.-A. MARTINEZ-POZO, *Moros y cristianos en el mediterráneo español. Antropología, educación, historia y valores*, Jaén, Universidad de Jaén, 2015.
- S. RICCI-U. E. PAOLI, *Pallio*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, 1935.

Sitografia

- ICPI, Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, *Mappatura delle Rievocazioni Storiche*
<https://icpi.cultura.gov.it/e-online-la-mappa-georeferenziata-delle-rievocazioni-storiche-censite-e-documentate-dallicpi/>
- Palio di Isola Dovarese* (CR) <https://www.palioisola.it/>
- Volterra 1398* (PI) <https://volterra1398.it/>
- Perugia 1416* (PG) <https://www.perugia1416.com/>

IMMAGINARIO MEDIEVALE

Francesca Baldassari

Definizione sintetica

Con immaginario medievale (d'ora in poi IM) si intende l'insieme di simboli e concetti presenti nella memoria e nell'immaginazione di un gruppo di individui appartenenti a una comunità e relativi al periodo medievale. Si tratta di quel complesso di simboli, miti e rappresentazioni fantastiche che hanno caratterizzato quel periodo storico o alcuni suoi aspetti e che viene spesso ripreso nelle feste storiche.

Scheda descrittiva

Partiamo con due citazioni. La prima di Tommaso di Carpegna Falconieri recita: «in Occidente, a un certo momento della nostra storia culturale, il tempo dell'immaginario è stato fatto corrispondere con il Medioevo» (DI CARPEGNA FALCONIERI, 2020b, p. 12). La seconda di Franco Cardini: «frattanto però un altro Medioevo, il "Medioevo", o qualcosa che forse gli somiglia, ma poi nemmeno troppo, impazza per le nostre piazze e per le nostre strade, sui grandi e piccoli schermi» (CARDINI, 2021, p. 12).

Lo studio della storia unito alla lettura di romanzi e fumetti, alla visione di film e opere teatrali, in sostanza alla fruizione di tutte le manifestazioni artistiche ispirate alla storia hanno alimentato nel tempo il nostro immaginario, popolandolo di simboli e concetti. Dall'imperatore romano sempre con toga e corona d'alloro di fronte a un tempio candido, alla corte seicentesca affollata di parrucche e lustrini. In questa sede trattiamo dell'immaginario medievale, oggetto di numerosi e autorevoli studi, perché è quello più rappresentato nel mondo della rievocazione italiana.

Nella nostra società contemporanea esiste un complesso sistema di simboli che creano l'immaginario collettivo, ovvero un insieme di immagini, concetti, associazioni mentali, ricordi che sono condivisi da una molteplicità di individui come succede nell'Inghilterra vittoriana. Nel 1839 uno dei più amati pittori di corte, sir Edwin Henry Landseer ritrae la regina Vittoria e il principe Alberto come i sovrani inglesi del XIV secolo Philippa di Hainaut ed Edoardo III Plantageneto, in occasione del primo torneo medievale in epoca moderna di cui si abbia notizia, il *Torneo di Eglinton*: una reinterpretazione di una giostra che si tenne in Scozia, al Castello di Eglinton nell'agosto di quell'anno.

Nascono così queste pre-idee che diventano immagini e poi immaginario, formule che si radicano con forza nelle persone perché “respirate” e trasmesse in ogni ambito. Quando abbiamo cominciato a “respirare” queste idee? Per l'immaginario medievale abbiamo un tempo e un luogo abbastanza precisi. Siamo in pieno romanticismo, il palazzo di Westminster era stato da poco ricostruito in stile neogotico per celebrare la connessione ideale tra la casata di Hannover e i Plantageneti vittoriosi ad Azincourt nel 1415 e la vittoriosa British Army nell'impero coloniale. Si forma nello stesso periodo anche il parallelismo tra un Medioevo intensamente religioso e la spiritualità cavalleresca di un *Ivanhoe*, tra le istanze autonomistiche dei comuni e le guerre d'indipendenza, tra l'iniziativa delle gilde e il movimento artistico *Arts and Crafts* sorto in reazione all'industrializzazione (MORRIS, 1893).

Architetture medievali

Numerosi architetti in tutta Europa si dedicarono alla costruzione e ricostruzione di castelli o interi borghi: tra i tanti Eduard Riedel, l'architetto del castello Neuschwanstein (1870); Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc ricostruttore di Notre-Dame e Carcassonne; Alfredo d'Andrade restauratore della Sagra di San Michele e creatore del Borgo Medievale di Torino (1884); infine Francesco Azzurri, architetto romano nato neoclassico, ma a cui dobbiamo, con «un sogno che si è tradotto in monumento di pietra: è la storia del sogno del medioevo del mondo contemporaneo», l'attuale aspetto medievale di San Marino (cfr. Festival del Medioevo in sitografia). Tra la fine dell'800 e gli inizi del secolo seguente in questa architettura medievale italiana, in parte autentica ed in parte ricostruita, si comincia ad assistere alle prime feste, tornei, balli ispirati a un Medioevo immaginario, idealizzato e sognante. La ripresa di antiche tradizioni più o meno mantenutesi nel tempo porta alla riscrittura di norme e all'adattamento di antiche pratiche per creare nuove manifestazioni, volte a celebrare questo o quel personaggio, questa o quella cittadina. Appartiene a questo periodo la rifondazione di feste e manifestazioni che oggi sono ormai parte del nostro patrimonio culturale.

Il Palio di Siena, per esempio, rinasce su regolamenti della metà dell'Ottocento e adotta definitivamente nel 1904 la foggia medievale-rinascimentale del corteo; il Calcio Storico Fiorentino riprende la sua tradizione nel 1930; la prima edizione moderna della Giostra del Saracino di Arezzo si tiene nel 1931. Queste **feste storiche**, insieme con molte altre, contribuiscono alla nascita dell'immaginario collettivo con il loro contorno di sbandieratori, tamburini e sfilate per le vie dei centri storici (SAVELLI, 2010).

Il ruolo del cinema

Un altro luogo in cui si è formato l'immaginario medievale delle rievocazioni è il regno della settima arte, il cinema, che a sua volta ha influenzato ed è stato influenzato dal fumetto (*Prince Valiant* di Hal Foster è del 1937). Gli esempi sarebbero troppi per questa sede, basti citare *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman

del 1957, un successo di critica e di pubblico che influenzò fortemente le produzioni successive. La storia parla del rapporto degli uomini con la morte e la vita, della speranza e della redenzione e molto poco di Medioevo dal punto di vista storico: le crociate e la peste diventano infatti un mero espediente narrativo, ma l'immagine della partita a scacchi fra il Cavaliere e la Morte sulle note dei *Carmina Burana* (un'altra invenzione musicale degli anni '30 del Novecento di Carl Orff) è diventata un *topos* dell'immaginario collettivo legato al Medioevo.

Un altro grande successo, prima letterario e poi anche nella sua trasposizione filmica, è stato *Il nome della rosa*: le atmosfere cupe dello *scriptorium* dove il monaco cieco Jorge gelosamente custodisce i suoi tesori sono diventate un archetipo. D'altronde l'autore Umberto Eco ha regalato agli studi sul medievalismo una pietra miliare: il famoso articolo del 1985 *Dieci modi di sognare il Medioevo* in cui analizza dieci modi in cui noi "vediamo" l'età di mezzo. Andiamo a guardare più da vicino quelli in cui ci imbattiamo più di frequente nell'ambito della rievocazione:

- Medioevo carducciano: «un po' falso e un po' filologico» (Eco, 1985, p. 196) e anche un po' decadente, in cui convivono le mura di Monteriggioni, D'Annunzio e i preraffaelliti fra merli ghibellini e guelfi sparsi un po' a caso, pinete e Dame di Shalott che si struggono sui ricami. Fu immaginato come antidoto a una modernità esigente.
- Medioevo romantico: «il castello diroccato sul fondo del fortunale irto di lampi» (Eco, 1985, p. 195) in cui il bardo Ossian, munito di cornamusa si aggira con i suoi emuli moderni dalle cornamuse elettriche e che si trasforma nella Barriera del Trono di Spade, con tutto il contorno di matrimoni forzati, vergini violate. Lo ritroviamo anche nella variante *Love Story* de *Il primo cavaliere* (1995) diretto da J. Zucker o nel tramonto struggente de *Il leone d'inverno* (1968) diretto da Anthony Harvey.
- Medioevo delle identità nazionali: che parte con i libri eroici di Scott nella saga scozzese di *Rob Roy* (1817) e arriva al *Barbarossa* di Martinelli (2009) con la saga di Alberto da Giussano. Entrambi sembrano veri, nessuno dei due eroi lo è. Entrambi sono l'archetipo di un'identità collettiva di piccole patrie, l'esaltazione delle identità comunali, dei mille **Palio / Gioco Storico** uno per campanile che, su fonti storiche più o meno adattate, interpretate e integrate dove si organizzano sfide non più brandendo una *claymore* ma col tiro alla fune.
- Medioevo ironico: diretto figlio del genere epico ed eroico, figlio dissacratore che non riesce a prendere sul serio le manie dei padri. Il *Don Chisciotte* è dell'inizio del XVII secolo con i famosi mulini a vento che non son cavalieri mori, ma ancora prima troviamo *L'Orlando Furioso* (1516) della «Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!» che ci porta sulla Luna a cercare il senno perduto. Questi sono i progenitori del film di Pasquale Festa Campanile (1976) *Il soldato di ventura* con un eccezionale cast che ci porta in una tragicomica Disfida di Barletta in salsa spaghetti-western per arrivare a *Il destino di un cavaliere* (2001), famosissima la scena del ballo di gruppo sulle note di *Golden Years* di David Bowie.

- Medioevo barbarico: è il Medioevo *Dark Age* per eccellenza, di cui la tetralogia wagneriana (1848) è probabilmente il primo esempio, appartengono a questo genere i barbari vichinghi con gli elmi cornuti, nonni di Ragnar dagli occhi bistrati e capelli rasati, i cui emuli troviamo variamente declinati in vari gradi di forma fisica nelle piazze e negli accampamenti vichinghi sull'Appennino. Provengono da questo universo tutti gli elfi, i cavalieri erranti con grandi spadoni dalle nascoste genealogie reali che trovano il loro motore primo nell'opera di J. R. R. Tolkien e che, dalla Terra di Mezzo sono sbarcati su Netflix nelle serie di *The Witcher*. Appartengono a questo Medioevo immaginario anche tutte le figure femminili che vanno in giro brandendo spadoni e uccidendo draghi. Le dobbiamo in origine al romanticismo eroico di Wagner: Brunilde, valchiria sfortunata che muore per amore, è infatti la capostipite di tutte le Xena, Laghertha, Shieldmaid, regine guerriere, maestre di spade e incantatrici di draghi.

Il caso SCA

L'immaginario medioevale della rievocazione è sicuramente un fenomeno occidentale, ma non solo europeo: la più grande organizzazione mondiale che si occupa di rievocazione è la SCA (*Society for Creative Anachronism*), che ha più di 30.000 iscritti solo negli USA.

La SCA è nata nel 1966 all'Università di Berkeley (California) per iniziativa di quattro giovani studenti che negli anni sono diventati fra i maggiori autori di *sci-fi* mondiali: Diana L. Paxson, Marion Zimmer Bradley, Poul Anderson e K.K. Anderson. Per statuto la SCA si occupa del periodo storico antecedente al XVIII secolo; quindi, non di ciò che è storicamente accaduto sul suolo americano, ma di quello che è accaduto in Europa, anzi di quello che avrebbe dovuto accadere, il motto della SCA è infatti *History as they ought to have been*.

Già il nome scelto, "anacronismo creativo", ci fa capire che siamo davanti ad un gigantesco meccanismo costruito a tavolino, che nei primi anni copriva il solo territorio nordamericano, ma che si è poi diffuso in tutto il mondo. Abbiamo sedi SCA in Australia e in Europa e abbiamo referenti SCA anche in Italia. Il "regno" su cui opera la SCA è suddiviso in principati e baronie, che possono allearsi e diventare nemici, che organizzano feste, tornei, mercati che hanno grande risonanza sui media, sia tradizionali che nuovi.

La SCA lavora a vari livelli con Hollywood e Netflix fornendo persino maestri di scherma (è un barone del West Kingdom il *fencing master* della serie *Vikings*). Tra i servizi vengono offerte *location* già attrezzate in cui vengono svolti i tornei e consulenze per ogni aspetto, dalla creazione dei finimenti per cavalli (*The Witcher*) alla lingua degli incantesimi (*Gli anelli del potere*). Entrando ufficialmente nella produzione per le principali *major* dell'audiovisivo possiamo dire che l'immaginario medioevale ha raggiunto ormai una diffusione globale. Ma la SCA lavora anche con le università: Berkeley, in primo luogo, ma anche la Technological University di Shannon (IR), sede ufficiale della SCA irlandese. Si adopera anche per la salvaguardia delle lingue come il gaelico e l'occitano, lavora nell'archeologia sperimentale, nella ricostruzione di tecnologie antiche e in programmi educativi per la BBC.

Bibliografia

- N. F. CANTOR, *Inventing the Middle Age*, Cambridge, Blackstone Audio, 2016.
- F. CARDINI, *Mi scusi, dov'è il Medioevo*, in «Avvenire», 24 gennaio 2012.
- F. CARDINI, *L'abito fa il monaco?* in *Nei panni della storia. Rievocare. Il mondo dei ri-costruttori: istruzioni per l'uso*, a cura di F. BALDASSARI-M. CADONICI-F. MARANGONI-S. PACI PICCOLO, Gubbio, Associazione Festival del Medioevo, 2021, pp. 12-13.
- T. DI CARPEGNA FALCONIERI-R. FACCHINI, *Medievalismi italiani (secoli XIX-XXI)*, Roma, Gangemi, 2018.
- T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Nel labirinto del passato. 10 modi di riscrivere la storia*, Bari, Laterza, 2020.
- T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Introduzione*, in *C'era una volta il Medioevo (Sognato. Immaginato. Rappresentato)*, Perugia, Salani, 2020b, pp. 11-16.
- U. ECO, *Dieci modi di sognare il medioevo*, in IDEM, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 187-200.
- D. IACONO, *Il medievalismo vittoriano*, in *C'era una volta il Medioevo (Sognato. Immaginato. Rappresentato)*, Perugia, Festival del Medioevo, 2020, pp. 41-43.
- W. MORRIS (a cura di), *Arts and Crafts Essays*, New York, Charles Scribner's Sons, 1893 (riedito da Read Books nel 2024).
- U. MOSCATELLI, *Rievocazione e diffusione del sapere: un'intervista a Franco Cardini*, in «Il capitale culturale», VIII (2013), pp. 193-196.
- A. SAVELLI (a cura di), *Toscana rituale: feste civiche e politica dal secondo dopoguerra*, Pisa, Pacini, 2010.

Sitografia

- Borgo medievale di Torino, https://it.m.wikipedia.org/wiki/Borgo_e_Rocca_Medioevale
- Society for Creative Anachronism, <http://socsen.sca.org/what-is-the-sca>
- Festival del Medioevo, articolo della redazione su *La libertà sognata nella pietra: San Marino (neo)medievale*, <https://www.festivaldelmedioevo.it/la-liberta-sognata-nella-pietra-san-marino-neomedievale/>

Filmografia

- Det sjunde inseglet* (Il settimo sigillo), Ingmar Bergman, 1957.
- The name of the rose* (Il nome della rosa), Jean-Jaques Arnaud, 1986.
- A Knight's Tale* (Il destino di un cavaliere), Brian Helgeland, 2001.
- First Knight* (Il primo cavaliere), Jerry Zucker, 1995.

LIVING HISTORY

Marta Cadonici

Definizione sintetica

Contesto in cui il ricostruttore, attraverso un'esperienza immersiva, cerca di rivivere e far rivivere il passato, utilizzando ricostruzioni di oggetti, abbigliamento e stile di vita appartenenti al periodo storico di interesse. L'esperienza di *Living History* (da ora in poi LH) spesso si svolge all'interno di parchi tematici o musei all'aperto.

Scheda descrittiva

La definizione di LH secondo il Collins English Dictionary è *any of various activities involving the re-enactment of historical events or the recreation of living conditions of the past*, ossia: «una qualsiasi delle varie attività che comportano la rievocazione di eventi storici o la ricreazione di condizioni di vita del passato».

In Italia, dove il panorama di eventi che fanno riferimento alla storia è molto più ampio e variegato che all'estero, il significato del termine assume un valore diverso. A tale proposito si è scelto di inserire nel glossario il termine nella sua forma originale per evidenziare le peculiarità. **Giochi storici/palii, rievocazioni storiche**, eventi più o meno ispirati alla storia potrebbero rientrare nella definizione letterale di LH, ma appartengono a una realtà diversa, meno strutturata nel tempo. Al contrario di queste manifestazioni la LH non è un evento, ma un'attività, non a caso è vissuta in luoghi o circostanze ben precise.

In un progetto di LH non vengono ricostruiti specifici fatti storici, ma piuttosto la vita quotidiana del **periodo storico di interesse**. La LH ha una sua forma esperienziale che passa attraverso la percezione e condivisione attiva di un momento e di un ambiente. Per chi vi partecipa rappresenta un momento basato su pratica, conoscenza diretta, ed esperienza, attività rivolta ad un risultato concreto ed il più possibile, atto a vivere e non solo a far rivivere una circostanza.

Nella pratica di LH si porta particolare attenzione ai dettagli di ricostruzione, dagli abiti, agli strumenti di lavoro, all'ambiente circostante, al modo di muoversi e di relazionarsi, per creare un contesto il più possibile vicino a quella che poteva essere la realtà del tempo in modo che l'esperienza risulti tangibile sia per i praticanti che per il pubblico; non a caso questo tipo di attività si svolge principalmente in luoghi come musei all'aperto o parchi tematici spesso ricostruiti con

metodi di **archeologia sperimentale**. Tutti questi luoghi accolgono gruppi e/o singoli ricostruttori volontari che spesso si aggiungono al personale che vi lavora in pianta stabile.

Alcuni esempi in Italia e all'estero

L'Archeodromo di Poggibonsi è situato all'interno del Parco Archeologico di Poggibonsi (SI). Qui, proprio nei pressi dello scavo archeologico, attraverso la collaborazione tra Fondazione Musei Senesi, comune e Dipartimento di Scienze storiche e beni culturali dell'Università degli Studi di Siena, è stato ricostruito in scala 1:1 un villaggio del periodo franco (tra il IX e la metà del X secolo).

Il Parco Archeologico e Museo all'aperto della Terramara di Montale, inaugurato nel 2004 nel borgo di Montale (MO), riproduce un insediamento dell'Età del Bronzo della cultura della Terramara del II millennio a.C. Il parco è stato uno dei primi nel suo genere in Italia settentrionale e fa parte del circuito internazionale Open Air Museum dell'**EXARC** (rete internazionale che mette in contatto persone impegnate nella ricerca archeologica sperimentale, nelle tecnologie antiche e tradizionali, nei musei all'aperto e nell'interpretazione del patrimonio culturale).

Luoghi come quelli citati sono più frequenti all'estero che in Italia, molti si trovano nella penisola scandinava. Tra i più famosi:

- il *Middelaldercentret* in Danimarca, dove: gli spettatori sono invitati a incontrare i cittadini nella ricostruzione della città medievale di Sundkøbing dell'inizio del XV secolo;
- il *Fotevikens Viking Museum* in Svezia, che ricostruisce un villaggio norreno dell'XI secolo, dove oltre alle mostre tradizionali è possibile visitare 23 edifici e una nave vichinga ricostruita sulla base di un ritrovamento archeologico in loco.
- il progetto *Guédelon* vicino a Treigny nel nord della Francia, dove dal 1996 si sta realizzando un castello con i metodi dell'archeologia sperimentale, a cui negli anni hanno partecipato e partecipano centinaia di volontari e decine di tecnici. Il cantiere è aperto al pubblico, ogni artigiano ha due missioni: svolgere il proprio lavoro e spiegarlo ai visitatori.

L'importanza dei luoghi

Nella LH i luoghi hanno particolare importanza proprio perché contribuiscono ad assicurare una esperienza immersiva, creando un vero e proprio ambiente coerente per i partecipanti, dove i Public Historian che lavorano in loco e rievocatori ospiti si alternano per periodi di breve durata, e dove il pubblico partecipa attivamente ai lavori, dando vita a un processo in cui la conoscenza avviene attraverso l'osservazione e la trasformazione dell'esperienza e non attraverso la passiva acquisizione di nozioni.

Oltre che al legame con i luoghi, la LH può trovare il suo compimento nelle circostanze, un esempio importante possiamo trovarlo nei **cammini storici**, più precisamente nel pellegrinaggio verso Santiago de Compostela compiuto nel 2018 da due ricostruttrici, Marina Mascher e Francesca Baldassari, a cui si è aggiunto Todra un asino che le ha accompagnate per tutto il viaggio, che hanno

vissuto in abito e attrezzatura storica i 45 giorni di cammino da Saint Jean Pied de Port (Francia) fino a Finisterre (Galizia) (Due donne e un asino, 2019).

Non essendo focalizzata su eventi di particolare rilevanza storica ma sulla vita di ogni giorno la LH pone l'attenzione del rievocatore e del pubblico su attività che non vengono percepite come distanti dalla vita quotidiana di chi assiste o partecipa perché riguardano spesso situazioni comuni in ogni epoca, anche se diverse sono le modalità in cui si svolgono.

Arrivando al *Lejre Land of Legend*, Centre for Historical-Archaeological Research and Communication (Sagnlandet Lejre in danese) a Roskilde in Danimarca, troveremo una cittadina vichinga, ricostruita nei pressi degli scavi archeologici in loco, con abitanti che compiono azioni quotidiane come lavorare i campi, raccogliere verdure nell'orto, aggiustare tetti delle case, tingere e tessere lino e lane, nella *longhouse* potremo incontrare lo *jarl* impegnato a dispensare giustizia e ascoltare i suoi uomini di fiducia, accogliere ospiti o presiedere un banchetto; potremmo assistere a esercitazione su scontri tra armati (spesso organizzati tra gruppi di *reenactors* ospiti esterni alla struttura). Nella LH raramente troveremo la ricostruzione di grandi battaglie, assedi, ma la vita normale, le normali occupazioni che avevano i nostri avi e che abbiamo anche noi oggi giorno seppur con tempi e strumenti diversi.

Bibliografia

- V. AGNEW-J. TOMANN-S. STACH (a cura di), *Reenactment Case Studies, Global Perspectives on experiential History*, London, Routledge Studies in Modern History, 2022.
- H. BOWSTEAD STALLYBRASS, *Conference Review: Hands on History ReConference, 2-4 November 2018*, in «EXARC Journal», 2019/2 <https://exarc.net/ark:/88735/10413>.
- S. DUPRÉ-A. HARRIS-J. KURSELL-P.LULOF-M. STOLS-WITLOX (a cura di), *Reconstruction, Replication, and Re-enactment in the Humanities and Social Sciences*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.
- I. KARABED, *Book Review: Geschichtstheater. Formen der "Living History" by Wolfgang Hochbruck*, in «EXARC Journal», 2016/1 <https://exarc.net/ark:/88735/10225>.
- M. B. KATZ-HYMAN-C. JONES-S. J. MCCABE, M. SEELHORST (a cura di), *The Living History Anthology: Perspectives from ALHFAM*, Londra, Routledge, 2018.

Sitografia

Living History, Collins Dictionary,
<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/living-history>.

Middelaldercentret a Nykøbing Falster (DK), <https://www.middelaldercentret.dk/>.
Due donne e un asino. Verso Santiago de Compostela per Achille, <https://duedonneeunasino.com/>.

Sagnlandet Lejre, Lejre (DK), <https://sagnlandet.dk/>.

MERCATO STORICO

Simone Del Greco

Definizione sintetica

Insieme di banchi dimostrativi o di vendita, solitamente localizzati in un'area specifica all'interno di una **festa** o **rievocazione storica**. I banchi, sia nella loro forma che nei manufatti esposti, dovrebbero essere coerenti con il **periodo storico di interesse**.

Scheda descrittiva

Il mercato storico (da qui MS) è uno spazio all'interno di una manifestazione (**festa** o **rievocazione storica**) dedicato alla vendita o alla simulazione della vendita. In molti casi le aree di mercato storico contengono *stand* simil-storici con prodotti contemporanei idonei a incontrare i gusti del pubblico. Spesso in una manifestazione si vengono a creare due aree di mercato: una effettivamente dedicata alla vendita e una in cui sono presenti banchi e prodotti ricostruiti con accuratezza e rigore filologico, nei quali i rievocatori svolgono una simulazione di vendita e praticano arti e mestieri.

Da questo punto di vista nell'organizzazione degli spazi è quindi necessario distinguere chiaramente il mercato dedicato alla vendita al pubblico da quello ricostruttivo.

Il mercato dedicato alla vendita

Nella prima tipologia troviamo soprattutto banchi per la vendita di alimenti e bevande e banchi con oggettistica, hobbistica e prodotti artigianali. Relativamente ai banchi di somministrazione, si tratta di attività funzionali alla necessità di fornire al pubblico punti ristoro e, generalmente, la tipologia è quella dello *street food*.

Questa categoria di banchi deve obbligatoriamente seguire norme igieniche e di sicurezza specifiche e quindi la presenza di attrezzature moderne (gruppi elettrogeni e simili) esclude il loro posizionamento all'interno dell'area dedicata alla parte rievocativa propriamente intesa.

I banchi di hobbistica e artigianato presentano uno spettro di prodotti molto ampio che spazia dall'oggettistica moderna a prodotti ispirati al **periodo storico d'interesse**, anche se nella maggioranza dei casi troviamo una miscellanea di

oggetti di caratteristiche variabili, dalle pietre portafortuna alle ceramiche, dalle armi giocattolo in legno a “bacchette magiche” stile Harry Potter. Anche se si tratta di attività che non possono essere considerate filologicamente corrette, esse sono necessarie, in molti casi indispensabili: popolano gli spazi dell’evento con realtà “verosimili” o comunque ispirate al tema, sono una componente importante dell’intrattenimento e infine rientrano nell’economia interna della manifestazione. Sarà cura dell’organizzazione disporre questi banchi in modo che le merci meno inerenti al tema della manifestazione siano il meno possibile mescolate con il MS e le sezioni didattiche. La soluzione ottimale sarebbe poter disporre di aree separate e differenti, ma la possibilità è ovviamente legata all’urbanistica del luogo che ospita la manifestazione.

Il mercato storico vero e proprio

I banchi del MS devono essere invece disposti nell’area storica propriamente intesa, quella dedicata alla **ricostruzione**. Questo tipo di allestimento si suddivide a sua volta in due tipologie che possono anche sovrapporsi: banchi didattici-dimostrativi e banchi di vendita.

In entrambi i casi i criteri di allestimento sono identici, in quanto devono tendere a ricostruire un’immagine il più possibile veritiera di un mercato coevo al periodo della manifestazione, rifacendosi alle fonti primarie del **periodo storico d’interesse**. Ossia:

non possono essere presenti materiali non congrui al **periodo storico** a cui la manifestazione fa riferimento, seguendo sempre il metodo di una ricostruzione storica opportunamente documentata. Per esempio: non gazebo rivestiti di juta ma strutture in legno e tela se si ricostruisce un periodo pre-industriale; strutture in ferro battuto-forgiato se la manifestazione è dedicata al periodo napoleonico o più tardo, e via dicendo...

Sono banditi tutti gli oggetti non inerenti al **periodo storico d’interesse** della manifestazione. Per esempio se il tema è il periodo romano imperiale del II secolo d.C. le ceramiche, esposte a scopo didattico o commerciale, dovranno essere riproduzioni di quelle coeve con opportuna documentazione. Fanno eccezione a questa regola gli oggetti originariamente costruiti in materiali che, per motivi igienici o di sicurezza, oggi non è più possibile utilizzare, come ad esempio - sempre considerando il periodo romano classico - contenitori e pentole in piombo, che saranno riprodotti in altri materiali.

I banchi non potranno utilizzare fonti moderne di illuminazione. Sono permesse le fonti di illuminazione coeve al periodo storico a cui la manifestazione afferisce, previo accordo con l’organizzazione che gestisce il piano di sicurezza trattandosi nella maggior parte dei casi di fiamme libere. Trattandosi comunque di accessori di piccole dimensioni questo aspetto non presenta di solito grandi problematiche, la richiesta più comune per la sicurezza è la presenza di secchi di sabbia.

La didattica sarà svolta con strumenti ed attrezzature che siano repliche di oggetti inerenti al **periodo storico di interesse**. Nel caso di didattiche interattive, soprattutto rivolte ai bambini, si ammettono eccezioni per i materiali e gli

strumenti che per motivi di sicurezza non possono essere usati o che sono particolarmente comodi per particolari compiti. Possono quindi essere, ad esempio, permesse le forbici dalla punta arrotondata e i pennelli contemporanei, sempre cercando di mantenere l'uso di materiali recenti al minimo e riponendo il tutto in spazi non visibili al termine del laboratorio didattico.

All'interno del mercato storico l'abbigliamento dei partecipanti deve seguire le linee del **periodo storico di interesse** in maniera rigorosa, al fine di ricreare uno spazio il più possibile omogeneo con l'allestimento; allo stesso modo devono essere adeguati il comportamento e il linguaggio dei detentori del banco.

Alla luce degli argomenti presentati si evince che, al fine di una più accurata rappresentazione del **periodo storico di interesse**, la disposizione ottimale si raggiunge con la separazione totale della zona di vendita contemporanea dal MS e dallo spazio didattico, cercando comunque di creare una continuità che permetta una fruizione complessiva da parte del pubblico che partecipa all'evento.

Il piano sicurezza

Essendo un ingombro in vie, piazze e prati, il MS deve essere inserito nel piano sicurezza in maniera dettagliata, e impostato seguendo la planimetria, lasciando vie di fuga e passaggi per i mezzi di soccorso, antincendio ecc. in base a quanto concordato con le autorità. Per legge le strutture museali e i siti storici come castelli, ville, parchi, ecomusei sono già dotati di un proprio piano di sicurezza, in quanto ospitano abitualmente manifestazioni di vario tipo, e quindi il più delle volte si tratta di adattamenti ai piani già in essere; gli aspetti problematici che possiamo trovare in queste situazioni riguardano per lo più la presenza di fuochi liberi, principalmente presenti nella parte del campo storico e nelle aree del MS.

Per quello che riguarda le feste organizzate su suolo pubblico (strade e piazze), la situazione può essere meno favorevole, perché, per quanto anche i comuni siano obbligatoriamente dotati di piani di sicurezza, non sempre questi sono facilmente adattabili alle esigenze di una **festa storica**.

La documentazione fiscale deve essere esibita dall'espositore all'ente organizzatore della manifestazione come anche le eventuali polizze assicurative che si possono rendere necessarie. Le richieste per la sicurezza sono spesso diverse da luogo a luogo, essendo spesso regolate da norme che variano di regione in regione.

Bibliografia

- F. FRANCESCHI, *Appunti per una storia del Mercato delle Gatte nel terzo millennio*, in *Il Mercato delle Gatte di Bevagna. La riscoperta della tradizione*, Foligno, Il Formichiere, 2019, pp. 117-152.

METODO FILOLOGICO

Enrica Salvatori

Definizione sintetica

Nell'ambito degli studi filologici e storici è il metodo scientifico che mira alla corretta restituzione e interpretazione delle fonti scritte prodotte in una determinata area ed epoca; nel mondo della ricostruzione indica il metodo corretto di restituzione di un oggetto, un contesto o un evento attraverso l'analisi, l'interpretazione e il confronto delle fonti.

Scheda descrittiva

Nel variegato ambito della **rievocazione** e soprattutto della **ricostruzione storica** si è ormai affermata nel linguaggio comune una peculiare accezione del termine “filologia” e del metodo filologico (da qui in avanti MF). La filologia è infatti una disciplina specifica strettamente legata all'edizione e all'analisi del testo, mentre il contesto in cui viene usata nel mondo della rievocazione riguarda molto spesso gli oggetti, gli ambienti e gli eventi che vi sono ricostruiti. Si tratta quindi di una qualifica che ha acquisito oggi un senso più ampio e traslato che, pur partendo dal significato originario di «ricostruzione di documenti letterari e loro corretta interpretazione e comprensione, sia come interesse limitato al fatto letterario e linguistico, sia con lo scopo di allargare e approfondire, attraverso i testi e i documenti, la conoscenza di una civiltà e di una cultura di cui essi sono testimoni» (Vocabolario Treccani), si è estesa a ogni ricerca basata sul corretto esame di testi e documenti storici.

Limitatamente al mondo della rievocazione le espressioni “metodo filologico” e “filologicamente” sembrano tuttavia in uso solo in ambito italiano. All'estero si tende per lo più a parlare di “maggiore accuratezza storica”, indicando così le realizzazioni che hanno un serio fondamento nelle fonti testuali, iconografiche e materiali del **periodo storico di interesse**.

Un'espressione tutta italiana

Per provare ad analizzare il significato dell'espressione e il suo uso in ambito nazionale si deve distinguere tra il mondo della **rievocazione ricostruttiva** e quello delle **feste storiche** con o senza componente agonistica (**palio o gioco storico**).

I due mondi sono in realtà oggi legati da rapporti complessi, in quanto gruppi di rievocatori partecipano anche alle manifestazioni di corredo ai palii, giochi e altre feste storiche; tuttavia, hanno sviluppato in tempi e modi diversi il bisogno di dotarsi di criteri per una maggiore correttezza storica.

I gruppi e le associazioni di ricostruttori, spesso nati al di fuori del contesto delle feste, sono infatti di norma mossi dalla passione comune per la storia e l'archeologia sperimentale e di conseguenza anche attirati dai modelli offerti dagli eventi ricostruttivi e dagli *open air museum* nord-europei. Non è raro, infatti, che organizzino eventi interni alla loro stessa associazione e sganciati da appuntamenti pubblici e periodici o che si impegnino in attività esterne simili, in collaborazione con realtà oltre confine.

Anche se non vi sono studi in proposito che possano confermarlo, è probabile che sia stato proprio il crescente successo di alcuni grandi eventi ricostruttivi nel nord Europa, come ad esempio la *Battaglia di Hastings* (dal 1984, BERGER, 2018), e dei musei all'aperto animati da rievocatori professionisti come *Sagnlandet Lejre* in Danimarca, a sollecitare le associazioni italiane a muoversi entro un quadro metodologico sempre più rigoroso, tramite la lettura di testi di archeologia sperimentale e la consultazione di riviste dedicate (come **EXARC**), oltre che attraverso il contatto diretto con un mondo che vede da tempo attiva la collaborazione tra gli enti museali, i centri di ricerca e gli appassionati.

Problemi e difficoltà

Questa impostazione "filologica", che tuttavia pochi gruppi di rievocatori esplicitano in maniera chiara sui loro siti o in altre forme scritte di comunicazione, risulta essere molto complicata da narrare autorevolmente. Il MF, infatti, è giunto solo in un secondo momento nel mondo delle **feste storiche** italiane a causa di più fattori concomitanti.

In primo luogo, i **palii**, i **giochi storici** e le manifestazioni affini hanno sollecitato un crescente interesse da parte degli enti amministrativi, in considerazione dell'attrazione esercitata per il turismo locale, nazionale e internazionale. Il peso innegabile delle **feste storiche**, di qualsiasi tipologia, non solo come motore rilevante dell'economia locale, ma anche come fattore di coesione per le comunità, creatore di reti di relazioni e valorizzatore dei beni culturali materiali e immateriali del territorio, ha portato infatti alla necessità di gestire il fenomeno almeno a livello amministrativo e di conseguenza alle prime normative sul tema.

Dato il forte radicamento locale di queste manifestazioni le prime leggi in materia sono state di carattere regionale. La prima Regione a legiferare sul tema è stata l'Emilia-Romagna, con la normativa che regolava la *Partecipazione della Regione all'Associazione dell'Emilia Romagna delle Rievocazioni Storiche* (A.E.R.R.S., L.R. 17/2007), poi abrogata, e oggi coperta dalla legge sulla *Valorizzazione delle manifestazioni storiche* (L.R. 3/2017).

A muoversi sono state poi l'Umbria con la *Disciplina delle manifestazioni storiche* (L.R. 16/2009) seguita dal Veneto con gli *Interventi per la valorizzazione delle manifestazioni storiche e palii* (L.R. 22/2010). Tra le altre iniziative regionali meritano certamente di essere ricordate le iniziative toscane, con le leggi 14/2012

e 27/2021, la costituzione nel 2015 di un *Elenco regionale delle associazioni e manifestazioni di ricostruzione e rievocazione storica* e nel 2023 dell'*Osservatorio regionale delle rievocazioni storiche della Toscana*, di cui fanno parte esperti provenienti dai tre atenei della regione.

La necessità di normare il variegato e complesso mondo della rievocazione italiana, unita ad una sempre maggiore sensibilità verso la correttezza storica delle stesse manifestazioni rievocative, ha probabilmente creato un fertile terreno di contatto tra i rievocatori e i figuranti delle feste storiche e sviluppato il bisogno di applicare il MF nelle varie e diverse realtà.

Non esiste una descrizione chiara del MF applicato alla rievocazione: la letteratura è infatti per lo più grigia, composta da materiali rilevanti, ma che non sono oggetto di pubblicazione ufficiale e non sono raccolti e conservati in maniera sistematica, come gli statuti e le declaratorie delle associazioni o i regolamenti di **palii, giochi e feste storiche**.

Il Consorzio Europeo Rievocazioni Storiche

Il Consorzio Europeo Rievocazioni Storiche (C.E.R.S.) si è costituito nel 1997 col duplice obiettivo di «ottenere dalla Comunità Europea il riconoscimento della Rievocazione Storica come specifica attività culturale e didattica» e «collaborare con le amministrazioni locali nella salvaguardia del patrimonio materiale e immateriale, favorendo la promozione di tale patrimonio quale risorsa per un turismo sostenibile».

Nella sezione ***Living History*** del suo sito dichiara che la rievocazione storica richiede «il rispetto di due parametri fondamentali: autenticità (di abiti, oggetti artigianali, pietanze tradizionali offerte in occasione di tali iniziative) e qualità (della rappresentazione nei suoi diversi aspetti, così come dei servizi allo spettatore)». Tuttavia non rende disponibili materiali aggiuntivi che spieghino come il consorzio valuti il rispetto dei parametri nei suoi aderenti o come questi ultimi siano tenuti a dimostrarlo.

Poco più informativo risulta il sito della già citata A.E.R.S.S. – nata nel 2004 –, che chiede un'articolata documentazione ai gruppi che si intendono affiliare. Tra i materiali richiesti vi sono anche «una relazione sull'origine della manifestazione e sui riferimenti al periodo storico preso in considerazione», del «materiale illustrativo e fotografico utile per la conoscenza della rievocazione storica» e un ulteriore modulo informativo che tuttavia nulla dice sulle linee guida attuate entro l'associazione per l'accuratezza storica nell'organizzazione degli eventi.

Passando al mondo dei palii, il regolamento del Palio di Legnano (MI) – prima edizione come *Festa del Carroccio* nel 1932 – è composto da sette ordinanze di cui una dedicata alla sfilata: *organizzazione, composizione e norme che sovrintendono al carosello storico e alle cerimonie di rito (2018-2022)*: vi si legge che una Commissione Permanente dei Costumi ha il compito di «verificare l'attinenza storica dei costumi, delle armi, delle calzature, degli oggetti e degli ornamenti che le Contrade utilizzano per la sfilata storica e le cerimonie di rito, non ammettendoli se non attinenti». Inoltre, la Commissione ha anche il compito «di promuovere riunioni ed iniziative tese ad incrementare ed approfondire la

conoscenza in materia» e deve ricevere dalle contrade «gli schemi di sfilata con la descrizione dei costumi e degli accessori previsti». Non viene però indicato alcun modello di schema, né si danno indicazioni precise per la redazione (cfr. sitografia).

In molti eventi la valutazione dell'accuratezza delle ricostruzioni è affidata semplicemente a esperti esterni, senza che sia stilato un preciso regolamento, al massimo dividendo nelle schede le voci per ambiti e tematiche.

Nell'edizione 2022 del Palio di Amelia (TR) – attivo dal 1977 e dedicato agli Statuti del Popolo del 1346 – sono state usate schede diverse a seconda che si valutasse l'angolo allestito dalla contrada o la sua partecipazione al corteo ed erano previsti giudici diversi per la «presenza scenica», l'«abbigliamento e l'ambientazione» e l'«attinenza storica». In quest'ultimo caso al giudice dell'allestimento era richiesto di dare un voto argomentando su «fonti storiche e letteratura critica (bibliografia) adoperate» e «rapporto tra ricerca storica e rappresentazione teatrale», mentre per il corteo doveva guardare a «materiali e metodologie relative alle fonti storiche adoperate» e alla «fedeltà storica e cronologica della ricostruzione della squadra di Contrada»¹.

Nel Palio delle Contrade di Allumiere (RM) la sfilata storica in costume cinquecentesco rappresenta sei contrade che poi si contendono il palio in una corsa con asini montati a pelo. Nel giudicare il corteo gli esperti del 2022 hanno dovuto valutare l'attinenza al periodo storico, l'originalità delle scenografie, le acconciature, il modello dell'abito, le stoffe, le calzature, gli accessori e il comportamento dei figuranti².

Sono esempi, chiaramente tratti da materiali grigi, frutto di una raccolta non sistematica, che rivela però un processo in continua evoluzione, difficilmente monitorabile e quindi anche sfuggente pur nella sua preziosità. Agli enti organizzatori non viene infatti chiesto, per ora, di preservare e archiviare i regolamenti via via approvati nel corso del tempo. In mancanza di una presa di consapevolezza del valore culturale di questo materiale, è difficile valutare l'evolversi della concezione di accuratezza storica e del consolidarsi del MF nel mondo della rievocazione italiana.

Esempi emblematici

Nel 2024 il Palio storico di Albenga – dove ho avuto l'onore di essere giudice – ha stilato un regolamento di 11 pagine che rinnovava quello precedente proprio al fine di aggiornare e correggere «la valutazione (con annesso premio) dell'area "storicità" nella sua intera ampiezza». «La redazione di questo documento» si legge nel testo, è stata «frutto dello sforzo congiunto tra il Comune di Albenga, l'Associazione Rievocatori Ingauni [...] e i quattro Quartieri del Palio storico», con l'intento dichiarato di «non sprecare o gettar via il lungo, lento sforzo [...] nell'offerta culturale proposta negli anni, di sempre maggior grado ed entità storico-

¹ Dati non presenti in rete, materiale personale.

² *Ibidem*.

scientifica»³.

A parte le norme relative alla chiamata dei giudici e alla tempistica delle loro valutazioni, si chiede alle contrade la redazione di una relazione scritta, una scheda tecnica che costituisca «il manifesto programmatico che presenterà l'impegno e la serietà storico-scientifica nonché rievocativa del singolo quartiere», oltre che un ausilio per gli stessi giudici (dati non presenti in rete, materiale personale). Si fornisce a questo proposito anche uno schema di massima, in non più di venti pagine si deve prevedere:

- una presentazione generale: con il contesto storico quartiere e la scelta della rievocazione;
- una presentazione particolare: corteo, abiti (personaggi, genealogia e biografia, sartoria, abiti/tessuti/accessori, filologia con quartiere, iconografia e storiografia); mestiere (extra/macro/micro allestimento, filologia mestiere con quartiere, personaggio, genealogia e biografia, sartoria, abiti/tessuti/accessori, iconografia e storiografia);
- una bibliografia.

Non è chiaro cosa si intenda per «filologia con quartiere» o «filologia mestiere con quartiere», ma si può ipotizzare un legame di tipo filologico – ossia ricavato applicando il MF – tra la ricostruzione proposta e l'ambiente specifico del quartiere ricostruito.

Nel concorso *I magnifici cavalieri e dame dell'Umbria* organizzato da *Umbria Historica* nel 2024, dedicato alle ricostruzioni storiche di abiti del passato, i partecipanti hanno dovuto inviare all'organizzazione due abiti e una relazione descrittiva di accompagnamento⁴. La relazione doveva descrivere «il contesto storico di riferimento, gli abiti, i complementi di abbigliamento e gli accessori» curando che fossero ben espressi: periodo, area geografica e contesto storico; eventuali fonti iconografiche e/o documentali e/o archeologiche; ceto e ruolo sociale di riferimento dei personaggi ricostruiti; eventuale bibliografia.

Per contro, ai giudici era chiesto di valutare, assieme alla stessa relazione: attinenza degli abiti alla descrizione fornita e al periodo storico e all'area geografica; scelta dei colori, delle forme e/o dei materiali; qualità della costruzione/struttura degli abiti e loro attinenza alle fonti; qualità e attinenza degli accessori (gioielli, oggetti, calzature); qualità e attinenza di acconciature e/o copricapi; presenza e/o attinenza di accessori scenografici caratterizzanti; portamento in sfilata.

La ricerca dell'attendibilità storica

Quelli presentati sono solo alcuni esempi recenti in cui è evidente che, nell'ambito delle feste storiche, dei palii e di altre manifestazioni simili a carattere competitivo, negli ultimi anni si è determinato un rafforzamento dell'attenzione verso l'accuratezza storica, dovuto probabilmente a più fattori: il contatto tra il

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

mondo delle feste storiche e quello della rievocazione e ricostruzione, l'interesse verso la rievocazione da parte degli enti locali, del mondo della ricerca e delle istituzioni, l'emanazione di bandi di finanziamento pubblici e una concorrenza crescente a livello nazionale.

Il mutamento ha quindi dato vigore al concetto di MF nella rievocazione, portando all'arricchimento e al raffinamento di regolamenti, relazioni tecniche e schede per la giuria. A parte la considerazione che si tratta di un materiale prezioso, che andrebbe conservato e studiato, si deve sottolineare che per ora si tratta anche di una documentazione spontanea, non regolata dall'alto. Non esiste, né ovviamente potrebbe, un MF ufficiale e codificato, ma gruppi, associazioni, enti si stanno organizzando autonomamente per codificare quello che a loro serve o per accedere ai finanziamenti pubblici o per attirare l'attenzione del pubblico sulla propria manifestazione. Nel farlo è plausibile presumere un vivace passaparola nell'ambiente, lo scambio di modelli di relazione e di schede tra giudici, organizzatori e rievocatori, in una sorta di gara virtuosa a dimostrare un crescente e documentato grado di attendibilità storica.

Da questo punto di vista è interessante valutare la relazione per la prova finale del corso di perfezionamento *Il Rievocatore come Public Historian* organizzato dal Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa nell'anno accademico 2024-25 in collaborazione con l'Associazione Italiana di Public History (A.I.P.H.), il Consorzio Europeo Rievocazioni Storiche (C.E.R.S.).

A strutturare il modello di relazione hanno contribuito tutti i membri del consiglio scientifico, nella fattispecie docenti universitari, associazioni di rievocatori e professionisti. I partecipanti al corso erano tenuti a usarlo per produrre una descrizione dettagliata di un evento ricostruttivo o di un oggetto (vestito, armamento passivo o attivo, bottega artigianale, mestiere, abitazione) idoneo a essere ospitato in una mostra temporanea o in un contesto ricostruttivo di qualità. L'ipotesi doveva essere supportata da fonti scritte, materiali e iconografiche, e comprendere anche una proposta di *budget* e la bibliografia di corredo. Le voci del modello prevedevano:

- il periodo, lo spazio storico di interesse e la società di riferimento, con la raccomandazione di evitare indicazioni generiche dal punto di vista geografico, temporale e sociale;
- le fonti scritte con cura della menzione bibliografica e archivistica, del contesto di produzione e conservazione;
- le fonti iconografiche con contestualizzazione, didascalie e adeguato commento;
- le fonti materiali (se esistenti), con indicazione del luogo di rinvenimento e/o conservazione;
- i materiali e le tecniche, con indicazione dei presunti materiali originari e delle metodologie usate per la ricostruzione;
- logistica e *budget*;
- terminologia tecnica utilizzata con indicazioni bibliografiche o rimandi alla bibliografia finale;
- la partecipazione prevista, non in termini numerici, ma individuando i

- pubblici di riferimento e il livello di interazione cercato;
- la bibliografia, con istruzioni sul modo corretto di redazione.

Questo “modello di relazione” potrebbe ulteriormente contribuire al perfezionamento e all’avanzamento della discussione sul MF nel mondo della **rievocazione**, nella speranza che si provveda, da parte di enti e associazioni, alla conservazione e archiviazione di quanto si va producendo in Italia.

Bibliografia

M. D. BERGER, *This Most Historic of Locations: Performing Authentic Nationhood at Hastings and Morgarten*, in *Studies on Medievalism XXVII: Authenticity, Medievalism, Music*, a cura di K. FUGELSO, Cambridge, Boydell & Brewer, 2018, pp. 85-102.

Filologia, voce su *Vocabolario on line Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/filologia/>.

E. SALVATORI, *Public History e rievocazione in Italia: considerazioni sulla congiuntura in corso*, in «Storia pubblica. Rivista dell'Associazione Italiana di Public History», 1 (2026), https://doi.org/10.34745/numerev_2737.

EXARC, rivista di Archaeological Open-Air Museums, Experimental Archaeology, Interpretation and Ancient Technology, <https://exarc.net>

Sitografia

A.E.R.R.S., *Associazione dell'Emilia Romagna delle Rievocazioni Storiche*, <https://www.aerrs.it/>.

Battle of Hastings reenactment, pagina di Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Hastings_reenactment.

C.E.R.S., *Consorzio Europeo Rievocazioni Storiche*, <https://www.cersonweb.org/>.

Corso di perfezionamento *Il rievocatore come Public Historian*, attivato dal Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa (delibera n. 397 del 18/12/2023 del Consiglio di Dipartimento) col partenariato dell'Associazione Italiana di Public History (A.I.P.H.), del Consorzio Europeo Rievocazioni Storiche (C.E.R.S.) e del Comune di Sarzana; patrocinio del Centro Interuniversitario per lo Sviluppo della Public History (C.I.S.P.H.) e delle Associazioni Senza Tempo e Gilda Historiae. Il corso si è replicato per due anni, poi si è trasformato in un corso di formazione; <https://www.cfs.unipi.it/orientamento-e-didattica/corsi-di-perfezionamento/il-rievocatore-come-public-historian/>

Palio di Legnano, *Codice attuativo di sfilata, organizzazione, composizione e norme che sovrintendono al carosello storico e alle cerimonie di rito* (approvato dal Comitato Palio nella seduta del 26 aprile 2018 e aggiornato dal Collegio dei Magistrati del Palio in data 17 maggio 2022), <https://www.paliodilegnano.it/regolamento-generale/>.

Sagnlandet Lejre, <https://sagnlandet.dk>.

MUSICA ANTICA

Paolo Scarnecchia

Definizione sintetica

Per “musica antica” (da qui in avanti MA) si intende l’insieme di culture musicali che si sono sviluppate in Europa a partire dalle prime forme di notazione e che si sono avvicendate nel corso di tre grandi periodi storici che, per semplicità e convenzione, nella storia della musica sono etichettati come Medioevo, Rinascimento e Barocco. Nel mondo di lingua anglosassone si parla di *Early Music*, che è anche il titolo della storica rivista inglese fondata nel 1973, in quello francofono di *musique ancienne*, e in quello tedesco di *Alte Musik*.

Scheda descrittiva

Soltanto in epoca contemporanea, orientativamente dalla metà del XIX secolo, si è iniziato a eseguire musiche dei secoli precedenti, che fino ad allora erano state progressivamente dimenticate e messe da parte in favore di quelle sempre nuove del presente. Questi primi tentativi di riproduzione vennero tuttavia attuati senza tenere conto delle differenze di intonazione (diapason) e di emissione della voce, delle caratteristiche tecniche, delle accordature e delle prassi degli strumenti musicali più antichi. In altre parole, mancò l’attenzione a tutto quello che appartiene alla tradizione dell’interpretazione, della notazione musicale che va oltre la sua scrittura e che, prima, si tramandava oralmente.

La consapevolezza della necessità di interpretare la musica del passato con **metodo filologico** si è sviluppata grazie ad alcuni musicisti che hanno iniziato a mettere in discussione le esecuzioni delle fonti musicali antiche, costituite sia da manoscritti che da libri di musica a stampa, attualizzate secondo l’estetica e il gusto dell’epoca moderna spesso anche attraverso trascrizioni e orchestrazioni che ne avevano alterato lo stile e l’estetica.

Grazie ad alcuni musicisti pionieri, come Gustav Leonhardt (1928-2012) con il suo ensemble e Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), fondatore del Concentus Musicus Wien, nel corso degli anni Settanta del XX secolo si è sviluppato notevolmente il cosiddetto “movimento della riscoperta della musica antica” sulla base di precedenti ricerche di storici, studiosi e collezionisti di strumenti antichi tra i quali vanno ricordati Arnold Dolmetsch, Francis W. Galpin, e Curt Sachs, al quale si deve il sistema di classificazione degli strumenti musicali realizzato insieme a Eric von Hornbostel.

Tra i primi gruppi storici che hanno contribuito alla diffusione della musica antica vanno ricordati lo Studio der frühen Musik fondato e diretto da Thomas Binkley, il Clemencic Consort diretto da René Clemencic, l'Atrium Musicae de Madrid diretto da Gregorio Paniagua, e l'Early Music Consort of London fondato da Christopher Hogwood e David Munrow.

La musica antica entra in conservatorio

Nel corso degli ultimi decenni le attività di studio e di ricerca si sono moltiplicate grazie anche alla creazione di importanti centri di insegnamento, il più noto dei quali è la Schola Cantorum di Basilea in Svizzera. La musica antica è progressivamente entrata a far parte del sistema educativo dei conservatori, seguendo le orme del Koninklijk Conservatorium Den Haag (Conservatorio Reale dell'Aia) in Olanda.

In Italia ha giocato un ruolo importante l'esperienza dei corsi di Musica Antica Urbino, organizzati dalla Fondazione Italiana per la Musica Antica (ex Società Italiana del Flauto Dolce), grazie ai quali alcuni tra i più importanti e noti musicisti italiani hanno sviluppato l'interesse e la passione per strumenti che non erano più in uso, ma che avevano avuto un ruolo importante nella vita musicale del passato, e verso i loro rispettivi repertori.

Nonostante la varietà di stili e di forme musicali, vocali e strumentali della MA e le numerose scuole e teorie che la riguardano, il termine "musica antica", conserva la sua valenza e appare oggi sinonimo di esecuzione musicale storicamente informata, o *Historically Informed Performance* (HIP) (definizione che si può applicare anche a musiche di epoche successive), e presuppone una approfondita attività di ricerca e di consultazione di manoscritti, libri a stampa, e trattati, che consentano di raccogliere quante più informazioni possibili sugli stili e le convenzioni dell'epoca. La MA si avvale anche dell'apporto dell'iconografia musicale, per osservare e cercare attraverso miniature e dipinti, indizi relativi agli strumenti e più in generale all'attività del fare musica.

Non bisogna dimenticare che il suono, al pari dell'immagine, veicola numerose informazioni in maniera olistica e consente di contestualizzare e rappresentare un'espressione culturale e artistica in modo estremamente efficace.

Colonne sonore

Purtroppo, si assiste spesso nella documentaristica, anche di qualità, a una dissociazione cronologica nella scelta delle musiche che accompagnano i filmati. Si tende a considerare la musica un ornamento o sottofondo che prescinde dal contesto storico preso in esame. Anche se non ci si rende spesso conto di questa incongruenza, è evidente la ricaduta diseducativa di questa disattenzione nei confronti dell'aspetto sonoro della narrazione storica.

Per quanto riguarda la scelta di musiche che accompagnino in modo congruo le ricostruzioni di avvenimenti storici, oltre a poter fare riferimento alla ricchissima discografia e alle numerose edizioni musicali, si possono ricavare numerose informazioni dalla consultazione degli archivi cittadini sui musicisti al servizio delle

municipalità, sugli strumenti da loro impiegati, sulle funzioni e gli ambiti nei quali intervenivano, e così via.

Negli statuti comunali medievali si trovano capitoli dedicati ai pagamenti dei suonatori di strumenti a fiato e di percussioni, *tubatores* e naccherini, che partecipavano alle festività civiche e religiose e numerosi altri avvenimenti anche di natura militare.

La presenza di numerose tipologie di strumenti a fiato della cosiddetta “alta cappella” genericamente chiamati *pifari*, è documentata nelle fonti storiche e iconografiche ed è associata anche alle diverse forme di danza sviluppatesi tra il Medioevo e il Rinascimento.

I trattati dei più importanti maestri di danza del XV e XVI secolo sono pieni di informazioni che riguardano i passi, le coreografie, e in alcuni casi comprendono anche le musiche sulle quali eseguire le danze destinate agli intrattenimenti di corte (si veda la voce **danza storica**).

Nei due più importanti trattati italiani, *Il ballarino* di Fabrizio Caroso del 1581 e *Le gratie d'amore* di Cesare Negri del 1602, è utilizzata una forma di notazione usata dai liutisti dell'epoca, chiamata “intavolatura”, che era destinata anche ai musicisti amatori.

Gli strumenti musicali

La liuteria, l'arte della costruzione degli strumenti musicali a corda, sia a pizzico che ad arco, è derivata dal nome del più importante strumento rinascimentale, e i numerosi artigiani che vi si sono dedicati hanno riprodotto ogni tipo di strumento antico anche in assenza di esemplari sopravvissuti, a partire dallo studio di trattati e di dipinti che li raffigurano.

Dunque, non soltanto la scelta delle musiche, ma anche gli strumenti con i quali vengono eseguite è di estrema importanza, e tra le rievocazioni storiche più attente alla qualità e alla coerenza delle esecuzioni musicali si distinguono il Calendimaggio di Assisi e il Palio delle Contrade di Isola Dovarese.

La nascita dell'opera

La più importante e consistente novità nella cultura musicale dell'epoca barocca è stata quella della cosiddetta “nascita dell'opera” avvenuta a Firenze nel '600. Le prime favole pastorali in stile rappresentativo, di cui *L'Euridice* di Jacopo Peri e la versione dello stesso libretto fatta da Giulio Caccini, sono il primo esempio compiuto e completo di libretti e partiture a noi pervenuto. Si tratta di opere che hanno segnato il passaggio tra il Cinquecento e il Seicento e rappresentano una rivoluzione musicale e artistica.

Il compimento del processo del *recitar cantando*, della monodia accompagnata dal basso continuo, è culminato con *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi del 1607 che è considerato il primo capolavoro della storia dell'opera, genere che avrà una straordinaria diffusione europea nel corso del XVII secolo.

Gli umanisti che avevano immaginato di poter ricreare qualcosa di simile alla tragedia greca attraverso queste favole pastorali interpretate da cantanti accompa-

gnati da strumenti musicali, avevano già sperimentato tutti gli apparati necessari alla loro messa in scena attraverso gli allestimenti dei cosiddetti “intermedi musicali”, composti da brani strumentali e vocali, che, con scene e costumi, venivano presentati tra un atto e l'altro delle commedie.

Grazie alla quantità di documenti a disposizione conosciamo tutti i dettagli dei sei intermedi di argomento mitologico creati per essere inseriti tra i cinque atti della commedia *La Pellegrina* in occasione dei festeggiamenti delle nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena del 1589. L'esautiva e dettagliatissima cronaca redatta da Bastiano De' Rossi, uno dei fondatori dell'Accademia della Crusca, pubblicata nello stesso anno e i bozzetti delle scene e dei costumi sono una straordinaria fonte di informazione sullo sviluppo della scenotecnica. Nell'ambiente fiorentino stava maturando l'idea di spettacolo totale grazie all'incontro fra classicisti e artisti desiderosi di sperimentare le loro intuizioni che si sono poi rivelate decisive per il corso della storia della musica europea.

Pensando alla musica barocca è indispensabile citare una interessante esperienza di carattere rievocativo, con una buona dose di creatività e di immaginazione, che è stata realizzata nel contesto del festival austriaco Styriarte di Graz dal 27 al 30 giugno 2024, con la performance-spettacolo in tre giornate intitolata *Treppauf, treppab*, definita dal suo autore Thomas Thomas Höft un *Early Musical*.

L'evento storico dal quale è nata questa *Soap opera rococò* – il titolo è ispirato alla fortunata serie televisiva inglese *Upstairs, Downstairs* della prima metà degli anni Settanta – è quello della visita annunciata, ma non avvenuta, dell'imperatrice Maria Teresa a Graz, e dei preparativi nei quali fu coinvolto anche il conte Attems.

La prima parte di questa performance si è svolta nei diversi piani e ambienti del palazzo storico appartenuto alla sua famiglia, con il pubblico guidato su e giù per le scale per assistere ai preparativi per accogliere la sovrana.

La seconda parte, nell'Aula dell'Antica Università di Graz, prevedeva la messa in scena di una audizione per ingaggiare i cantanti per l'evento finale di un'opera in onore di Maria Teresa, e la terza nel Teatro Nazionale con tutti gli imprevisti e i problemi dell'allestimento di un pasticcio di arie vivaldiane inserite tra i movimenti dei famosi concerti per violino dedicati alle quattro stagioni.

Oltre agli strumenti e ai cantanti per realizzare questo teatro nel teatro il regista Adrian Schvarzstein ha riunito un cast composto da attori, danzatori e giocolieri, partecipando attivamente e in prima persona, insieme all'autore, alla complessa messinscena di questa saga, che proseguirà nelle prossime edizioni del festival.

Lasciando da parte la complessa questione dei diversi punti di vista e i dibattiti, non privi di polemiche, sulla complessa questione che riguarda i concetti di “autenticità”, “fedeltà” e “filologia”, resta il fatto che oggi abbiamo a disposizione un vasto patrimonio di conoscenze che ci consente di ricostruire le sonorità dimenticate e di farle rivivere correttamente anche nelle rievocazioni storiche.

Bibliografia

- R. BELLOMETTI, *Macchinerie, danze, fuochi e stupore nel teatro rinascimentale a Isola Dovarese*, in *Nei panni della storia. Rievocare. Il mondo dei ri-costruttori: istruzioni per l'uso*, a cura di F. BALDASSARI- M. CADONICI, F. MARANGONI e S. PACI PICCOLO, Gubbio, Associazione Festival del Medioevo, pp. 88-114.
- B. DE ROSSI, *Descrizione dell'apparato, e degl'intermedi: fatti per la commedia rappresentata in Firenze: nelle nozze de' serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno, gran duchi di Toscana*, Firenze, Per Anton Padouani, 1589.
- M. DRAGONI, *Assisi città della musica. Assisi che suona*, in *Assisi oltre le mura*, Livorno, Sil-labe, 2022.
- F. A. D'ACCONE, *The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- F. A. D'ACCONE, *Music and musicians in 16th-century Florence*, Surrey, Ashgate, 2007.
- O. GAMBASSI, *Il concerto palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte (1250-1797)*, Firenze, Olschki, 1989.
- TH. F. KELLY, *Early Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- G. LASTRAIOLI, *I pifferi della Signoria di Firenze*, (documento senza editore e senza data) https://www.academia.edu/5334296/I_PIFFERI_DELLA_SIGNORIA_DI_FIRENZE
- H. S. LEWIS, *Music in the Baroque World: History, Culture, Performance*, Abingdon, Taylor & Francis, 2015.
- V. MINAZZI-C. RUINI (a cura di), *Atlante storico della musica nel Medioevo*, Milano, Jaca book, 2011.
- Recercare, Rivista per lo studio e la pratica della musica antica – Journal for the study and practice of early music*, LIM, Lucca, 1998-2024.
- F. R. ROSSI, *La musica rinascimentale. Storia, teorie, analisi*, Lucca, LIM 2020.
- B. D. SHERMAN, *Interviste sulla musica antica*, Torino, EDT, 2002.

Sitografia

- Anonima Frottolisti, <https://www.anonimafrottolisti.it/>.
- Attems Saga, <https://styriarte.com/mediathek/video-attems-saga-1>.
- Concerto Palatino, <http://www.concertopalatino.com/>.
- Giornale della Musica - Early Music Stories, <https://www.giornaledellamusica.it/podcast>.
- L'Homme Armée, <https://hommearme.it/>.
- La Pifarescha, <https://www.lapifarescha.com/>.
- La Reverdie, <https://www.lareverdie.com/it/>.
- Micrologus, <https://micrologus.it/ensemble-micrologus/>.
- Rossoporpora, <https://rossoporporaensemble.com/>.
- Voce *Musica antica* su Wikipedia, https://it.wikipedia.org/wiki/Musica_antica.

PATRIMONIO CULTURALE IMMATERIALE

Valeria Trupiano e Alessia Villanucci

Definizione sintetica

Nel mondo delle rievocazioni storiche per “patrimonio culturale immateriale” (da qui PCI) si intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui che partecipano alle rievocazioni riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale.

Scheda descrittiva

I principali apporti che la prospettiva demoetnoantropologica applicata al patrimonio culturale può fornire agli studi e alle politiche culturali che hanno a oggetto le rievocazioni storiche traggono origine da un assunto, esito delle ricerche svolte sul campo, che può sembrare un ossimoro: le rievocazioni storiche ci raccontano il presente – e le proiezioni future – delle comunità da cui sono create e messe in scena. Questo approccio si incentra sul PCI di quelle comunità patrimoniali che è possibile definire “comunità rievocative”.

Stando alla definizione coniata dall’UNESCO e confluita nell’art. 2 della *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio immateriale*, adottata a Parigi nel 2003 e ratificata dall’Italia con L. 167/2007,

per patrimonio culturale immateriale s’intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d’identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile.

Si tratta pertanto di espressioni e manifestazioni culturali “viventi”, tra le quali sono annoverate le tradizioni orali, ivi compreso il linguaggio, le arti dello spettacolo, le consuetudini e le pratiche sociali, gli eventi rituali e festivi, le conoscenze e le prassi relative alla natura e all’universo, i saperi e le abilità di produzione dell’artigianato tradizionale. La salvaguardia di tale varietà di manifestazioni ed espressioni favorisce e protegge la diversità culturale, incoraggiando il dialogo interculturale e la coesione sociale.

Secondo la convenzione Unesco, elemento fondamentale del PCI, oltre alla trasmissione intergenerazionale che ne consente il perdurare nel tempo e ne determina la vitalità, è il fatto che sia riconosciuto dalle comunità, i gruppi e gli individui che lo creano, lo mantengono e lo trasmettono. La centralità della consapevolezza nel riconoscimento e nella gestione degli elementi di tale patrimonio da parte delle comunità che ne sono portatrici è ulteriormente ribadita e rafforzata da un’altra Convenzione internazionale. Importantissimo punto di riferimento per le attività in questo ambito è la *Convenzione quadro del Consiglio d’Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, fatta a Faro nel 2005 e ratificata dall’Italia con L. 133/2020, che all’art. 2 definisce una comunità patrimoniale nei termini di «un insieme di persone che attribuisce valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale, e che desidera, nel quadro di un’azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future».

Il patrimonio culturale immateriale e le rievocazioni storiche

In questa prospettiva, le **rievocazioni storiche** possono essere lette come manifestazioni che condensano importanti elementi del PCI. Si tratta infatti di fenomeni compositi, a cavallo tra gli eventi rituali e festivi, le arti performative e dello spettacolo di cui è possibile, in alcuni casi, decifrare il legame con ambienti, paesaggi e concezioni della natura e dell’universo. Inoltre si avvalgono, rivitalizzandoli, di saperi e pratiche artigianali locali, i cui manufatti hanno un ruolo importante quali supporti tangibili, materiali, di tali pratiche. Ma, soprattutto, le rievocazioni sono pratiche attorno alle quali si “fa comunità”, si creano e consolidano legami sociali, si generano e rinnovano dinamiche di competizione e conflitto, si costruiscono identità e si alimentano sensi di appartenenza a luoghi e collettività più ampie, costituendo in tal senso delle “comunità rievocative”.

Queste ultime si costituiscono attorno alla volontà di far rivivere un evento o un periodo della storia passata di un determinato luogo o territorio e contribuiscono alla costruzione, alla trasmissione e alla continua rielaborazione creativa di memorie, saperi e valori tra le generazioni, determinando la vitalità delle manifestazioni culturali attorno alle quali rinsaldano le proprie relazioni.

Proprio in ragione dell’importanza culturale di tali processi di costruzione comunitaria, è importante tenere presente che l’interesse delle rievocazioni risiede non solo negli eventi che costituiscono il culmine della **festa storica**, ma anche nelle attività preparatorie che, in molti casi, si svolgono nel corso di tutto l’anno e investono la quotidianità degli individui e delle collettività che costituiscono le comunità rievocative.

La mappatura delle rievocazioni

I concetti e le prospettive fin qui sinteticamente esposti sono parte della cassetta degli attrezzi dell'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale (ICPI) del Ministero della Cultura che, applicando la prospettiva demoetnoantropologica alla normativa sui beni e sul patrimonio culturale, è impegnato nella documentazione, nell'analisi e nella salvaguardia dei PCI.

In ragione della crescita e vitalità del fenomeno rievocativo, l'ICPI ha condotto uno specifico progetto volto a censire tale fenomeno: si tratta della *Mappatura delle rievocazioni storiche sul territorio nazionale*, effettuata tra il 2021 e il 2023 in collaborazione con la Società italiana per la museografia e i beni demoetnoantropologici. La ricerca ha avuto ad oggetto circa 1300 **rievocazioni storiche** presenti sul territorio italiano e caratterizzate dal forte legame dei **rievocatori** con la storia e i luoghi della rievocazione (dunque, rievocazioni organizzate prevalentemente da abitanti del posto e non da professionisti).

Il progetto ha preso le mosse dalla prospettiva avanzata dagli antropologi culturali Fabio Dei e Caterina Di Pasquale, in virtù della quale per **rievocazione storica** si intende «quella sempre più ampia gamma di eventi e pratiche pubbliche accomunate dalla volontà di rivivere o mettere in scena momenti del passato storico, attraverso performances di massa caratterizzate dall'uso di costumi e di ricostruzioni di ambienti e manufatti d'epoca». In base ai risultati raggiunti, il Comitato scientifico del progetto, composto da antropologi culturali e storici, ha elaborato una serie di criteri utili a mettere in luce gli aspetti delle rievocazioni storiche di interesse demoetnoantropologico, in particolare ai fini della promozione di attività di salvaguardia. Nello specifico:

- la funzione pubblica e culturale di tali eventi e lo stretto legame con i territori e le comunità locali coinvolte;
- la partecipazione locale, ovvero la capacità di mobilitare interi gruppi sociali in un ciclo annuale di attività, coinvolgendo diversi gruppi, portatori di conoscenze, capacità e pratiche locali;
- la continuità nel tempo;
- la capacità inclusiva nei confronti di gruppi sociali, culturali e generazionali differenti, e in modo particolare nei confronti delle nuove generazioni e della popolazione residente altrove;
- il contributo al contrasto ai processi di spopolamento dei centri urbani e delle realtà periferiche, o dei luoghi colpiti da calamità naturali;
- l'affiancamento di attività culturali a quelle più propriamente spettacolari (quali, ad es., mostre, visite guidate, giornate di studio, laboratori didattici, ricerche di storia orale, ecc.);
- la rappresentazione scenica e performativa di un passato o di memorie collettive significative per la comunità territoriale;
- la creazione e valorizzazione di archivi locali, musei, centri comunitari di documentazione;
- la presenza di attività di promozione della memoria e della conoscenza storica in dialogo con le agenzie culturali e educative del territorio;
- le interconnessioni con le realtà associative e produttive esistenti sul ter-

- ritorio e la capacità di costruire reti;
- il legame con il patrimonio culturale e paesaggistico locale e il contributo alla sua conoscenza e valorizzazione;
- le ricadute sul territorio, anche in termini turistici, e la loro sostenibilità economica.

Tali criteri sono utili nell'ambito di ricerche e iniziative volte a studiare e a coadiuvare le "comunità rievocative", ovvero l'insieme di tutti quei soggetti che, rielaborando episodi relativi al passato del territorio in cui risiedono, mettono in scena pratiche culturali collettive, affermando all'esterno del gruppo – attraverso la presenza del pubblico – e al suo interno – tramite l'agire collettivo – che sono una comunità. In particolare, per mezzo di tali pratiche costoro delineano la collettività che intendono essere: di caso in caso, il coraggio, il prestigio, la ricchezza, la fierezza, l'onestà, la frugalità, messi in scena tramite l'evento rievocato, rappresentano riferimenti valoriali attorno ai quali fare comunità. La rievocazione si pone quale ancoraggio ad un luogo nel flusso della storia, ne dettaglia la partecipazione, si configura quale strumento di orientamento spazio-temporale, rituale fondativo di una comunità locale nella relazione con la più ampia comunità nazionale e mondiale.

Non cosa si rievoca ma come e perché lo si fa

Focus dell'approccio demoetnoantropologico sono dunque le attività e i significati elaborati dai membri di tali comunità: la ricerca non si incentra sulla storia dell'evento rievocato quanto piuttosto sulla storia della rievocazione e, quindi, sugli individui e i gruppi che, oggi e nel passato, l'hanno elaborata, vissuta, modificata. Conseguentemente, la ricostruzione filologica dell'episodio o del periodo storico può essere un elemento di interesse, ma in chiave diversa rispetto alla prospettiva storica, interessata a individuare o a collaborare alla corretta rappresentazione dei fatti. Lo scarto, che in molti casi si verifica, tra la ricostruzione dei fatti storici e la loro messa in scena rievocativa può essere significativo, nell'ottica demoetnoantropologica, proprio per rintracciare quegli elementi creativi in grado di rivelare le prospettive e i significati locali e attuali dell'evento. In tale prospettiva, le analisi storiografiche e antropologiche risultano complementari: è solo sulla base della conoscenza approfondita e documentata dell'evento storico passato, infatti, che è possibile individuare lo "scarto creativo" nell'evento rievocativo presente che ne consente l'interpretazione etnografica.

Questo approccio interpretativo si riflette nel tipo di contributo che la demoetnoantropologia può fornire alle politiche che ruotano attorno all'organizzazione di rievocazioni storiche. Contribuire alla trasmissione, alle nuove generazioni, delle conoscenze e dei saperi veicolati dalle rievocazioni è senz'altro un obiettivo centrale e inseparabile dal sostegno ai diversi soggetti impegnati localmente, in molti casi nel corso di tutto l'anno. Obiettivo altrettanto prezioso, è favorire il dialogo e la messa in rete di buone pratiche in grado di valorizzare efficacemente e in modo sostenibile le rievocazioni come elementi di vitalità dei territori.

In conclusione, sia sul fronte della ricerca che su quello delle politiche cul-

turali che hanno a oggetto le rievocazioni storiche, la collaborazione tra la prospettiva demoetnoantropologica e quella storica si configura come una risorsa proficua: a partire dall'approfondimento dei diversi aspetti che le due discipline mettono in luce, è possibile restituire e salvaguardare la complessità del patrimonio storico e culturale espresso dal continuo rimando tra diverse dimensioni temporali – passata, presente e futura – che le comunità rievocative mettono in scena.

Bibliografia

- M. E. BUSLACCHI-O. RANALLI-V. Santoro-V. Santonico-V. Trupiano-A. Villanucci, *Rievocazioni storiche in Italia: un panorama storico-critico. La ricostruzione del passato come patrimonio culturale immateriale, tra sacre rappresentazioni e living history*, in «Anabases», 39 (2024), pp. 233-251.
- F. DEI-C. DI PASQUALE (a cura di), *Rievocare il passato: memoria culturale e identità territoriali*, Pisa, Pisa University Press, 2017.
- F. DEI-C. DI PASQUALE (a cura di), *Le rievocazioni storiche. Feste civiche e cultura popolare in Toscana*, Roma, Donzelli, 2023.
- F. DEI (a cura di), *Le rievocazioni storiche nelle regioni italiane. Il progetto di mappatura nazionale dell'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale*, Firenze, Olschki, in corso di pubblicazione.
- D. NARDINI, *Il Calcio storico fiorentino. La rievocazione tra patrimonio e identità*, Firenze, Olschki, 2023.
- F. TROVÒ (a cura di), *Feste tradizionali e rievocazioni storiche. Un patrimonio da salvaguardare*, Saonara (PD), Editore Il Prato, 2020.

Sitografia

- Mappatura delle rievocazioni storiche sul territorio nazionale <https://rievocazionistoriche.cultura.gov.it/>.
- Tutela e salvaguardia delle rievocazioni storiche, ICPI, <https://icpi.cultura.gov.it/tutela-e-salvaguardia-delle-rievocazioni-storiche/>.
- Rievocare il passato, ricerca del Dip. di Civiltà e Forme del Sapere Università di Pisa, <https://rievocareilpassato.cfs.unipi.it/>.

PERIODO STORICO DI INTERESSE

Enrica Salvatori

Definizione sintetica

Si definisce periodo storico di interesse (da qui in avanti PS) l'arco cronologico assunto come riferimento per un evento rievocativo di qualsiasi genere; può essere più o meno ampio come pure concentrarsi su una serie di eventi o su un singolo episodio. Le **manifestazioni multiepoca** hanno più periodi storici di interesse.

Scheda descrittiva

Le manifestazioni rievocative si richiamano sempre a un **periodo storico di interesse**, che può essere più o meno ampio a seconda degli scopi dell'evento. Se nella **rievocazione storica** la scelta del PS può riguardare una macro epoca – si prendano come esempio le numerose feste “medievalleggianti” – nell'ambito della **ricostruzione storica** (si veda anche l'**archeologia sperimentale**) il PS deve possedere una maggiore specificità in relazione alle categorie del tempo e dello spazio. Se, ad esempio, l'evento si colloca nell'alto medioevo, è indispensabile dichiarare a quale ambito geografico si fa riferimento, dato che la cultura materiale e la società del Regno d'Italia tra VI e IX secolo avevano caratteristiche profondamente diverse da quelle contemporaneamente esistenti nel Meridione della nostra Penisola. Le fonti storiche utilizzabili e l'estensione dell'intervallo temporale variano ovviamente in relazione agli scopi e alla natura della manifestazione: se si tratta di eventi su scala cittadina solitamente il PS può risultare più ampio rispetto alla specializzazione di molti gruppi o associazioni di ricostruttori, mentre per eventi di supporto a esposizioni museali o di valorizzazione del patrimonio culturale il PS si può restringere anche al singolo evento o personaggio.

La scelta del PS ovviamente è determinata da una molteplicità di fattori, quali la tradizione locale, la richiesta delle comunità di evidenziare o meno un momento preciso della propria storia, le esigenze dell'eventuale committenza istituzionale, la rilevanza del patrimonio culturale materiale. Talvolta nel tempo il PS della rievocazione assume o ha assunto per la comunità che la organizza un significato fortemente identitario, in altri casi invece troviamo festival multiepoca relativamente svincolati dalla storia e dal sentire locale (DEI, 2017).

Un censimento doveroso

A oggi in Italia non è stato condotto alcun censimento, né delle manifestazioni né dei gruppi/associazioni che evidenzino il PS trattato o prevalente. Nonostante la forte presenza, nel nostro Paese, di tracce materiali di età romana, dagli studi finora condotti risulta che la maggior parte delle manifestazioni rievocative si ispira, in maniera più o meno accurata, “all’età di mezzo”, mentre le rievocazioni romane sono una piccola nicchia, soprattutto se confrontate con quelle organizzate nel resto d’Europa (BALDASSARI, 2022).

Poco numerosi anche gli eventi legati alla età moderna e quella contemporanea, benché il periodo napoleonico, il Risorgimento e la Grande Guerra siano ben rappresentati. Gli studiosi hanno evidenziato diverse ragioni di questa larga prevalenza del Medioevo nei PS delle manifestazioni rievocative. Da un lato l’epoca è percepita come «un periodo fondante della storia italiana, ma non problematico come può essere letto il Risorgimento, non divisivo e storicamente irrisolto come l’ultima guerra, non un periodo di invasione come il periodo napoleonico» (BALDASSARI, 2022). Dall’altro, molte di queste rievocazioni sono profondamente radicate sul territorio e celebrano le glorie dei piccoli borghi che rimodellano e riscrivono la storia delle loro comunità entrando anche in relazione con le tracce archeologiche e quindi con la tutela e la valorizzazione dei beni culturali (DI CARPEGNA FALCONIERI, 2022).

Gli echi del presente

Il PS non varia solo per ampiezza o specificità, ma anche per la lettura che la comunità coinvolta conduce del fenomeno storico che intende rappresentare. Questa lettura solitamente cambia nel tempo anche in relazione alle sollecitazioni che la comunità che rievoca riceve dal presente. Il richiamo all’alto medioevo può essere fatto sottolineando la “barbarie” in contrasto con la civiltà romana o al contrario evidenziando la costruzione di una società nuova derivata dall’incontro di più culture; la riproposizione di una battaglia risorgimentale può rivestire toni patriottici o sottolineare la cieca ferocia della guerra; la ricostruzione di un processo alle streghe può assumere toni anticlericali più o meno accentuati.

Questi fattori devono essere tenuti in considerazione da chi collabora all’organizzazione dell’evento, nella consapevolezza che la manifestazione è sempre frutto di una negoziazione tra le parti interessate, che si auspica agiscano con una buona consapevolezza del messaggio che la manifestazione stessa consegna ai suoi pubblici.

Per questi motivi attualmente è difficile incontrare in Italia manifestazioni rievocative che si ispirino a PS celebrati nel nostro calendario civile, come gli eventi relativi alla Seconda guerra mondiale, alla Liberazione, alla Shoah o ancora agli Anni di piombo. Per momenti così prossimi e drammatici si ricorre generalmente a liturgie codificate, che lasciano poco o nessun spazio alla dimensione della “festa” o del “gioco”. Le rievocazioni tendono invece a cercare il riferimento temporale in un mondo lontano e perduto, che non fa riaffiorare ferite ancora aperte

e «che giustifica il gioco della rappresentazione e la scommessa del “rivivere” la Storia, del conoscerla in modo incorporato ed affettivo» (DEI, 2017).

Per quanto molte **feste storiche** rivendichino la loro origine nel passato che presumono di rievocare, in Italia la nascita di queste manifestazioni e di conseguenza anche la scelta del PS è stata fatta in periodi ben precisi della storia nazionale. In uno studio curato da Aurora Savelli sulle feste storiche toscane sono stati individuati tre momenti chiave:

1. il periodo fascista, quando il regime cerca il consenso delle masse promuovendo una politica sistematica di invenzione delle tradizioni rurali e urbane;
2. l'immediato dopoguerra, con la ripresa sostenuta da forze politiche trasversali di feste già esistenti;
3. gli anni Sessanta e Settanta, con la diffusione della festa storica con richiami medievalisti a centri minori (SAVELLI, 2010).

Ancora dibattuta è la lettura della attuale moltiplicazione delle nuove rievocazioni storiche in corso a partire dalla fine del ventesimo secolo: per alcuni si collocano in continuità con l'ultima fase citata, per altri si tratta invece di un fenomeno diverso, caratterizzato da un relativo scollamento tra la comunità e la festa, che viene vissuta come uno spettacolo suggestivo e redditizio, ma sostanzialmente esterno alla storia della comunità stessa. Se è vero che per molti il crescente peso del consumismo sta spostando le rievocazioni nella dimensione del divertimento e della commercializzazione turistica, è vero anche che tale fenomeno resta un tema cruciale per lo studio della cultura e della società contemporanee (DEI, 2017).

Bibliografia

- F. BALDASSARI, *Problemi e prospettive di sviluppo sinergico nelle rievocazioni storiche*, in *Il Medievista come Public Historian*, a cura di E. SALVATORI, Roma, ISIME, 2022, pp. 139-159.
- T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medievalismo e Public History*, in *Il Medievista come Public Historian*, cit., pp. 41-53.
- F. DEI, *Le rievocazioni storiche: tra feste identitarie ed eventi postmoderni*, in *Rievocare il passato: memoria culturale e identità territoriali*, a cura di F. DEI-C. DI PASQUALE, Pisa, Pisa University Press, 2017, pp. 11-30.
- A. SAVELLI (a cura di), *Toscana rituale: feste civiche e politica dal secondo dopoguerra*, Pisa, Pacini, 2010.

Sitografia

Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, *Mappatura delle rievocazioni storiche sul territorio nazionale* (2024), <https://rievocazionistoriche.cultura.gov.it/>.

Il tempo dei ricostruttori. Il public historian nel mondo della rievocazione, I Dialoghi della Public History – Associazione Italiana di Public History (AIPH) – 1° marzo 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=ACt9I4YQJgY&t=456s>.

PROMOZIONE, VALORIZZAZIONE ED EDUCAZIONE AL PATRIMONIO IMMATERIALE

Leandro Ventura e Valentina Santonico

Definizione sintetica

La promozione e la valorizzazione del patrimonio culturale materiale e immateriale si costituiscono quali attività specifiche definite all'interno del d. lgs. n. 42 del 2004. Spesso utilizzate come sinonimi, presentano invece, come vedremo, caratteristiche e finalità differenti. Sostenute sia dal settore pubblico che da quello privato, entrambe le attività contribuiscono a mettere in evidenza elementi del patrimonio culturale e pertanto rivestono funzioni di assoluta rilevanza. Declinazione privilegiata delle attività di valorizzazione è l'educazione al patrimonio che, nel caso specifico delle rievocazioni storiche, si trasforma in una opportunità strategica di mediazione, diffusione e salvaguardia di saperi, pratiche e conoscenze.

Scheda descrittiva

Nel contesto del **patrimonio culturale immateriale**, le procedure di promozione e valorizzazione potrebbero sembrare far riferimento allo stesso ambito operativo e alle medesime finalità, ma in realtà le differenze sono piuttosto evidenti.

La promozione

Con promozione, infatti, si intende l'insieme di procedure finalizzate a "promuovere" nel pubblico interessato un evento festivo, un sapere artigianale, una tipicità enogastronomica, una musica tradizionale o, in generale, ogni elemento proprio del patrimonio culturale immateriale.

La promozione si lega prevalentemente all'azione di comunità, enti locali o associazioni culturali e pro loco che intendono valorizzare, anche economicamente, il patrimonio culturale immateriale di un territorio. Queste iniziative di promozione, proprio per le loro finalità di carattere economico a fini turistici, possono portare a una trasformazione degli elementi patrimoniali, con l'acquisizione di caratteri innovativi e potenzialmente rischiosi per la loro salvaguardia. Sono attività sicuramente importanti per la comunità e per il sostegno economico di realtà come quelle delle aree interne, ma vanno seguite con attenzione, per

evitare che le trasformazioni, determinate dall'adeguamento degli elementi del patrimonio immateriale alle esigenze del turismo, possano incidere negativamente sulle modalità di trasmissione intergenerazionale degli elementi stessi, ovvero su quanto è previsto dalla Convenzione UNESCO del 2003 (*Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*) per la corretta salvaguardia del patrimonio culturale immateriale.

Un caso piuttosto significativo di trasformazione negativa di un importante elemento di patrimonio culturale immateriale è quel che è accaduto nel Salento con la *Notte della Taranta* che, nata nel 2008, proprio per le forme di promozione turistica (e non culturale) da cui è stata interessata, si è via via trasformata in un festival che, più che recuperare e valorizzare la tradizione musicale salentina, anche con il confronto con altre realtà musicali tradizionali o contemporanee, richiama musicisti che non hanno nulla a che fare con la tradizione salentina, ma hanno il merito di attirare un grande pubblico. Per questo motivo è fondamentale che tutte le realtà detentrici, o comunque interessate alla promozione di un elemento del patrimonio immateriale – ma anche alla sua corretta salvaguardia – sviluppino una solida consapevolezza del valore culturale del loro patrimonio. L'obiettivo principale, infatti, come ci dice la Convenzione di Faro (*Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*), è quello di riconoscerlo per poi conservarlo responsabilmente e destinarlo a uno sviluppo sostenibile della qualità della vita. Tutto questo, sempre secondo Faro, deve avvenire in sinergia tra il pubblico e i privati, ovvero tra le istituzioni preposte alle attività di tutela, promozione, valorizzazione e formazione e le comunità che attuano pratiche di salvaguardia, spesso in maniera spontanea e non organizzata, seppur efficaci.

Ecco quindi che, sia per la corretta applicazione della Convenzione di Faro, che per l'attivazione di efficaci pratiche di salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, risulta necessaria un'attività di formazione delle comunità responsabili del patrimonio culturale in oggetto, sia esso materiale che immateriale. Questa deve basarsi non tanto sulle iniziative di promozione quanto su una ampia opera di valorizzazione del bene grazie a un serio lavoro di ricerca e documentazione.

La valorizzazione

La valorizzazione si distingue dalla promozione poiché ha come obiettivo l'incremento del valore culturale (e non economico) del patrimonio. Infatti, in questo contesto il valore di un bene culturale, materiale o immateriale che sia, va inteso necessariamente come valore culturale per la società, ovvero per la comunità e il territorio di riferimento, e la sua valorizzazione si attua con iniziative che consentano di far crescere la consapevolezza del valore culturale del bene.

I progetti di valorizzazione degli elementi del patrimonio immateriale, per esempio, devono basarsi su una preliminare attività di ricerca e documentazione. Lo studio dei caratteri del bene immateriale, accompagnato dalla sua documentazione fotografica e audiovisuale, sono passaggi fondamentali. Il patrimonio immateriale, infatti, è un patrimonio mutevole e perciò contemporaneo, che fa sì riferimento a una tradizione tramandata di generazione in generazione, ma che è

in continua evoluzione, dal momento che nessuna manifestazione di un elemento (come per esempio un evento festivo, un prodotto artigianale o l'esecuzione di un brano musicale) può risultare identica a quella avvenuta in un momento precedente. È sulle immagini e sui documenti sonori di eventi e di situazioni variabili (e non solo su oggetti tendenzialmente immutabili) che si basano la conoscenza, la divulgazione e anche la valorizzazione culturale di questo tipo di patrimonio.

I risultati di una ricerca corretta e di una completa documentazione fotografica e audiovisiva sono fondamentali anche per le modalità di restituzione e di racconto dei beni, nei vari contesti in cui ciò sarà possibile, ovvero, tra gli altri, conferenze, presentazioni pubbliche, mostre, eventi cinematografici, pubblicazioni. È possibile oggi sperimentare anche nuove modalità di "restituzione" come la realtà aumentata, installazioni *site-specific*, videoarte, portali web, etc., che rendono le immagini e le informazioni sugli elementi del patrimonio immateriale particolarmente coinvolgenti e utili per una valorizzazione del patrimonio che abbia tra le sue conseguenze la crescita culturale della comunità detentrica del bene e della società nel suo complesso.

Il tema della V è affrontato all'interno dell'art. 6 del Codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. n.42 del 2004), che riporta al comma 1:

La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale. In riferimento al paesaggio, la valorizzazione comprende altresì la riqualificazione degli immobili e delle aree sottoposti a tutela compromessi o degradati, ovvero la realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati¹.

Appare evidente come la sua articolazione si sviluppi su molteplici registri, rendendo la portata della sua applicazione legata a differenti tematiche tra loro distinte, ma interconnesse. Seppur subordinata alle esigenze di tutela (art.6 comma 2) del bene di interesse, la valorizzazione è infatti un'attività promossa e sostenuta dalla normativa di settore che, riconoscendone il valore diretto al miglioramento delle condizioni di fruibilità e utilizzo, apre alla possibilità di contributi provenienti da soggetti diversi da quelli pubblici. Includendo paritariamente il settore privato (singoli o associati), come previsto anche dall'art. 111 comma 2, ne rinforza il valore di attività socialmente utile e ne sottolinea esplicitamente la finalità di solidarietà sociale.

L'educazione

Tratteggiata, in primo luogo, come azione indirizzata allo sviluppo delle

¹ Comma così modificato dall'art. 1, comma 1, lett. b), D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156, dall'art. 2, comma 1, D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 157 e, successivamente, dall'art. 1, comma 1, lett. b), D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62 e dall'art. 1, comma 1, lett. b), D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63.

conoscenze relative al patrimonio culturale, sia esso materiale o immateriale, la valorizzazione si esprime prevalentemente attraverso azioni educative tese a promuovere e migliorare la comprensione e la consapevolezza dei beni storici, artistici, architettonici e culturali dei territori italiani al fine di favorire il senso di appartenenza alla propria comunità locale e/o patrimoniale (*Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore sociale del valore dell'eredità culturale per la società*, Faro 2005).

Parlare di educazione significa posizionarsi all'interno di un percorso che coinvolge apprendimento e competenze trasversali e multisituate (interdisciplinari, intersettoriali, interculturali, specialistiche, formali e informali). Nello specifico, affrontando il tema dalla prospettiva del patrimonio culturale, significa approfondire e ampliarne la conoscenza in tutte le forme in cui questo si manifesta.

L'attribuzione di un valore culturale a un elemento materiale o immateriale non è, infatti, scontata, ma è una consapevolezza che si costruisce attraverso la pratica dello scambio, del dialogo e del confronto. Si tratta di azioni riconducibili tutte all'ambito educativo anche se non necessariamente inteso come momento strutturato e formalizzato. Il patrimonio culturale, d'altro canto, soprattutto se ci si riferisce all'ambito immateriale, non è immobile, né dato nel tempo (cfr. **patrimonio culturale immateriale**). La sua percezione muta con il variare del contesto storico e culturale di produzione e fruizione, conseguentemente investe anche i significati che esprime, la loro vitalità e la validità della loro trasmissione nel tempo.

Attivare processi di educazione al patrimonio significa, quindi, anche mediare questa complessità in considerazione dei molteplici pubblici ai quali ci si rivolgerà e con i quali sarà necessario costruire percorsi il più possibile partecipati e accessibili². La pianificazione di interventi educativi si posiziona all'incrocio tra la riflessione sui contenuti da trasmettere, le strategie più efficaci da utilizzare nei confronti del potenziale pubblico di riferimento e il *feedback* che di volta in volta si riceve, in modo da adattare, procedendo per approssimazioni successive, la modalità di intervento al contesto al quale si rivolge.

In riferimento alle manifestazioni rievocative, l'attività di educazione al patrimonio si configura quale prezioso ed efficace strumento formativo, utile alla diffusione e salvaguardia di saperi, pratiche e conoscenze, consentendo di preservare, attraverso la loro trasmissione, storie e memorie di comunità, gruppi e individui quali espressioni della specificità e della pluralità delle appartenenze culturali locali.

Nell'ambito del progetto di *Mappatura delle rievocazioni storiche sul territorio nazionale* condotto dall'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, realizzato dal 2021 al 2023 in collaborazione con la Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici, numerose sono state le esperienze educative

² Le difficoltà legate all'accessibilità, nell'esperienza quotidiana, sono diversificate: condizioni permanenti o provvisorie, non solo di carattere fisico, ma anche cognitivo, culturale, linguistico, economico. Seppure sia impossibile riuscire a soddisfare le necessità esprimibili da tutte le possibili condizioni di accesso, nondimeno è necessario ampliare la riflessione sul numero maggiore di esse, al fine di creare le migliori modalità di fruizione.

segnalate dalle indagini etnografiche condotte dai ricercatori incaricati. Si tratta di interessanti testimonianze della vitalità della riflessione sul tema e dell'importanza attribuita alla sfera educativa quale supporto imprescindibile nella pianificazione di iniziative con ricaduta significativa, non solo ricreativa o estemporanea.

Nella sfera pubblica, gli ambiti in cui è stato possibile riscontrare attività educative in riferimento alle rievocazioni storiche si situano in tre casistiche prevalenti:

1. l'ambito scolastico: l'educazione viene qui promossa attraverso attività didattiche che coinvolgono gli studenti in esperienze pratiche, come visite a siti storici, laboratori, o progetti che favoriscono l'esplorazione della storia locale attraverso modalità coinvolgenti e dirette;
2. gli eventi pubblici: le rievocazioni storiche sono spesso realizzate per rivivere eventi storici significativi. Questi eventi possono essere anche educativi, specialmente quando vengono progettati per coinvolgere il pubblico in modo interattivo. In questo caso, possono essere ricreati scenari storici con costumi d'epoca, musiche, danze e spettacoli che aiutano il pubblico a entrare in risonanza con il periodo di riferimento. A questi, possono essere affiancati momenti di riflessione e approfondimento sull'importanza di un determinato momento o evento storico, percepito come particolarmente significativo in un determinato territorio;
3. il contesto museale: molti musei e siti archeologi organizzano eventi o laboratori che consentono ai visitatori di interagire con il patrimonio in modo immersivo. Per esempio, in alcuni musei storici si tengono rievocazioni di battaglie storiche, con la partecipazione di gruppi di rievocatori che indossano uniformi e usano attrezzature dell'epoca, mentre esperti raccontano la storia dietro a quegli eventi.

Attività educative e rievocazioni storiche

L'interconnessione possibile tra manifestazioni di **rievocazione storica** ed attività educative è presente anche all'interno della Legge 7 ottobre 2024, n. 152, recante *Disposizioni in materia di manifestazioni di rievocazione storica e delega al Governo per l'adozione di norme per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, all'interno della quale le rievocazioni storiche sono state formalmente riconosciute quali «componenti fondamentali del patrimonio culturale nonché elemento qualificante per la formazione e per la crescita socio-culturale della comunità nazionale»³.

Il testo normativo, riferendosi a questa specifica categoria di manifestazioni, sottolinea l'importanza della valorizzazione (art. 3), segnalando esplicitamente la necessità di realizzazione di iniziative didattiche e formative sul tema rievocativo all'interno delle scuole afferenti al sistema nazionale di istruzione (art. 7).

³ Art. 1 comma 2 della L. 7 ottobre 2024, n. 152, Disposizioni in materia di manifestazioni di rievocazione storica e delega al Governo per l'adozione di norme per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale.

Rievocazioni storiche ed educazione sono infatti due strumenti molto efficaci ai fini della trasmissione della conoscenza della storia locale attraverso una narrazione coinvolgente e immersiva. Le manifestazioni offrono un'esperienza diretta e concreta della storia, ri-dando vita a momenti significativi del passato locale attraverso la rappresentazione di eventi storici e l'impiego di costumi, ambientazioni e attività quotidiane di epoche trascorse. Questo approccio consente a chi partecipa, sia come attore che come spettatore, di percepire in modo tangibile e sperimentare in modo diretto aspetti ed elementi peculiari di un dato momento storico o di una specifica pratica legata al passato.

Le rievocazioni storiche si inseriscono dunque perfettamente in un processo educativo, in quanto, per la loro natura performativa favoriscono una modalità di apprendimento esperienziale e non solo teorica, che può risultare molto più incisiva legandosi alla componente sensoriale ed emozionale del pubblico coinvolto.

Le finalità che un approccio integrato può realizzare sono numerose:

- rendere la storia accessibile e attraente nei confronti di un pubblico sempre più ampio, inclusi i giovani, che potrebbero trovare maggiormente interessante e coinvolgente l'esperienza pratica rispetto allo studio frontale o tradizionale;
- favorire la tutela e la salvaguardia del patrimonio culturale, materiale e immateriale, attraverso una maggiore consapevolezza del valore di eventi e luoghi, delle storie e delle memorie, dei saperi e delle pratiche ad essi riconducibili, la sua socializzazione e divulgazione;
- promuovere il turismo culturale, rendendo le rievocazioni un'attrattiva che, oltre ad avere un valore ricreativo, possano essere riconosciute anche dal pubblico quali manifestazioni di interesse culturale;
- incoraggiare la creatività e la ricerca storica, la documentazione e l'approfondimento da parte di coloro che sono direttamente coinvolti nelle attività rievocative e/o educative;
- stimolare la partecipazione locale, in riferimento alle attività di preparazione e al mantenimento della vitalità della manifestazione, mobilitando interi gruppi sociali in qualità di protagonisti e partecipanti a vario titolo della manifestazione, e non solamente in qualità di spettatori;
- ampliare la capacità inclusiva nei confronti di gruppi sociali, culturali e generazionali differenti attraverso iniziative trasversali che favoriscono il passaggio intergenerazionale di saperi, competenze e pratiche;
- salvaguardare la continuità nel tempo e preservare le competenze specifiche che sono collegate alla vitalità delle manifestazioni.

In conclusione, la sinergia tra rievocazioni storiche ed educazione si costituisce come un binomio efficace e dalle enormi potenzialità. La comprensione più profonda e consapevole del patrimonio culturale – delle molteplici declinazioni in cui esso si manifesta – e della sua rilevanza viene assicurata dal costante processo di riflessione critica sia da parte di coloro che animano e contribuiscono direttamente alla progettazione degli eventi, sia dei destinatari degli interventi grazie al coinvolgimento attivo e dinamico di tutti.

Bibliografia

- G. BARTOLI-A. M. GIANNINI-P. BONAIUTO, *Funzioni della percezione nell'ambito del museo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- L. CECCONI-D. OLMETTI PEJA, *Gli strumenti dell'intervento didattico*, Firenze, La Nuova Italia, 2004.
- F. DEI-C. DI PASQUALE (a cura di), *Le rievocazioni storiche. Feste civiche e cultura popolare in Toscana*, Roma, Donzelli, 2023.
- C. TORNAR, *Procedure e tecniche del processo didattico*, Firenze, La Nuova Italia, 2004.
- L. VENTURA, *Le parole chiave della Convenzione di Faro e il ruolo dell'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale*, in "Dialoghi mediterranei", n. 46/2020 (<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/>).
- A. VILLANUCCI, *Salvaguardare le rievocazioni storiche in una prospettiva demoetnoantropologica: etnografia e partecipazione*, in *Feste tradizionali e rievocazioni storiche. Un patrimonio da salvaguardare*, a cura di F. TROVÒ, Saonara, Editore Il Prato, 2020, pp. 63-72.

Sitografia

Istituto Centrale per Patrimonio Immateriale – Progetti, <https://icpi.cultura.gov.it/progetti/>

Racconti Invisibili, <https://www.raccontinvisibili.com/>

GeCA – Geoportale della Cultura Alimentare, <https://www.culturalimentare.beniculturali.it/geca/>

Mappatura delle rievocazioni storiche <https://rievocazionistoriche.cultura.gov.it/>

PUBLIC HISTORY

Enrica Salvatori

Definizione sintetica

La Public History (da qui in avanti PH) è la disciplina che studia e promuove le forme attraverso cui la storia viene prodotta, condivisa, discussa e utilizzata nello spazio pubblico. Essa si caratterizza per il coinvolgimento attivo dei pubblici e delle comunità nei processi di costruzione della conoscenza storica e per l'impiego del metodo storiografico al di fuori dei soli contesti accademici. In ambito rievocativo, la PH interpreta la rievocazione come una pratica di narrazione pubblica della storia, di partecipazione comunitaria e di valorizzazione del patrimonio culturale.

Scheda descrittiva

La PH è una disciplina relativamente recente nella sua formalizzazione accademica, ma affonda le proprie radici in pratiche assai più antiche di comunicazione, mediazione e partecipazione storica. Nata negli Stati Uniti negli anni Settanta del Novecento, si è progressivamente diffusa a livello internazionale come risposta a una duplice esigenza: da una parte riportare la storia al centro del dibattito pubblico, dall'altra fornire agli storici strumenti e competenze per operare efficacemente all'interno della società contemporanea (NOIRET, 2026; SALVATORI, 2025).

Secondo una definizione oggi ampiamente condivisa, la PH è la disciplina che studia i metodi e i processi attraverso cui si risponde al bisogno di storia della società mediante la condivisione del metodo storiografico con il pubblico e per il pubblico. Non si tratta quindi di semplice divulgazione, né di una versione semplificata della ricerca accademica. La sua peculiarità consiste nel considerare il pubblico non come destinatario passivo della conoscenza, ma come interlocutore attivo e talvolta come co-produttore di contenuti storici.

In Italia la PH ha trovato una propria istituzionalizzazione con la nascita nel 2016 dell'Associazione Italiana di Public History (AIPH), prima associazione nazionale europea dedicata a questo settore (NOIRET, 2026). Fin dalla sua costituzione l'associazione ha promosso una concezione della disciplina fortemente legata ai territori, al patrimonio culturale, alle comunità e alle pratiche partecipative. In questa prospettiva la PH non si limita allo studio del passato, ma si occupa anche delle modalità attraverso cui il passato viene percepito, raccontato, utilizzato e negoziato nel presente.

Tra gli ambiti nei quali la PH italiana ha trovato maggiore sviluppo figura la **rievocazione storica**. Non si tratta di un interesse casuale. La rievocazione costituisce infatti uno dei luoghi privilegiati nei quali la storia entra in relazione diretta con pubblici ampi e diversificati. Attraverso cortei, accampamenti, tornei, ricostruzioni di battaglie, attività di **living history**, laboratori didattici e spettacoli, la rievocazione trasforma il passato in esperienza vissuta, creando occasioni di apprendimento, partecipazione e costruzione identitaria.

La riflessione dell'AIPH sulla rievocazione prende avvio dalla constatazione che i rievocatori sono, di fatto, narratori di storia. Essi selezionano eventi, interpretano fonti, costruiscono rappresentazioni del passato e le condividono con il pubblico. Anche quando operano come volontari, svolgono un'attività che possiede una chiara dimensione culturale e pubblica. Per questo motivo la PH considera il rievocatore una figura potenzialmente assimilabile a quella del *public historian* o storico pubblico, purché consapevole delle responsabilità che derivano dalla rappresentazione pubblica del passato (SALVATORI, 2026).

L'interesse della PH per la rievocazione si concentra tuttavia soprattutto sulle pratiche di ricostruzione storicamente fondate. La distinzione tra semplice rievocazione e ricostruzione è diventata centrale nel dibattito italiano. Se la prima può privilegiare aspetti spettacolari, simbolici o identitari, la seconda mira a raggiungere il massimo grado possibile di accuratezza attraverso l'analisi critica delle fonti e della cultura materiale. La PH non esclude nessuna delle due dimensioni, ma invita a renderle esplicite e consapevoli, evitando confusioni tra ricostruzione documentata, tradizione locale, folklore e invenzione contemporanea.

Questa attenzione nasce anche dalla particolare storia della rievocazione italiana. Diversamente da altri paesi europei, dove il *reenactment* si è sviluppato soprattutto attorno alla ricostruzione di battaglie o alla collaborazione con musei e siti archeologici, in Italia il fenomeno è cresciuto principalmente attraverso il mondo delle feste storiche e delle celebrazioni comunitarie. **Palii, giochi, cortei storici e feste storiche** hanno costituito il terreno sul quale si sono innestate successivamente forme più specializzate di ricostruzione storica. Ne è derivato un panorama estremamente vario, nel quale convivono esigenze identitarie, finalità turistiche, aspirazioni scientifiche e pratiche performative.

La recente legislazione nazionale sulle rievocazioni storiche ha contribuito ad accrescere l'interesse verso questi temi. La legge n. 152 del 2024 riconosce infatti le rievocazioni come componenti del patrimonio culturale nazionale e sottolinea l'importanza della documentazione storica e dell'attendibilità delle ricostruzioni. Tale riconoscimento ha rafforzato il ruolo che storici e *public historian* potrebbero svolgere nella progettazione e valutazione degli eventi rievocativi (Legge 152/2024).

Per la PH il valore della rievocazione non risiede però soltanto nella correttezza storica. Un evento rievocativo è anche un fenomeno sociale complesso che coinvolge comunità locali, associazioni, amministrazioni, professionisti del patrimonio culturale, artigiani, scuole, operatori turistici e visitatori. La rievocazione produce memoria condivisa, costruisce identità collettive e contribuisce alla valorizzazione del territorio. In molti casi diventa un dispositivo attraverso il

quale una comunità interpreta il proprio passato e negozia il proprio rapporto con il presente.

Da qui deriva uno degli aspetti più originali della prospettiva della PH: l'attenzione alla partecipazione. Non basta studiare ciò che viene rappresentato; occorre comprendere chi partecipa, perché partecipa e quali significati attribuisce all'esperienza rievocativa. In questa prospettiva la rievocazione diventa un laboratorio privilegiato per osservare i processi di costruzione pubblica della storia.

L'attenzione verso la rievocazione mostra come la PH non debba essere interpretata semplicemente come una nuova etichetta disciplinare, ma come un insieme di metodi e di riflessioni utili a comprendere e migliorare il rapporto tra storia e società. Nel contesto rievocativo essa offre strumenti per aumentare la qualità delle ricostruzioni, valorizzare il patrimonio culturale, coinvolgere le comunità e rendere più consapevole il dialogo tra ricerca storica e pubblico.

In questo senso la rievocazione rappresenta oggi uno dei campi più dinamici della PH italiana e uno dei luoghi nei quali si sperimentano con maggiore evidenza le potenzialità e le sfide della costruzione pubblica del passato.

Bibliografia

- TH. CAUVIN, *Public History. A Textbook of Practice*, New York-London, Routledge, 2016.
- P. BERTELLA FARNETTI-L. BERTUCCELLI-A. BOTTI (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano, Mimesis, 2017.
- S. NOIRET, *L'Associazione Italiana di Public History (AIPH) compie dieci anni*, in corso di stampa (2026).
- E. SALVATORI, *Per uno statuto scientifico della Public History*, in «Ricerche Storiche», LV/1 (2025), pp. 127-151.
- E. SALVATORI, *Public History e rievocazione in Italia: considerazioni sulla congiuntura in corso*, in «Storia pubblica. Rivista dell'Associazione Italiana di Public History», 1 (2026), https://doi.org/10.34745/numerev_2737.

Sitografia

AIPH, <https://aiph.hypotheses.org/>.

Legge 152/2024, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2024/10/17/24G00169/sg>.

RICOSTRUZIONE STORICA

Francesca Baldassari

Definizione sintetica

Attività pubblica o privata volta a ricostruire in maniera rigorosa un evento o un manufatto, tramite lo studio della documentazione pervenuta principalmente da **fonti storiche** primarie di qualsiasi tipologia.

Scheda descrittiva

Si definisce “ricostruzione storica” (da qui in avanti RSC) o rievocazione ricostruttiva l’insieme delle attività svolte nell’intento di replicare in modo più fedele possibile accadimenti, situazioni, attività del **periodo storico di interesse** in un contesto pubblico.

Si differenzia da:

- l'**archeologia sperimentale**, che tenta di replicare il fenomeno antico al fine di operare confronti con il dato archeologico e confermare un’ipotesi scientifica;
- l'**archeologia ricostruttiva**, che ha il fine di riprodurre oggetti, architetture, contesti ricomponendo il reperto originale.

La RSC ha principalmente lo scopo di produrre ambientazioni che, all’interno di eventi pubblici, mostrino in maniera interattiva, e il più rigorosamente possibile, il **periodo storico d’interesse** nei suoi vari aspetti. Nel concreto questo significa bandire all’interno della RSC materiali e atteggiamenti che non erano presenti all’epoca.

A differenza dei **palii e dei giochi storici** in questo tipo di manifestazioni non sono presenti squadre che si sfidano in nome di un’appartenenza territoriale e a seguito di una tradizione “sportiva” consolidata nel tempo. Nella RSC l’eventuale presenza di un torneo cortese e/o di un scontro fra armati ha il solo scopo di riproporre uno dei vari aspetti del periodo storico che si vuole rappresentare.

Per fare un esempio nella annuale RSC dedicata alla *Battaglia di Castagnaro* combattuta l’11 marzo 1387 tra i signori di Verona e quelli di Padova, vincerà sempre il condottiero Giovanni Acuto senza valutazione di giudici o arbitri per l’assegnazione della vittoria.

Le origini della ricostruzione storica

Questo modo di riproporre gli avvenimenti del passato è relativamente recente in Italia: nasce all'estero, principalmente in ambito anglosassone. Il *Colonial Williamsburg living museum* (Virginia, USA) viene considerato il capostipite di questa modalità dato che ha lo scopo di creare un'esperienza immersiva, esperienziale e interattiva per il visitatore in quella che era tra 1699 e 1780 la capitale di una delle colonie americane più ampie, ricche e popolose.

Il parco lavora tutto l'anno; al suo interno, in concerto con il personale dei due musei presenti e degli archeologi che si occupano della parte degli scavi, lavorano stabilmente più di un centinaio di *reenactors* che gestiscono le varie attività, come le taverne che servono sia i visitatori che il personale interno e le botteghe gestite dagli stessi ricostruttori, che producono gli oggetti di uso comune come abiti, parrucche, cappelli, candele, ma anche i ferri per i cavalli, le ruote per carri e calessi, unici veicoli autorizzati a percorrere le vie di questa straordinaria cittadina.

Nei momenti di maggior affluenza di pubblico il personale stabile è coadiuvato ed integrato da rievocatori volontari la cui preparazione deve tuttavia essere adeguata, certificata dagli operatori museali o attraverso strutture universitarie, dopo percorsi di studi dedicati.

La situazione italiana

Nella situazione italiana per definire il termine stesso di RSC ci affidiamo al testo di legge n. 152 del 2024 (*Disposizioni in materia di manifestazioni di rievocazione storica*) che all'art. 2 recita:

Le rievocazioni storiche individuate dalla presente legge consistono nella rappresentazione scenica attraverso le arti performative di un passato, o di una memoria collettiva, che appaiano significativi per una comunità territoriale e che facciano riferimento a saperi storici acquisiti e a evidenze documentarie dotate di attendibilità storica, sulla base delle quali vengono condotte attività rispettando criteri di ricostruzione, di realizzazione e di utilizzo di oggetti, vesti, accessori e armamenti.

È quindi riconosciuto che sia la “rievocazione” sia, ancor più, la “ricostruzione” si devono basare su fonti documentarie, riconoscendo quindi nel termine “ricostruire” la radice “costruire” ovvero la volontà di attenersi il più possibile a quanto conosciuto del **periodo storico di interesse**. Questo implica *in primis* un attento studio delle fonti primarie per ogni singolo aspetto: studio che spesso necessita della mediazione con storici professionisti, essendo necessario contestualizzare accuratamente le stesse fonti primarie (si veda **esegesi delle fonti**).

Le attività che vengono svolte all'interno delle RSC devono quindi essere proposte attraverso manufatti, ovvero oggetti, vestiti, accessori e armamenti, congrui con l'epoca che si intende ricostruire. Se prendiamo per esempio gli abiti, questo significa che i tessuti devono essere scelti seguendo il criterio delle evidenze storiche documentarie: se gli inventari o altre fonti primarie relative al **periodo storico di interesse** riportano la presenza di tessuti di lino per la biancheria, ma

di lana per gli abiti, non devono essere usati cotone o tantomeno tessuti sintetici; non ci si potrà ovviamente avvalere di chiusure lampo o chiusure in velcro per abiti che si rifanno rispettivamente a epoche anteriori alla fine dell'800 o al 1941.

Questo ragionamento vale per tutti gli oggetti usati. Le scarpe, per esempio, non possono essere sandali moderni o stivali in gomma; i simulacri di armi e armature devono essere in metallo, avvicinandosi il più possibile alle tecniche costruttive del periodo riproposto, e via dicendo.

Norme e condizioni

Naturalmente questo rigore ricostruttivo deve essere perseguito pur restando all'interno delle norme di sicurezza moderne per la salvaguardia sia dei partecipanti alle attività performative sia del pubblico: non si pretende che i rievocatori del periodo romano usino pentoloni in piombo, o che i pittori e miniatori abbiano sul banco didattico la biacca ricostruita secondo ricette a base di idrossicarbonato di piombo (entrambi materiali dannosi alla salute). Si presuppone però che riferimenti all'uso di questi elementi siano presenti nelle spiegazioni didattiche che vengono fornite.

Esempi significativi

Nel mondo della RSC è famoso il caso della Draken Harald Hårfagre, la più grande ricostruzione di un *drakkar* norreno iniziata in Norvegia nel 2010. Nel 2016 il drakkar è stato dimostrato in grado di attraversare l'oceano Atlantico salpando da Haugesund il 24 aprile sulla rotta Norvegia-Groenlandia-Terranova per entrare nel porto di New York il 16 settembre. I sistemi di propulsione della Harald erano esclusivamente la grande vela quadrata e venticinque coppie di remi, ma per la salvaguardia delle persone a bordo sono stati imposti diversi standard moderni: un motore diesel d'emergenza, un radiofaro sull'albero di 25 metri, giubbotti salvagente e scarpe di sicurezza per l'equipaggio da usare obbligatoriamente durante la navigazione in mare aperto. Questi sistemi sono normalmente presenti sulle repliche di altri drakkar di base al *Viking Ship Museum* di Roskilde (Danimarca), che si limitano a viaggi più brevi nel mar Baltico e imbarcano per giri turistici il pubblico del museo.

Stesse problematiche si sono poste durante la ricostruzione di un castello del XIII sec. a Guédelon (Treigny, Francia). Il progetto nacque nel 1997 con la scelta del sito e un regolamento interno che prevedeva di utilizzare solo le tecniche e i materiali presenti all'epoca, al fine di indagare a fondo la tecnologia utilizzata nel passato. Anche se tutti i materiali da costruzione sono stati ottenuti a livello locale e la lavorazione ha comportato l'uso di strumenti idonei, la partecipazione di appassionati e la visita di scolaresche di ogni ordine e grado ha imposto la presenza di dispositivi di sicurezza contemporanei.

L'archeodromo di Poggibonsi

L'esperimento ricostruttivo più interessante in Italia è certamente l'Archeodromo di Poggibonsi (Siena), che ricostruisce un villaggio dell'Alto Medioevo tra

il IX e il X secolo d.C.

Nato dalla collaborazione fra l'Università di Siena, la Fondazione Musei senesi e il Comune di Poggibonsi, il villaggio altomedievale ricostruito è composto da 17 capanne, diverse per forma e tipologia come risultate dalle evidenze portate alla luce dagli scavi fatti nella collina vicina e ricostruite con materiali presenti sul sito e con strumenti simili a quelli dell'epoca. Si è trattato dunque della ricostruzione di un sito di **archeologia sperimentale** (e quindi di ricerca), visitabile da parte del pubblico, ma anche della realizzazione di uno spazio funzionale per i ricostruttori che lo animano periodicamente. Ogni edificio è affidato a un rievocatore. Per esempio, la residenza principale, una capanna lunga 16 metri con spazi distinti, soppalco, macina, telaio da tessitura e attrezzi, è abitata da Razus, il *dominus* del villaggio, possessore d'un cavallo che gli serve quando il Re, ogni primavera, lo convoca per le spedizioni di guerra.

Secondo Marco Valenti, ideatore e responsabile dell'Archeodromo lo scopo della RSC è «creare un luogo con cui si abbia un contatto con la concretezza della storia» (VALENTI, 2016, p. 38) per poterla comunicare a un livello più coinvolgente tramite un'esperienza sensoriale e immersiva, una visita che non si limita all'osservazione di teche e reperti, ma che sperimenta profumi e odori, rumori e luci. Con questo tramite sensoriale gli attrezzi non sono più oggetti inanimati dentro le teche, misteriosi insieme di ingranaggi e metalli, ma diventano oggetti vivi e funzionali, tramite per illustrare una società del passato. Vedere un forno per il vetro, un telaio, una macina che lavorano, vedere come si producono le perline, i tessuti, la farina rende ogni oggetto e utensile portatore effettivo di storia. Il messaggio diventa ancora più potente grazie alla presenza, accanto all'oggetto, di persone che interagiscono con il visitatore. In questo contesto il rievocatore/ricostruttore diventa a tutti gli effetti un *public historian*. Ricostruire è anche conservare. Sempre secondo Marco Valenti, ideatore e responsabile dell'Archeodromo di Poggibonsi, un altro aspetto importante della ricostruzione storica è quello della conservazione.

Il nostro Paese è letteralmente disseminato di siti di interesse storico ed archeologico, siti che vanno ovviamente restaurati e mantenuti. Spesso capita che restino inutilizzati oppure siano sotto utilizzati con il conseguente dispendio di energie e di denaro. Attivare in questi siti eventi di ricostruzione con modalità già ampiamente collaudate in altri Paesi europei e grazie a gruppi altamente qualificati, permette di raggiungere due obiettivi:

1. attirare sul territorio un rilevante numero di visitatori, rivitalizzando destinazioni lontane dalle principali direttive turistiche e alleggerendo queste ultime.
2. conservare meglio il sito: permettere l'uso di questi spazi ad associazioni di *reenactment* significa infatti prendersene maggior cura: sembra banale, ma la semplice telefonata in Comune per segnalare tempestivamente una finestra con il vetro rotto evita quei danni alla struttura che possono derivare da una scoperta tardiva.

Quando si parla di conservazione non si possono dimenticare gli effetti positivi che derivano dalle interazioni tra il settore pubblico e quello "privato" o delle associazioni. Citiamo qui l'esempio del castello di Meersburg, sul Lago di

Costanza, in Germania.

Il castello risale al VII secolo ed è uno dei più antichi della Germania, è proprietà privata e tutt'oggi residenza dei proprietari, riceve da parte dello Stato tedesco fondi per il mantenimento della struttura a fronte di una comprovata fruibilità pubblica; la proprietà da anni ha scelto di collaborare stabilmente con una delle migliori realtà tedesche la Suedevent, un'agenzia di eventi con sede a Ulm che realizza tra l'altro eventi museali e mercati medievali.

Ricostruzione storica e turismo culturale

Ne consegue logicamente che una delle funzioni emergenti della RSC riguarda appunto il turismo culturale e la valorizzazione del patrimonio materiale, tramite la messa in atto di pratiche che incoraggiano una fruizione più partecipata e nel contempo rispettosa del bene comune.

Come già accennato l'attivazione della RSC in siti archeologici minori o comunque poco conosciuti, entro strutture di pregio presenti in aree rurali e montane difficili da raggiungere, può essere motore di recupero economico di aree marginali e limitare i fenomeni di *over tourism* che si stanno verificando nelle mete più battute.

Interventi come quelli attuati al castello di Godano (SP) nell'estate del 2024 (visite notturne con accompagnamento di storici e archeologi professionisti, presenza di rievocatori e RSC di una zecca clandestina) possono svolgersi in giorni diversi, su un calendario ben strutturato, presso strutture architettoniche diverse, ma prossime e riguardare epoche storiche anche lontane fra loro, mettendo così in risalto la varietà e l'interesse del patrimonio culturale presente sul territorio in una diacronia ampia, dalla preistoria alla contemporaneità. Questo implica anche per gli amministratori la possibilità di organizzare eventi che servono più comunità e promuovono l'esigenza di fare rete tra loro.

Non si tratta di creare parchi a tema all'interno di castelli o altri beni storici, o anche in spazi esterni appositamente adattati, ma di iniziative puntuali, ben studiate e coordinate, distribuite nel territorio, attuate da personale qualificato, volontario o professionista, che abbia chiaro lo scopo di produrre ambientazioni, manufatti, situazioni che mostrino al pubblico in maniera interattiva e rigorosa la realtà di quei siti nel passato e il loro valore culturale.

Bibliografia

- V. AGNEW-J. LAMB-J. TOMANN (a cura di) *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*, London, Taylor & Francis, 2021.
- S. A. BENDALL, *Take Measure of your Wide and Flaunting Garments: The Farthingale, Gender and the Consumption of Space in Elizabethan and Jacobean England*, in «Renaissance Studies», 33/5 (2019), pp. 712-737 <https://doi.org/10.1111/rest.12537>.
- M. MARTIN-F. RENUCCI, *Guédelon: a castle in the making*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2011.
- M. VALENTI, *Archeodromo di Poggibonsi (Siena): tra sperimentazione, materialità e narrazione della storia*, in «Forma Urbis», 9/XXI (2016), pp. 36-41.
- M. VALENTI, *Ricostruire-rievocare-produrre conoscenza*, in *Rievocare il passato: memoria cul-*

turale e identità territoriali, a cura di F. DEI-C. DI PASQUALE, Pisa, Pisa University Press, 2017, pp. 257-274.

Sitografia

Archeodromo Poggibonsi, <http://www.archeodromopoggibonsi.it/>.

Battaglia di Castagnaro, <https://rievocazionistoriche.cultura.gov.it/places/italy/veneto/castagnaro/battaglia-di-castagnaro/>.

Colonial Williamsburg, <https://www.colonialwilliamsburg.org/>.

Commodification of History: The Past as Source of Entertainment and Commerce, call of papers di J. TOMANN e V. RIPKA (Prague, 15/16 September 2018), <https://academia.edu/resource/work/36257352>.

Draken Harald Hårfagre <https://www.drakenhh.com/>.

EXARC Journal, <https://exarc.net/journal/dialogue-with-skills-openarch-2011-2015>.

Guédelon Castle <https://www.guedelon.fr/en/media-and-press-2023/>.

Meersbourg Castle <https://www.burg-meersburg.de/en/discover-the-castle/>.

Viking Ship Museum, <https://www.vikingskibsmuseet.dk/>.

RIEVOCATORE/RIEVOCATORE RICOSTRUTTIVO

Francesca Baldassari

Definizione sintetica

Per “rievocatore” (da qui in avanti R) si intende una persona che partecipa periodicamente e attivamente a rievocazioni storiche non necessariamente con finalità specifiche di studio o di approfondimento sul **periodo storico di interesse**. R viene comunemente definita la persona che durante l'anno partecipa a eventi, quali campi storici, mercati e laboratori didattici, come singolo o come membro di un'associazione.

Scheda descrittiva

Il R è un soggetto che partecipa attivamente, a livello personale, a diverse manifestazioni riconducibili al variegato mondo della rievocazione e ha competenze specifiche che condivide col pubblico. Il denominatore comune a tutti i rievocatori è la passione personale per un determinato **periodo storico di interesse**, anche se è facile che questo sia abbastanza ampio, e copra periodi contigui dal punto di vista della cultura materiale e dell'ambito sociale.

Il R è un soggetto che partecipa attivamente, a livello personale, a diverse manifestazioni riconducibili al variegato mondo della rievocazione e ha competenze specifiche che condivide col pubblico. Il denominatore comune a tutti i R è la passione e l'interesse personale per un determinato **periodo storico di interesse** o particolare attività o passione che li porta a riunirsi con altre persone che la condividono non su base territoriale-cittadina (come avviene per i partecipanti ai **giochi**, alle **feste storiche** o ai **palii**). Si deve quindi distinguere tra associazioni di R accomunate da un interesse spontaneo verso un periodo storico o a una pratica (come il combattimento, la danza o la musica), da quelle che nascono sui territori al fine di realizzare una manifestazione.

Un corredo personale

A differenza dei volontari che partecipano a **feste storiche o palii**, dove il materiale per partecipare all'evento è fornito dalla “contrada”, il R è proprietario di un corredo personale, spesso creato su sua specifica richiesta da artigiani specializzati.

Il corredo personale di ogni R può essere più o meno completo sia per la quantità di oggetti sia per la loro specificità e livello di accuratezza storica, se-

guendo la stessa dinamica che si ritrova negli hobby. Come si può essere appassionati di ricamo con un solo telaio e una sola scatola di fili oppure dotarsi di strutture armadio perfettamente attrezzate, nel mondo rievocativo si riscontra la stessa varietà e complessità della strumentazione passando da chi possiede solo un *kit* composto da vestiario base agli appassionati che arrivano a possedere tende rinascimentali arredate con letti, cassapanche dipinte, cucina da campo e quant'altro.

Come gli appassionati di montagna sfruttano il tempo libero dedicandosi alle escursioni, il R trascorre i suoi *weekend* dentro castelli, ricreando accampamenti; come tutte le tipologie di appassionati si scambia informazioni in forum dedicati.

Ne consegue logicamente che i R tendono a riunirsi non su base territoriale o appartenenza a una stessa contrada/rione o, ancora, in relazione a una specifica manifestazione cittadina, ma a seconda dell'interesse condiviso per un determinato periodo storico. Questo li porta a incontrarsi e frequentarsi in luoghi anche molto distanti dalle residenze abituali. Non è infatti raro che un rievocatore non partecipi al **gioco storico/palio** che si svolge nella sua città, semplicemente perché esula dal suo **periodo storico di interesse**.

Si deve quindi distinguere tra associazioni di R accomunate da un interesse spontaneo verso un periodo storico o una pratica come il combattimento, la danza o la musica, da quelle che nascono sui territori al fine di realizzare uno specifico **gioco storico/palio** o altra manifestazione simile.

Le associazioni di rievocatori hanno in genere un numero di iscritti abbastanza contenuto, intorno ai 10/25 appartenenti, che consente loro una notevole flessibilità organizzativa e negli spostamenti. Per la partecipazione alle manifestazioni non è necessaria la presenza di tutto il gruppo, anzi l'abitudine di creare campi in continuità fisica con quelli degli amici permette al singolo R di partecipare o essere invitato singolarmente come persona, in base sia a rapporti personali sia alle sue specifiche abilità. L'esempio più classico è quello di un R invitato perché c'è la necessità di una persona che si occupi della cucina o di un partecipante in più per il torneo. In questo caso l'ente organizzatore seleziona e chiama direttamente il R che si aggiunge alla manifestazione o al gruppo col suo equipaggiamento personale per integrare ed arricchire l'offerta di una della festa storica. Ovviamente l'integrazione può avvenire a vari livelli: dalla semplice rievocazione di un campo storico alla messa in atto di *performance*, quali duelli, musiche e danze o infine laboratori didattici per il pubblico. Si tratta di attività di solito svolte dietro un piccolo rimborso spese/compenso fornito dagli enti organizzatori, in genere utilizzato per l'acquisto di nuovi materiali, per la sostituzione di quelli vecchi o danneggiati durante le attività o per i materiali usati nei laboratori didattici.

E comunque prassi comune che gruppi di rievocatori si riuniscano anche in eventi privati, chiusi al pubblico, che diventano momenti di studio, scambio di esperienze e sperimentazione.

Il rievocatore esperto

Tutte queste attività dei R possono essere condotte con un livello di accura-

tezza storica variabile, il che ci porta alla necessità di definire una seconda figura di R, più esperto (da qui in poi Re). Si tratta in sintesi del R che ha sviluppato in profondità la sua passione per il **periodo storico di interesse** da seguire un **metodo filologico** nella scelta del vestiario, o nell'allestimento del suo campo, o nella realizzazione di particolari contesti. Userà quindi tutte le fonti necessarie, primarie e secondarie, testuali e iconografiche, materiali o orali, per indirizzarsi verso una **ricostruzione storica** del suo periodo di interesse.

Questo non significa assolutamente che tale Re non possa partecipare, con il suo gruppo, ad attività in cui non è profondamente esperto, ma che il suo vero "valore" per altri soci e amici si paleserà proprio nel settore ove le sue competenze sono maggiori. Questo spiega perché all'interno delle manifestazioni convivono diversi livelli divulgativi e di coinvolgimento del pubblico, da brevi e succinte spiegazioni al Re in grado di fornire accurate spiegazioni sui singoli oggetti esposti.

Attualmente in Italia la figura del Re si crea spontaneamente, quando il singolo sviluppa e accresce le sue competenze in modo completamente autonomo, mentre in altri paesi europei alcune competenze sono certificate a livello universitario tramite la frequentazione di appositi percorsi formativi, connessi spesso al settore della ricerca archeologica e della cultura materiale.

Il "ricostruttore" o re-enactor

Un'ulteriore forma di specializzazione delle competenze che il R può raggiungere è quella del che in italiano potremmo tradurre con "ricostruttore" (da qui in poi Rr), in inglese *re-enactor*. È colui che, attraverso lo studio delle fonti materiali e scritte, ricostruisce una figura del passato o un'attività o un particolare evento. A tale "ricostruttore" si chiede di motivare, con l'esplicitazione del lavoro di studio, gli oggetti e i comportamenti o le caratteristiche dell'ambientazione ricostruita.

Può essere definito come la persona che, nel mondo della rievocazione, presenta una specializzazione particolarmente marcata, avendo spinto i suoi interessi e i suoi studi ad un livello estremamente approfondito su un periodo storico di interesse o un peculiare personaggio o ancora su un accadimento.

Una ricostruttrice, per esempio, non rievocherà la generica donna del XIV secolo, ma una delle *magistre* genovesi che emergono dagli studi di Denise Bezzina (si veda bibliografia); un ricostruttore ridarà vita non a un generico cavaliere del XIV secolo, ma alla figura del condottiero veronese Guglielmo Bevilacqua (1334-1397). Ovviamente una simile ricostruzione implica una conoscenza approfondita delle fonti primarie e secondarie non solo relative ai personaggi in sé, ma anche riguardanti il contesto in cui vivevano: studio che necessita anni di ricerche e costante aggiornamento.

Può una *magistra* ricamatrice del XIV secolo sedere alla tavola di Guglielmo Bevilacqua? Ovviamente no, lo status sociale è troppo diverso. Non solo non siederanno assieme alla medesima tavola, ma avranno di fronte due diversi banchetti. La tavola a cui siede Guglielmo avrà almeno un siniscalco ed un paio di camerieri, un musico e una cantante, tovaglie decorate, bicchieri e bottiglie di vetro e

pane bianco. La ricamatrice, per quanto ricca, avrà tutt'altro tipo di accessori: un cucchiaino di metallo e ciotole di ceramica ingobbiata. E non devono essere differenti solo gli accessori (abiti, scarpe, armi), ma anche i rispettivi comportamenti. Come saluterà Guglielmo Bevilacqua la ricamatrice? La saluterà o la convocherà tramite il suo scudiero?

Obiettivi complessi e competenze trasversali

Da questi esempi si intuisce che tale figura avanzata di Rr si pone un obiettivo estremamente complesso, che richiede competenze trasversali, oltre che il supporto di una rete di artigiani altrettanto specializzati in grado di riprodurre non abiti genericamente medievali, ma vesti specifiche non scarpe medievali, ma le calzature che potrebbe aver indossato Guglielmo Bevilacqua, con le relative conoscenze di modelli, colori e tecniche di lavorazione.

L'attività di questo Rr è poco riconosciuta e studiata in ambito italiano, dove è stata importata una trentina di anni fa dal mondo anglosassone. Qui invece lo studio delle fonti materiali a fini ricostruttivi vede l'interesse non solo di piccole case editrici specializzate (come la Boydell Press), ma anche di celebri musei, che all'argomento dedicano mostre dedicate, spesso a seguito di importanti interventi di restauro.

Nel 2017 il *Victoria & Albert Museum*, per esempio, ha organizzato la mostra *Opus Anglicanum: Masterpiece of English Medieval Embroidery*, corredata da un catalogo di altissima qualità. Pochi anni dopo, nel 2021, la maestra ricamatrice Tanya Benthall, da anni attiva nel settore e collaboratrice della Royal School of Needlework, ha dato alle stampe il manuale, *Opus Anglicanum: A Practical Guide*, contenente specifiche informazioni sulle ipotesi ricostruttive degli oggetti presenti nella mostra: quali tipi di filati in oro moderni sono più simili a quelli utilizzati, la tipologia dei tessuti di supporto originali rispetto ai tessuti oggi in commercio, ecc.

Anche se in questi casi non ci troviamo davanti ad archeologia sperimentale, l'ambito è strettamente vicino. La differenza sta nel fatto che i Rr, a differenza degli archeologi, ricostruiscono oggetti non solo a scopo di studio o per fornire copie museali, ma affinché siano usati in prove sul campo. Nel farlo devono quindi utilizzare anche materiali moderni, ma il più possibile simili a quelli originali. Spesso non è più possibile aver accesso ai materiali originali – ad esempio i cannici usati per le coperture dei tetti non possono appartenere alla medesima specie botanica del XIII secolo –, ma la tecnica di costruzione deve essere rispettata. L'ossido di piombo al giorno d'oggi non è più utilizzabile per rendere lucidi i piatti e le brocche di una tavola medievale, ma la tecnica, il peso, le dimensioni, gli stilemi decorativi dell'oggetto dovranno essere uguali agli originali presenti nel museo. Sarà poi cura del Rr, magari in un contesto divulgativo o didattico, spiegare al pubblico questi particolari e motivare le sue scelte.

Gli artigiani che si occupano di questo settore hanno quindi sviluppato competenze particolari, un vero e proprio mix tra di competenze manuali, ricerca storica e conoscenze scientifiche. Purtroppo si tratta di competenze che, attualmente una riescono a far fruttare soprattutto fuori dall'Italia all'interno di istituti culturali ed università estere, spesso entro progetti incentrati sui *Living Museum*.

Il Living Museum

Percorso di visita animato da Rr, il *Living Museum* è una realtà abbastanza diffusa in Europa: in molti casi vi si tengono veri e propri corsi di aggiornamento tenuti da esperti. Vi si accede, su prenotazione e a pagamento, con una formula che prevede un *weekend* in cui la struttura è aperta al pubblico e due-tre giorni immersivi di studio con conferenze e *workshop* su un pezzo o tecnica precisi, ad esempio “la realizzazione di aghi e spille per il veli realizzati in ottone con decorazioni vitree in uso nella seconda metà del XIV secolo”. Tale formula è ancora poco presente in Italia, anche se si spera che una futura collaborazione fra istituzioni e Rr ne permetta la diffusione.

Scegliere l'alter ego

La scelta dell'alter ego storico su cui il rievocatore *re-enactor* concentra la sua attenzione è quasi sempre originata da una simpatia personale, da una affinità percepita con la storia del personaggio, che spinge allo studio approfondito delle vicende che lo hanno visto protagonista. Di solito questo Rr tende a evitare personaggi di primo piano perché la loro vita è troppo documentata e questo può limitare le possibilità di movimento nello spazio e nel tempo. Deve tuttavia essere scegliere una figura di cui si conosce la ricchezza relativa, il rango e la famiglia, in modo da poter ricreare intorno a lui l'ambiente quotidiano.

Da queste conoscenze deriva la successiva ricerca sul suo possibile comportamento, sulle attività plausibilmente svolte nel tempo libero, sulla presenza di servi, guardie del corpo e così via.

La qualità che questo tipo di ricostruzione riesce a dispiegare dipende ovviamente molto anche dal contesto in cui si opera: se l'azione avviene in un ambiente al chiuso, come la sala di un castello, la scena può essere lasciata allestita per più giorni e raggiungere una maggior precisione rispetto a un accampamento che va montato e smontato nel giro di poco tempo.

Possono inoltre insorgere problemi pratici con gli animali: è relativamente facile spostare un rapace, ma è praticamente impossibile far muovere un cavallo per questioni di sicurezza e autorizzazioni sanitarie. Per questo motivo nelle ricostruzioni incontriamo molti cavalieri “appiedati”.

Sulla propria pelle

Nella sua attività il ricostruttore tende a impegnarsi per su più giorni consecutivi e questo permette di testare i materiali con diverse condizioni atmosferiche: ne consegue che le tende che allestisce non sono mere rappresentazioni teatrali, ma luoghi funzionali in cui si svolgono le normali attività giornaliere, le cucine sono funzionanti, gli abiti che indossa devono essere comodi e adatti al cambiamento delle temperature.

Il test sul campo più lungo che ho personalmente sperimentato è stato nel 2018: il pellegrinaggio *Verso Santiago per Achille*, 45 giorni di cammino senza nessun tipo di attrezzatura moderna. Questo ha permesso di verificare la funzionalità di mantelli e cappucci, abiti, calze, scarpe, ma anche di verificare sul campo

diverse teorie. Una di queste ha riguardato il modo di camminare.

Gli scavi inglesi degli anni '90 nella zona nord del Tamigi hanno restituito un considerevole numero di suole di scarpe datate dal XII al XIV secolo, in cui gli archeologi hanno evidenziato segni di usura diversi da quelli presenti sulle suole contemporanee. Questo ha fatto supporre un diverso stile nella camminata, che abbiamo avuto modo di provare in lunghi percorsi sterrati di tutti i tipi: poggiando il piede secondo le indicazioni osservazioni derivate dalle evidenze archeologiche si ottiene in effetti una camminata più confortevole, soprattutto in discesa con gli abiti lunghi.

Bibliografia

- F. BALDASSARI, *Problemi e prospettive di sviluppo sinergico nelle rievocazioni storiche*, in *Il medievista come public historian*, a cura di E. SALVATORI, Roma, ISIME, 2022, pp. 139-159.
- T. BENTHAM, *Opus Anglicanum: A Practical Guide*, Ramsbury, Crowood Press, 2021.
- E. CROWFOOT-F. PRITCHARD, *Textile and clothing 1150-1450*, Woodbridge, Boydell Press, 2001.
- D. BEZZINA, *Dote, antefatto, augmentum dotis: costruire il patrimonio delle donne in Liguria nei secoli XII e XIII*, Firenze, Firenze University Press, 2015.
- C. DI PASQUALE, *Reenactment is fun, witness is sad*, in *Le rievocazioni storiche. Feste civiche e cultura popolare in Toscana*, a cura di F. DEI-C. DI PASQUALE, Roma, Donzelli, 2023, pp. 294-296.
- G. EGAN-F. PRITCHARD, *Dress accessories 1150-1450*, Woodbridge, Boydell Press, 2008.
- F. FRANCESCHI, *Bevagna, dal mercato delle Gaite al Medioevo plurale*, in *Nei panni della storia. Rievocare. Il mondo dei ri-costruttori: istruzioni per l'uso*, a cura di F. BALDASSARI-M. CADONICI-F. MARANGONI-S. PACI PICCOLO, Gubbio, Associazione Festival del Medioevo, 2021, pp. 233-242.
- F. GREW-M. DE NEERGAARD, *Shoes and Patterns*, Woodbridge, Boydell Press, 2006.
- P. GUGLIELMOTTI, *Donne, famiglie e patrimoni a Genova e in Liguria nei secoli XII e XIII: ragioni e scelte di una ricerca collettiva*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2020.
- F. SCARPELLI, *Outsourced authenticity*, in *Le rievocazioni storiche. Feste civiche e cultura popolare in Toscana*, a cura di F. DEI-C. DI PASQUALE, Roma, Donzelli, 2023, pp. 234-235.
- M. VALENTI, *L'archeodromo di Poggibonsi: un viaggio nell'Alto Medioevo*, Bari, Edipuglia, 2019.

Sitografia

Torneo del Cigno Bianco (VR), <https://www.torneodelcignobianco.it/index.php>.

Trecentesca Morimondo (MI), <https://www.abbaziamorimondo.it/pagina-galleria/trecentesca-2024>.

Royal School of Needlework (UK), <https://royal-needlework.org.uk/>.

Middelaldercentret, Nykøbing Falster (DK), <https://www.middelaldercentret.dk/>.

RIEVOCAZIONE STORICA

Francesca Baldassari

Definizione sintetica

Per “rievocazione storica” (da qui in poi RS) si intende una manifestazione in cui viene rievocato un evento, un personaggio o un manufatto del passato, non necessariamente con la finalità di ricostruirne con rigore tutti gli aspetti. Il termine, nella sua stessa radice di “evocare” indica il tentativo di richiamare nel pubblico l’immaginario di un’epoca. Se riguarda più periodi storici si parla di **Multiepoca**.

Scheda descrittiva

Il termine “rievocazione” ha un duplice significato che traiamo dall’Enciclopedia Treccani

1. Chiamare, far apparire per virtù magica o medianica anime di morti o esseri demoniaci, a scopo divinatorio. Con riferimento all’antichità classica, evocare una divinità, invitarla a trasferirsi dalla sede abituale in una sede nuova, con promessa di maggiore culto (v. evocazione).
2. Per estensione, richiamare alla mente, celebrare nell’arte o in discorsi commemorativi, fatti o personaggi illustri. Me ad evocar gli eroi chiamin le Muse (Foscolo): evocare il glorioso passato, le sante memorie, più comunemente rievocare. Meno bene col significato di chiamare, in frasi come evocare alla ribalta (l’autore, gli attori, ecc.).

In un certo senso le due accezioni rimandano alle due anime costantemente presenti nel mondo rievocativo: quella indirizzata verso il fantastico e quella invece maggiormente tesa verso la storia. Ci chiediamo infatti, cosa ha a che fare «la virtù magica di far apparire» esseri demoniaci ed eroi con la storia? Nulla, in teoria. Tuttavia, nella prassi delle **Feste storiche** come il **Palio** spesso vediamo comparire streghe, danzatrici del ventre, lebbrosi e altri personaggi di pura fantasia.

Se intendiamo la RS come l’“evocazione” di un romantico e non meglio precisato immaginario di una corte medievale, o di un’incursione di pirati o ancora di un ballo stile *regency*, allora la presenza di Ginevra e Lancillotto, o di Jack Sparrow o ancora di Penelope Bridgerton è perfettamente logica e anche auspicabile. In questa accezione non creano contraddizione alcuna le armature scintillanti, i

pappagalli parlanti e gli arrangiamenti musicali contemporanei. Siamo qui infatti nel campo di ciò che nel mondo anglosassone va sotto il nome di *Fairy Festival*, il cui riferimento semantico è il termine *evoke*: un insieme di manifestazioni molto popolari e diffuse, che già dal nome si richiamano a un mondo di fantasia, ove la parte storica è o può essere solo incidentalmente presente.

Ma la parola RS ha anche un altro significato, il secondo. Si chiama rievocazione anche la manifestazione intitolata *La Battaglia di Montaperti* (1260) o quella dedicata a *Montecassino* (1944). Due rievocazioni legate a fatti realmente accaduti, attestati da documenti, fonti iconografiche e materiali. Qui siamo in un campo in cui la storia è assolutamente presente e la presenza dello storico cruciale.

A Montaperti non potremmo mai fare una rievocazione in cui i Guelfi vincono, per quanto ci possano stare simpatici, o né possiamo schierare cavalieri templari in nessuna delle due schiere, anche se questi ultimi sono facilmente riconoscibili dal grande pubblico come i cavalieri medievali per antonomasia.

Allo stesso modo a Montecassino avremmo bisogno di *jeep willy* e non di residuati della guerra del Vietnam e non schiereremo partigiani nelle prime file.

Una rievocazione davvero storica

In questi casi stiamo interpretando la parola RS col significato di rimettere in atto fatti realmente accaduti (*re-enactment*) per quello che la documentazione e la ricerca storica ci permettono di conoscere, guardando sia all'allestimento sia al comportamento dei partecipanti, (i cosiddetti rievocatori / figuranti / reenactors). In questa accezione di RS risulta in ultima analisi ininfluente il significato che si vuol dare all'evento ricostruito, soprattutto se il progetto ha anche intenti didattici ed educativi, di valorizzazione della memoria storica di un territorio.

Sia chiaro che quella appena esposta è una distinzione necessaria richiesta dall'esigenza di fare chiarezza da parte di chi organizza e partecipa, rispetto allo scopo della manifestazione e non l'attribuzione di un diverso valore all'uno e l'altro tipo di manifestazione. Viviamo in una società in cui l'immagine ha un peso notevole e quindi è necessario che il pubblico abbia ben chiara la differenza tra verosimile e immaginato. Nulla ci impedisce di divertirsi vedendo Jack Sparrow che sbarca a Portovenere (SP) fra i tavoli degli aperitivi terrorizzando i turisti e rubando olive dai cocktail, ma deve essere altrettanto chiaro che l'incursione non richiama in alcun modo le incursioni barbaresche sulla costa ligure dell'età moderna.

Come la definisce la legge

Per quello che riguarda l'Italia e la definizione del termine rievocazione storica, è necessario richiamare la descrizione fornita dalla legge del 7 ottobre 2024, n. 152, art. 2.

Ai fini della presente legge si definiscono 'manifestazioni di rievocazione storica' le manifestazioni finalizzate a salvaguardare e valorizzare la memoria storica di un territorio comprensiva dei saperi delle pratiche e delle prassi del periodo storico di riferimento

[..]. Le rievocazioni storiche individuate dalla presente legge consistono nella rappresentazione scenica, attraverso le arti performative, di un passato o di una memoria collettiva che appaiono significativi per una comunità territoriale e che facciano riferimento a conoscenze storiche acquisite e a evidenze documentali dotate di attendibilità storica sulla quale sono condotte attività rispettando criteri di ricostruzione, di realizzazione e di utilizzo di oggetti, vestiti, accessori ed armamenti¹.

Il primo punto di interesse citato dalla legge riguarda la *memoria storica del territorio*. Il territorio italiano è, dal punto di vista storico, estremamente ricco e altrettanto variegato: infatti le rievocazioni storiche che lo caratterizzano spaziano dal periodo romano alla seconda guerra mondiale, anche se la maggior delle rievocazioni è ambientata nell'età di mezzo (si veda oltre).

La legge evidenzia la necessità che queste manifestazioni facciano «riferimento a conoscenze storiche acquisite» e a «evidenze documentali», il che ci permette di affermare che, per potersi definire RS ognuna di queste manifestazioni deve necessariamente innestarsi sulla storia del proprio territorio e non prendere come riferimenti un periodo e uno spazio generici. Devono, in sostanza, rievocare un accadimento o un fenomeno realmente verificatosi in quegli spazi.

Nel terzo punto la legge sottolinea che tali attività devono essere condotte rispettando i criteri della «ricostruzione» nella realizzazione e nell'utilizzo di oggetti, vestiti, accessori e armamenti. Questa scelta del legislatore ci indirizza quindi ad un rigoroso studio delle fonti.

In una manifestazione che rievoca, ad esempio, il passaggio Federico II nell'anno 1249 perché i documenti d'archivio nella zona di interesse riportano l'evento, le dimostrazioni di duelli/giostre/danze devono far riferimento a fonti del XIII secolo, perché le medesime attività costruite su fonti posteriori forniscono un messaggio profondamente errato.

Le eccezioni alla regola

Tuttavia se l'ente organizzatore decide di avvalersi dei gruppi / associazioni presenti sul suo territorio esperte nelle ricostruzioni rinascimentali, l'aderenza allo spirito della legge consiglia di allineare il periodo storico della manifestazione alle specializzazioni disponibili. Se, invece, la manifestazione si pone in un contesto di «eventi spettacolari» (secondo la dicitura della legge) le attività deontologizzate sono perfettamente inseribili, trattandosi di altra tipologia.

Questo, tuttavia – sempre provando a interpretare lo spirito della legge –, dovrebbe anche mostrare un legame con il periodo o evento che la comunità considera importante dal punto di vista identitario, in quanto, secondo la nuova normativa, la rievocazione dovrebbe esprimere il «passato o la memoria collettiva che appaiono significativi per una comunità territoriale».

Innumerevoli possono essere le origini e le cause del senso di appartenenza

¹ Abbiamo qui solo tralasciato le parti del testo che si riferiscono alla definizione demoantropologica per considerare l'ambito storico che ci compete e che, a norma di legge, sarà la nostra linea guida.

di una comunità a un evento storico: la presenza di peculiari vestigia architettoniche, o il fatto che nelle vicinanze si sia svolta una battaglia determinante, o il passato insediamento di una signoria che ha portato al luogo anni di benessere e prosperità, ecc.

L'evento ricordato può essere un accadimento all'apparenza minore, ma che il dialogo tra gli abitanti, la tradizione erudita e la ricerca storica hanno trasformato in elemento di coesione o anche di crescita. In sostanza non esiste un avvenimento importante di per sé, ma solo avvenimenti che la comunità ritiene fondanti della sua identità.

Tale legame è complesso, e può riguardare anche la tradizione stessa della manifestazione rievocativa, al di là delle sue più o meno assodate radici storiche.

La situazione italiana

In Italia abbiamo numerosi esempi di manifestazioni nate in tempi remoti, ma fortemente rielaborate tra '800 e '900, come il Palio di Siena, il Calcio Storico fiorentino, considerate significative per il passato o la memoria collettiva e certamente rappresentative per la comunità. In questo caso il richiamo non è tanto al patrimonio storico materiale, ma a quello immateriale, ossia

le pratiche, rappresentazioni, espressioni, sapere e capacità, come pure gli strumenti, artefatti, oggetti, e spazi culturali associati, che le comunità, i gruppi e, in alcuni casi anche i singoli individui, riconoscono come parte integrante del loro patrimonio culturale.

In sostanza si tratta di manifestazioni il cui lo stesso perdurare nel tempo e il cui legame con la comunità costituiscono un valore in sé.

Potremmo quindi concludere che la RS ha in Italia due diverse accezioni, una che fa riferimento ad un passato immaginario (*evoke*) e una che fa riferimento a una realtà storica documentata (*re-enact*).

Anche se sono strade diverse entrambe queste accezioni sono valide e praticabili e sono giustamente previste. La chiave evocativa, ci propone la ricreazione di una storia più immaginata che ricostruita, interpretata in una chiave più fantasiosa e spettacolare. La chiave ricostruttiva, ci propone una ricostruzione storica più aderente ai documenti, alle fonti materiali e documentali in nostro possesso.

Entrambi i livelli devono comunque tendere a proporre al pubblico fruitore manifestazioni aderenti alla legge nazionale che, al capitolo 1 comma 1 raccomanda di operare:

...attraverso la messa in scena di momenti del passato storico e di rappresentazioni caratterizzate dall'uso di costumi e di ricostruzioni di ambienti e manufatti d'epoca, rispettando i criteri di attendibilità storica, mediante le varie forme di studio.... mediante l'utilizzo di vesti, armi, armature e altri manufatti, esteticamente e funzionalmente compatibili con i materiali e con le tecniche risultanti dall'elaborazione delle fonti.

La legge, quindi, permette entrambe le interpretazioni ma non permette l'invenzione della Storia.

La nuova normativa dedica un intero articolo, il n.2, per specificare la de-

finizione di RS per la valorizzazione delle rievocazioni storiche come fattore di sviluppo promuovendo

la valorizzazione delle rievocazioni storiche quali fattori di sviluppo, elemento qualificante del Paese e del suo patrimonio storico, artistico e culturale ed elemento trasversale dell'articolata identità nazionale del Paese e del suo patrimonio culturale.

La RS non è quindi un gioco da condurre con leggerezza e approssimazione, ma un'attività di salvaguardia e valorizzazione del nostro patrimonio materiale e immateriale.

Bibliografia

- A. SAVELLI, *Pratiche di tutela: sulle carte del Magistrato delle Contrade e del Comitato Amici del Palio*, in *Le rievocazioni storiche. Feste civiche e cultura popolare in Toscana*, a cura di F. DEI-C. DI PASQUALE, Roma, Donzelli, 2023 pp. 155-160.
- D. NARDINI, *Il calcio storico fiorentino e un posto nella storia*, in *Le rievocazioni storiche. Feste civiche* cit., pp. 132-136.
- F. BALDASSARI, *Problemi e prospettive di sviluppo sinergico nelle rievocazioni storiche*, in *Il Medievista come Public Historian*, a cura di E. SALVATORI, Roma, ISIME, 2022, pp. 139-159.

Sitografia

Voce “evocare”, Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/evocare/>.

Voce “evoke”, Collins Dictionary, <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese-word/evoke>

Voce “Fairy festival”, Wikipedia inglese, https://en.wikipedia.org/wiki/Fairy_festival

LEGGE 7 ottobre 2024, n. 152, Disposizioni in materia di manifestazioni di rievocazione storica e delega al Governo per l'adozione di norme per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, <http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:2024-10-07;152>

SARTORIA STORICA

Sara Paci Piccolo

Definizione sintetica

La Sartoria storica (da qui in avanti SS) riguarda la confezione di abiti riferiti a un **periodo storico di interesse** e implica la conoscenza e l'uso di tecniche, competenze e materiali che si avvicinano il più possibile ad esso. Si differenzia dalla sartoria moderna per progettualità, scelta dei materiali ed esecuzione tecnica. Si distanzia dalla costumistica (si veda la voce **costume storico**) perché quest'ultima risponde a logiche differenti di rappresentazione e di uso funzionale.

Scheda descrittiva

L'aspetto sartoriale delle rievocazioni è da molto tempo luogo dibattuto. Poiché l'abito è veramente il primo oggetto su cui indugiamo per farci un'idea dell'"altro", la ricerca di una vera SS implica anche il modo con cui "vediamo" il passato. Fermo restando che non è solo un problema legato alla forma o alla realizzazione delle vesti, l'aspetto visivo di un abito cambia a seconda di numerosi elementi – dalla scelta dei tessuti, del colore, delle forme e del taglio, degli accessori, delle rifiniture, e, non ultimo della gestualità legata al modo con il quale lo si indossa – e da ciò si comprende anche come la realizzazione dello stesso non sia un elemento secondario.

La sartoria è una tecnica per realizzare abiti molto antica. Le prime testimonianze sartoriali risalgono alla preistoria e precedono l'invenzione del tessuto. La tecnica si è continuamente aggiornata, conoscendo momenti di evoluzione legati all'innovazione e disponibilità dei materiali – ornamenti, tessuti, strumenti –, ed è altrettanto legata a concetti di sostenibilità, recupero, uso consapevole delle risorse, oltre che a quelli di manifestazione del lusso ed esibizione di status.

Lo studio della figura umana è, nel campo sartoriale, molto simile a quello che un artista fa del suo modello: con maestria ne vengono accentuati i pregi e celati i difetti. Ma i metodi cambiano notevolmente a seconda dell'effetto che si vuole ottenere e del contesto in cui ci si muove.

Il concetto fondamentale da cui partire è che la sartoria è matematica delle superfici piane (tessuto) applicata a un volume tridimensionale (corpo). Nel corso dei millenni essa si è adeguata e perfezionata per andare incontro a esigenze diverse, includendo quelle funzionali e protettive, quelle sociali e perfino quelle spirituali.

La complessità della sartoria antica

La tecnica sartoriale implica la conoscenza di moltissime fasi di lavorazione che non sempre sono esplicitate dalla stessa persona.

Si tende a pensare che la forma più antica per vestire un corpo sia il drappeggio (come la clamide, la toga, la tebenna) ma non è così. Evidenze di abiti tagliati ergonomicamente sulle forme del corpo e cuciti abilmente sono molto antiche (per esempio, gli abiti di Otzi, la c.d. mummia del Similaun) e aghi di osso sono stati ritrovati in contesti databili fino a 30.000 anni fa.

Per lungo tempo si è sottovalutata la complessità della sartoria antica. Nella presunzione dei tempi moderni si è spesso pensato che prima del XVI secolo la sartoria non fosse in grado di usare il tessuto con tutte le potenzialità odierne – per esempio, non si credeva possibile la conoscenza del taglio in sbieco (o tralice) per i secoli precedenti al Novecento. Invece, grazie all'opera di studiosi come Janet Arnold e ai ritrovamenti archeologici più recenti, come quelli groenlandesi (ØSTERGÅRD, 2009), si è compreso come le conoscenze sartoriali fossero più sofisticate di quello che pensavamo. Più antico di quello che era previsto è infatti risultato il sapiente uso del “gherone” (introdotto probabilmente a partire dal VII/VIII secolo in Europa, ma già conosciuto in area Est europea) e del taglio in tralice, così come delle rifiniture volte a dare sostanza e corpo alle vesti.

Già nel Quattrocento per le vesti si prediligono forme attillate che implicano una diversa concezione del taglio, che comincia dunque a svilupparsi in modo più complesso. I primi libri di modelli pubblicati a stampa, nei quali si trasmettono le informazioni sui modelli più recenti e alla moda, escono nella seconda metà del Cinquecento (1589, JUAN DE ALCEGA).

Le *pinces*, invece, vengono introdotte in modo sistematico tra Sei e Settecento, mentre in precedenza, laddove ci sono, sono casi particolari.

Tre forme di sartoria

Vi sono tre forme principali di sartoria: quella moderna, quella per la scena e quella storica o antica. Ciascuna ha elementi che la differenziano dalle altre e, allo stesso tempo, elementi che le accomunano.

Per “sartoria moderna” si intendono i processi di produzione degli abiti considerati al passo con i tempi, tenendo presente tuttavia che ogni periodo storico ha avuto la sua sartoria moderna, superata di volta in volta da cambiamenti di gusto e da innovazioni tecniche specifiche che potevano implicare l'uso di nuovi strumenti (aghi d'acciaio al posto di aghi di ferro, per esempio), o di nuove competenze (il taglio che rende l'abito aderente al corpo, quale espressione aristocratica, contrapposto ad un taglio che facilita il movimento che resta invece patrimonio “del volgo”). A partire dal XVIII secolo, a seguito della Rivoluzione Industriale, nel mondo occidentale vediamo tra i protagonisti le fabbriche dove si producono tessuti. La sartoria “di moda” ricerca una ottimizzazione dei procedimenti. La maggiore disponibilità di tessuto indotta dal mercato – e la conseguente diminuzione del prezzo delle stoffe – fa sì che gruppi sempre più consistenti di persone abbiano accesso alle novità, con la conseguente necessità di sveltire la confezione. La pratica sartoriale viene perciò suddivisa in fasi, ciascuna delle quali volta a rendere più



fig.1 Cuciture manuali per l'ipotesi di ricostruzione di un mantello e di un abito medievale nell'ambito dello studio sui documenti Datini (Museo del Tessuto, Prato 2016) e di un ornato da collo con perle di fiume e ricamo per un progetto sul XIII secolo (2024). Sara Paci Piccolo (Foto di Sara Paci Piccolo)

rapido – e meno costoso – il processo di assemblamento, montaggio e confezione del capo. Si istituisce la produzione seriale o semi-seriale, con l'introduzione della taglia standardizzata, e, grazie alla maggiore produzione di tessuti si bada meno agli sprechi, semplificando anche le rifiniture. Questo processo si è andato sempre più accelerando, giungendo al picco ai giorni nostri, quando la produzione di abiti in grandi quantità ha indotto il fenomeno della “fast fashion”.

Nella “sartoria per la scena” a seconda della produzione scenica che si va a realizzare, esistono esigenze diverse di cui si deve tener conto nel momento della confezione. Forme, volumi, colori, tagli, rifiniture sono funzionali alla rappresentazione di un personaggio. Se si realizza l'abito – o gli abiti – del protagonista si avrà una sartoria necessariamente personalizzata e su misura, adattata al suo fisico e al suo ruolo. Nel caso in cui si producano abiti per i comprimari, specie se di produzioni per il teatro o per il cinema nelle quali le compagnie siano particolarmente numerose, la sartoria potrà essere più generica, seriale o semi-seriale, con rifiniture meno accurate. La compresenza di una sartoria su misura accanto a una sartoria di confezione ha fatto sì che nella sartoria teatrale siano sopravvissute più a lungo anche tecniche e segreti di lavorazione che si sono invece perse in quella moderna. A volte è quindi utile studiare la sartoria scenica per recuperare

sistemi di lavorazione più antichi di quelli contemporanei.

La “sartoria storica” o antica risponde a un concetto sartoriale del tutto diverso. Innanzitutto, prima della rivoluzione industriale, il tessuto era un bene prezioso e tra i primi obiettivi del sarto vi era quello di sprecarne il meno possibile. I procedimenti sartoriali, di conseguenza, dovevano tener conto dell’effettivo consumo di tessuto per ogni individuo, senza ammettere sprechi di alcun genere. Ciò significa che la confezione di un abito era sostanzialmente su misura, al massimo ammettendo la preparazione di capi semi-finiti che venivano poi personalizzati addosso al compratore.

Nella SS, i procedimenti di lavorazione implicano la manipolazione dei tessuti al fine di perfezionare la resa della stoffa – cosa che nella lavorazione contemporanea è quasi del tutto eliminata. Ciò significa, a sua volta, la trasmissione dei “segreti” di lavorazione di ciascun capo al fine di ottimizzare tempi e tecniche. Per esempio, erano previste fasi di stiratura per manipolare il tessuto con il calore e fargli acquisire forme specifiche, o fasi di pre-lavorazione del capo, con tagli strutturali specifici e ben collocati all’interno di una serie di operazioni sequenziali che erano doverosamente rispettate per raggiungere la resa ottimale.

Diventa chiaro, dunque, come la sartoria storica implichi una trasmissione di conoscenze specifiche e intangibili che sono parte di un patrimonio culturale altrettanto specifico.

Il capo veniva ulteriormente valorizzato, attraverso la ricerca di rifiniture accurate che evidenziavano sia lo status dell’acquirente quanto l’abilità del produttore.

In questo senso, per esempio, il cosiddetto *Made in Italy* metteva in risalto questo tipo di competenze ed era famoso proprio per l’alta qualità della sartoria, delle rifiniture, dei ricami e delle ornamentazioni.

Per inciso, sistemi di produzione più antica sono sopravvissuti anche nelle sartorie specializzate dove si realizzano gli abiti tradizionali, anche detti “folklorici” o “costumi popolari”. Questi, tuttavia, sopravvivono solo laddove la produzione di abiti tradizionali ha ancora un significato ed è in uso nelle feste e celebrazioni contemporanee. Oggi vi si vedono spesso adattamenti in senso moderno – con la conseguente introduzione di forme e tecniche semplificate – dovuta alla concorrenza di abiti industriali che lentamente sostituiscono quelli tradizionali, soprattutto a causa del costo elevato di quest’ultimi. Penso, ad esempio, alla presenza sul mercato attuale di *dirndl* tirolesi o friulani di produzione commerciale e industriale – in materiali sintetici, tagli semplificati, decorazioni omologate, produzioni estere – contrapposti ai *dirndl* tradizionali, che ancora vengono prodotti dalle sartorie specializzate, ormai sempre più rare.

Le problematiche principali

Per comprendere le complessità, le possibili varianti e la metodologia di ricerca della SS, merita fare una breve analisi delle problematiche principali. Ne abbiamo qui sottolineate alcune.

La prima difficoltà che si riscontra è lo studio degli “originali”, che per la maggior parte non esistono più e, quando sono giunti fino a noi, sono spesso in condizioni precarie, o frammentati. Quando anche siano apparentemente integri,



fig. 2 Ipotesi di ricostruzione di abito di Cosimo de' Medici come da ritrovamenti tombali di Don Garcia de' Medici, secondo lo studio di Janet Arnold, ed iconografie di Cosimo a Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento, per il Museo di Palazzo Vecchio. 2001, Sara Paci Piccolo, Elisabeth Keusen (Foto di Sara Paci Piccolo)

non possono facilmente essere studiati nel loro aspetto tecnico perché questo implicherebbe il loro disassemblamento. Si cerca di ovviare utilizzando metodi di indagine non invasivi, quali, per esempio, i raggi x, oppure approfittando proprio di un cattivo stato di conservazione ante restauro per poter carpire i segreti dei tessuti, dei tagli, delle misure, delle cuciture.

Correlata a questa prima considerazione, vi è sempre la necessità di approfondire la comprensione dell'oggetto per sé, che a volte si crede originale quando invece è già stato sottoposto a restauri o manipolazioni di cui si è persa memoria.

A volte un abito può aver cambiato destinazione – ad esempio, abiti aristocratici che sono stati usati nella vita quotidiana ma poi sono stati allocati diversamente, come donazioni ad enti religiosi, ed essere stati utilizzati per fini diversi, come la vestizione di statue sacre.

Talvolta, un abito che sembra integro ha invece parti che sono state aggiunte



fig. 3 Ipotesi di ricostruzione dell'abito di Isabella d'Aragona (parte interna degli occhielli in seta che ricoprono anellini di metallo, come nell'originale). Studio svolto durante il restauro dei frammenti della veste originale (1524). L'abito originale è conservato presso la Basilica di San Domenico Maggiore a Napoli. 2021, Sara Paci Piccolo (Foto di Sara Paci Piccolo)

in epoca posteriore, e risultano quindi combinazioni di gusto, tessuti e tecniche diverse, non facilmente collocabili in un preciso contesto storico, oppure è del tutto manchevole di elementi che sarebbero stati indispensabili per una corretta vestizione (c'è la giacca, ma mancano i pantaloni, c'è il corpetto, ma manca la camicia, c'è l'abito, ma manca il cappello).

Esiste anche il caso del riuso della stessa veste in epoche successive, per fini diversi: non è raro trovare abiti settecenteschi o ottocenteschi usati tra Otto e Novecento come costumi di carnevale, con ornamentazioni eccessive, o modifiche di taglio per adattarli a corpi differenti.

Nel caso la SS si basi sullo studio della sola iconografia è bene sempre tenere presente che in un contesto iconografico la rappresentazione realistica di un abito non è la norma, anzi, più spesso l'eccezione. L'abito completa il messaggio che il pittore ha voluto trasmettere, e solo se vi è l'effettivo desiderio dell'autore di trasmettere una rappresentazione realistica si potranno

trarre informazioni dirette sulle forme dell'abito. Inoltre, l'abito stesso può essere portatore di significati simbolici nel contesto della società che lo produce.

Un'altra problematica che impatta la realizzazione sartoriale è la "gestualità" **e i movimenti** che l'abito e il suo contesto storico richiedono e che si modificano nel corso del tempo e variano da una condizione sociale all'altra. Un corpetto usato da una contadina sarà diverso da quello di una aristocratica, e la loro rispettiva sartoria – pur appartenendo allo stesso contesto cronologico – non sarà del tutto identica, pur avendo certamente elementi in comune.

Uno dei problemi più gravi che la SS si trova ad affrontare è che via via che la sartoria si trasforma e si aggiorna, si perdono le conoscenze preesistenti. In passato la segretezza nella trasmissione delle conoscenze artigianali faceva spesso parte dei requisiti per entrare a lavorare in una bottega d'arte – in molti casi richiesta dalle stesse associazioni di mestiere –, e le sartorie non facevano eccezione. Nel momento in cui si è cominciato a imporre il sistema industriale di confezione (in Italia soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento) si è andata perdendo la trasmissione delle competenze sartoriali da maestro/a ad allievo/a. Non è un caso che quando si parla di SS ci sia una certa diffidenza verso coloro che accedono alla sartoria – soprattutto all'interno dei palii e delle

rievocazioni legate a feste tradizionali – senza una fase di apprendistato e di gavetta che viene considerata necessaria. Per diventare esperti di SS non basta saper confezionare abiti ma saper distinguere quali tecniche fossero effettivamente in uso in un periodo piuttosto che in un altro. La sartoria come abbiamo già detto, si è modificata nel corso del tempo, anche se l'evoluzione non è stata lineare come potremmo immaginare e si trova traccia di tecniche simili in contesti e periodi molto diversi e lontani tra loro. Tra l'altro, si può verificare anche la condizione opposta, ovvero che non vi sia traccia di una tecnica in un periodo posteriore a un altro in cui era invece presente. La comprensione di queste dinamiche avviene dopo molto studio ed osservazione dei reperti originali, delle iconografie, delle fonti documentarie di ogni tipo, assieme alla contestualizzazione dell'abito stesso, della storia locale, dei rapporti commerciali – che possono aver introdotto una tipologia tessile, un colorante, una tecnica di cucito o di rifinitura specifica in luoghi e in momenti insospettabili fino al momento della ricerca stessa – e, soprattutto, dopo aver sperimentato le diverse variabili in senso tecnico-pratico, ovvero realizzando delle “ipotesi di ricostruzione” vere e proprie (BALBI, 2023, pp. 112-120).

La realizzazione di abiti che cercano di documentare le tecniche di lavoro antiche non è mai un'operazione semplice e spesso incontrano problemi che vanno dalla difficoltà di reperire tessuti che, se pur prodotti oggi, presentino caratteristiche di peso, decorazioni e materiali simili a quelli antichi, al costo stesso di uno studio che implica tempo e competenze specialistiche (spesso distribuite su più persone), il reperimento di materiali anche costosi (come filati pregiati) o elementi oggi non più in produzione (pensate alle stecche di balena dei corsetti ottocenteschi, oggi sostituite da inadeguate stecche di plastica).

Nella costruzione delle competenze sartoriali, infine, lo studio sartoriale dovrebbe sempre includere una proposta di ricostruzione tecnica e materica dell'oggetto di studio. Solo in questo modo infatti è possibile rendersi conto se le ipotesi che si vanno elaborando attorno a esso possono o no essere confermate nella realtà. Tuttavia (altra problematica ineludibile) perfino anche su ciò che viene ricostruito come studio museale è bene mantenere un approccio dubitativo, in quanto studi ulteriori potranno confermare o modificare gli assunti precedenti, sviluppando nuove teorie e portando a nuove conclusioni.

Bibliografia

- ALCEGA, JUAN DE, *Libro de práctica y traça*, a cura di J. L. NEVINSON, traduzione di J. PAIN e C. BAINTON, Valladolid, editorial MAXTOR, 2009
- T. ANDERLINI-J. WIRTH, *Le Costume Médiéval au XIII siècle (1180-1320)*, Bayeux, Hemdal, 2014.
- J. ARNOLD, *Patterns of Fashion*, vol.1-4, London, Wace, Macmillian 1964-2008.
- B. BALBI (a cura di), *Le Trame degli Aragonesi, Nuove acquisizioni dal restauro dei corredi funebri nelle arche della basilica di San Domenico Maggiore a Napoli*, Roma, Edizioni Quasar, 2023.
- D. DEGL'INNOCENTI-G. NIGRO (a cura di), *Un panno medievale dell'azienda pratese di Francesco Datini. Studio e ricostruzione sperimentale*, Firenze, Firenze University Press, 2021.

- E. ØSTERGÅRD, *Woven into the Earth, Textiles from Norse Greenland*, Gylling, Aarhus University Press, Narayana Press, 2009.
- S. PACI PICCOLO, *Per una storia della sartoria, Strumenti e Tecniche*, in «Kermes» 33/XI (1998), pp. 63-75.
- S. PACI PICCOLO, *Between Shape and Image – Hypothesis of Research on Three 16th cent. Paintings Through the Aid of on Scale Mannequins*, in «Journal of the MAA» (Museum Applied Art), 17 (2021), https://mpu.rs/zbornik/pdf/zbornik_17/13.pdf

Video

- Victoria&Albert Museum videos, and history of fashion, <https://www.youtube.com/@vamu-seum>
- ICOM Costume Committee, <https://www.youtube.com/@icomcostumecommittee9292/videos>.
- National Museum Liverpool, *Getting Dressed in the 18th century, Women*, <https://www.youtube.com/watch?v=UpnwWP3fOSA>.
- Priorattire, *Getting dressed for Elizabethan Court, ca. 1590s*, <https://www.youtube.com/watch?v=zeclOLfXhLI>.
- Canale di conferenze di Sara Paci Piccolo, <https://www.youtube.com/@sarapacipiccolo4745/videos>.

SPETTACOLO STORICO

Rosita Bellometti

Definizione sintetica

Uno spettacolo storico in senso stretto consiste nella ricostruzione o *evo-cazione* di forme performative del passato attraverso l'impiego filologicamente fondato di musica dal vivo, danza, scenotecnica e arti pirotecniche, arti della parola, mimica e canto documentati nell'epoca di riferimento, nell'ambito di una **rievo-cazione storica** o di un evento culturale pubblico. Essa si distingue dalla semplice esibizione in costume o in **abito storico** perché presuppone una produzione drammaturgica fondata su una ricerca multidisciplinare.

Scheda descrittiva

Il punto di partenza è il riconoscimento di un paradosso: lo spettacolo è, per definizione, effimero. Per molti secoli addietro è addirittura perduto, gettato via nelle sue componenti sceniche. La sua ricostruzione è dunque epistemologicamente problematica. Tuttavia, come ha mostrato la storia dello spettacolo italiano a partire dagli studi di Ludovico Zorzi (ZORZI, 1977), anche tracce materiali e documentarie frammentarie consentono di costruire un'immagine coerente e storicamente fondata dell'autorappresentazione di una civiltà.

Uno spettacolo storico responsabile si costruisce secondo una progressione verificabile:

1. La fonte, cosa è documentato? L'affermazione scenica (un costume, un gesto, una parola, un rito) deve essere riferibile a una fonte identificabile, anche attraverso ragionevole inferenza comparativa quando la fonte diretta manca.
2. L'interpretazione, come si traduce in scena? La fonte viene adattata al *medium*, alla distanza dal pubblico, al contesto fisico e drammaturgico. Questa fase è necessariamente creativa, ma non arbitraria. Avendo studiato la storia del teatro e la cultura materiale dell'epoca, si può colmare la lacuna.
3. La dichiarazione, cosa si dice al pubblico? La trasparenza è parte costitutiva dello spettacolo storico. Il pubblico ha diritto di sapere dove finisce il documento e dove inizia l'interpretazione. Questo non interrompe la magia: la rafforza, perché la rende onesta.

Il *medium* è variabile: teatro, cerimonia pubblica, visita guidata interpretata, *mystery dinner*, rievocazione *en plein air*, narrazione multimediale. La distanza dal pubblico varia: può essere frontale come in un palcoscenico, ravvicinata come in un banchetto, immersiva come in un'esperienza *site-specific*. Ciò che non varia è il principio di onestà.

L'*edutainment* e il *re-enacting* sono ormai strumenti in uso ovunque in Europa, parlare al pubblico è una richiesta che proviene dalle istituzioni, dal mondo della cultura. Lo spettacolo storico ammette l'invenzione narrativa – personaggi composti, dialoghi costruiti, atmosfere immaginate, *personaggi-specchio* che siano verosimili nella loro epoca, – purché questa sia chiaramente distinguibile dall'attestazione documentale e non la contraddica. Quando un autore drammaturgico costruisce scene non documentate, deve farlo all'interno del possibile storico: ciò che sarebbe potuto accadere, dato ciò che sappiamo. Non ciò che avremmo voluto che accadesse.

Il revisionismo è la nemesi di ogni progetto storico, anche di quelli dello spettacolo.

Riferimento normativo e applicazione

La legislazione italiana in materia di rievocazione storica riconosce alle associazioni operanti nel settore una funzione culturale e didattica, subordinata all'impegno di rappresentare il passato con fedeltà documentata. Questo quadro normativo non riguarda solo il costume o l'oggetto d'uso, ma l'insieme della pratica: il contesto storico dichiarato, le fonti di riferimento, la correttezza della comunicazione al pubblico. L'aspetto performativo è un banco di prova significativo dell'onestà intellettuale richiesta. Poiché una performance non può essere ricostruita integralmente, la **Public History** invita a elaborare forme di restituzione storicamente fondate e comunicativamente efficaci, capaci di trasmettere al pubblico la complessità dell'evento senza occultarne i margini di ipotesi.

È possibile attingere alle parole delle fonti, alle testimonianze figurative e narrative, oppure ricorrere a *personaggi-specchio* che guidino il pubblico dentro la vicenda storica. In questa funzione il Public Historian assume spesso il ruolo di mediatore narrativo: non sostituisce la ricerca con l'invenzione, ma organizza materiali documentari e ipotesi plausibili in una forma accessibile.

La forza dello spettacolo, in senso ampio, risiede anche nella sua capacità di attivare una comunicazione empatica. Proprio per questo il Public Historian si distingue dallo sceneggiatore o dal regista in senso stretto: il suo compito non è soltanto costruire efficacia narrativa, ma garantire che il coinvolgimento emotivo resti ancorato a contenuti storicamente sorvegliati.

Il Public Historian è tenuto a esplicitare, ad esempio, se lo spettacolo impiega personaggi e fonti documentati oppure figure di finzione costruite su basi documentarie, e a distinguere con trasparenza tra dato, integrazione plausibile e invenzione scenica.

Le fonti

Lo spettacolo storico non è comunque un racconto libero, di *fiction*, ambien-

tato nel passato. È un atto di mediazione tra la documentazione storica disponibile e il pubblico presente. Ogni scelta narrativa o scenica deve poter rispondere alla domanda sulla tracciabilità: “da dove proviene questa situazione?” La cultura dell’epoca è imprescindibile se si voglia fare un lavoro scenico, come lo è quando si deve preparare un film, del resto. Una civiltà si autorappresenta nello spettacolo, innovando e recuperando a sua volta temi e problemi del passato. Tipicamente, ciò è avvenuto nel Rinascimento. Benché la produzione effimera delle soluzioni di scena sia andata in gran parte perduta, gli studi di settore, ad esempio di Ludovico Zorzi e Paola Ventrone, hanno dimostrato come la spettacolarità sia stata lo specchio della civiltà, come ne abbia trasmesso la propaganda, i timori e i sogni, l’evoluzione anche tecnologica, le innovazioni e le licenze, come la catarsi collettiva nei grandi temi di Inferno e Paradiso siano stati sempre esplorati e rappresentati.

Il Manifesto dell’Associazione Italiana di Public History (AIPH) stabilisce il rigore interpretativo e la trasparenza dei metodi: cambia il linguaggio, non la responsabilità. Esploriamo allora il grande ventaglio di fonti da impiegare. Il discrimine tra “spettacolo storico” e invenzione scenica ambientata nel passato sta nell’ancoraggio documentale. Le fonti da cui attingere temi, situazioni, immagini e scene comprendono:

- Iconografie: rappresentazioni pittoriche, incisioni, manoscritti miniati, fotografie d’epoca che attestano abiti, gesti, arredi, cerimonie, spazi.
- Resoconti: cronache, diari, relazioni diplomatiche, atti notarili, epistolari che documentano eventi, usi, parlate, relazioni sociali, componimenti poetici commissionati per dar conto degli avvenimenti, diari, cronache, testi del teatro sacro, ecc.
- Trattati: testi normativi, codici di comportamento, ricettari, regole di cerimonie pubbliche. In particolare nei trattati di danza, indagando i temi delle danze e le descrizioni delle coreografie, si possono ritrovare elementi dei dipinti e della letteratura in voga.
- Le fonti musicali comprendono manoscritti con partiture, raccolte di repertori vocali, testi poetici con indicazioni musicali, tradizioni folkloriche sopravvissute nel tempo. Canti del maggio, repertori carnevaleschi, feste asinarie e tradizioni studentesche attestano la persistenza di forme festive di lunga durata. Ogni epoca elabora un proprio paesaggio sonoro: ricostruirlo è parte essenziale dell’indagine storica, come pure ascoltarlo e capirne i testi.
- Feste e rituali documentati: celebrazioni civili, religiose o nobiliari delle quali siano noti lo svolgimento, i partecipanti, la forma, la musica, il cibo.
- Fonti archeologiche, materiali, oggetti decorati, oggetti simbolici.
- Fonti immateriali: feste e rituali sopravvissuti, analizzati e comparati dal punto di vista antropologico.

La cultura di un’epoca si offre come sfondo all’evento narrato, attraverso i suoi tratti di gusto e di immaginario. Miti, archetipi, credenze popolari, *fabule* antiche, possono trovare una forma rappresentativa che parli anche al pubblico di oggi.

L'archeologia dell'immaginario

Il concetto di *archeologia dell'immaginario* mutua dalla disciplina archeologica l'idea di strato, di reperto e di confronto sistematico dei dati. Le tracce dello spettacolo passato vanno trattate come reperti di uno strato cronologico-culturale: non per cercare una replica impossibile, ma per verificare quali forme, dispositivi e codici performativi possano essere restituiti in modo storicamente coerente nel loro contesto originario. In questo senso, **rievocazione** e **Storia pubblica** si incontrano in una pratica comune di interpretazione controllata.

Un caso esemplare su cui la ricerca si è applicata con maggiore continuità è il teatro di corte della seconda metà del Quattrocento nelle corti italiane – Milano, Ferrara, Mantova, Bologna, Pesaro, Urbino, Napoli –, un contesto in cui la festa svolgeva una funzione diplomatica e politica deliberata. Di esso restano descrizioni, testi, testimonianze musicali, trattati teorici e pochissime tracce materiali. Eppure proprio questi episodi assumono un rilievo primario nella competizione simbolica con cui i principi del Rinascimento italiano costruivano il proprio prestigio. Le occasioni festive – matrimoni, ingressi trionfali, visite di ambasciatori – erano infatti strumenti di legittimazione e comunicazione politica (VENTRONE, 2016; Pontremoli, 2002). In tale contesto nacquero alcune tra le principali innovazioni della storia dello spettacolo occidentale: dalla *Fabula di Orfeo* di Angelo Poliziano (Mantova, 1480 ca.) alla *Festa del Paradiso* leonardesca (Milano, 1490), dai trattati di danza di Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo alla macchinistica dei “voli” angelici di tradizione brunelleschiana. Questo patrimonio costituisce un banco di prova privilegiato del metodo, ma i criteri qui delineati mantengono una validità più ampia e possono essere applicati a contesti cronologici differenti.

L'importanza della musica

Dal vivo e con strumenti dell'epoca, anche un paio, la musica infonde un carattere di veridicità e di aderenza all'epoca (si veda la voce **musica storica**). L'impiego di musica registrata può risultare più economico e più facilmente gestibile in fase di produzione, ma modifica sensibilmente il regime percettivo della messa in scena. In uno spettacolo storico, l'autenticità musicale costituisce infatti uno dei principali fattori di credibilità e contribuisce a distinguere strutturalmente l'allestimento filologicamente orientato da una generica esibizione in costume. Anche un accompagnamento essenziale – affidato, per esempio, a un flauto, a una ghironda o a un tamburo – può produrre un effetto di notevole efficacia, purché sostenuto da una scelta strumentale storicamente pertinente. La selezione del repertorio e degli strumenti non ha funzione decorativa, ma deriva da ricerca archivistica, archeologica e ricostruttiva.

La danza come espressione sociale

La danza storica del XV secolo, collegata indissolubilmente all'esecuzione musicale, visualizza la mentalità umanistica in gesti che infondono significato e veridicità all'allestimento (si veda la voce **danza storica**). Si tratta di fare impiego

di coreografie ricostruite a partire dai trattati dell'epoca, eseguite da danzatori formati in questa disciplina (PONTREMOLI-DALLA ROCCA, 1987).

Questi testi non si limitano a descrivere le coreografie, ma elaborano una vera e propria estetica del movimento, radicata nei codici del comportamento, del contegno e della presenza sociale. Le pratiche coreutiche sono strettamente connesse alla cultura materiale dell'abito: postura, ampiezza del gesto e qualità del movimento risultano condizionati dalle fogge, dai volumi e dalla risposta dei tessuti. Costume e danza si definiscono dunque reciprocamente all'interno di un medesimo sistema espressivo. Danzare in **abiti storici** induce il danzatore alle posture corrette, tramite il peso delle stoffe, i volumi delle maniche, la risposta delle gonne: il costume non è accessorio estetico ma elemento funzionale della performance.

Le coreografie possono essere usate narrativamente, oppure in forma di intermezzo drammaturgico, in molte epoche. Ogni parla attraverso la danza della sua peculiare estetica e del rapporto fra uomo e donna. Il campo di studio è estremamente fecondo per la comprensione di un'epoca.

Le macchine sceniche e la pirotecnia

Due mezzi efficaci per la restituzione della *meraviglia* destata nel pubblico, sono le macchine semoventi, anche da corteo, e l'uso del fuoco. Quando condizioni logistiche e competenze lo consentono, questo ambito costituisce uno dei settori più fecondi e suggestivi della sperimentazione rievocativa.

Il linguaggio di autorappresentazione dei Principi procede mediante la sorpresa, l'innovazione, il prodigio tecnico. La "maraviglia" è sinonimo di "fama e prestigio", voce fissa di spesa nel bilancio di Stato: stupire con gli ingegni più innovativi diventa un'arte para-bellica. La macchinistica sottintende le capacità ingegneristiche al servizio della difesa; lo sfarzo allude alla capacità economica; l'innovazione culturale afferma la preminenza dinastica. È nei trattati di poliorcetica degli ingegneri della guerra che si trovano le macchine sceniche: Roberto Valturio, Mariano di Jacopo detto il Taccola, Giovanni Fontana. Quest'ultimo, nel suo *De bellicorum instrumentorum liber* inserisce congegni espressamente destinati «ad spectaculum et pulchritudinem» accanto a cannoni e fortificazioni¹.

Le macchine sceniche documentate includono: sistemi di volo (attori appesi a



fig. 1 Ballo di corte con danzatori in abiti quattrocenteschi. Pagina miniata dal codice *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* di Guglielmo Ebreo da Pesaro, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Italiens 973, c. 21r, sec. XV. (dominio pubblico, Gallica BnF)

¹ Munich Bayerische Staatsbibliothek, cod. icon. 242.

funi, uccelli meccanici, “angeli” che scendono e salgono), montagne apribili (per l’Ade, l’Ascensione, apparizioni di personaggi mitologici), castelli e torri mobili semoventi, automi articolati. La tradizione fiorentina inaugurata da Filippo Brunelleschi nel 1439 – l’angelo nunziante che discendeva dal Paradiso illuminato da migliaia di luci – si diffuse nelle corti di Ferrara, Milano e Mantova, portata da ingegneri come Niccolò Baronzelli. Nella sua forma più avanzata, la *Festa del Paradiso* di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione per le nozze di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d’Aragona (Milano, 1490) rappresenta la *summa* tecnica di questa tradizione, che si propagerà dall’Italia alla Francia barocca, saldando il teatro alla macchinaria tramite la figura di Giacomo Torelli (Fano, 1604-1678), soprannominato “il gran stregone”. Scenografo, ingegnere e architetto italiano del periodo barocco, famoso per i suoi disegni di macchinari per creare effetti spettacolari. Il suo periodo veneziano si conclude nel 1644, quando lasciò Venezia per trasferirsi a Parigi. A Parigi introdusse nell’opera complesse macchine sceniche e scenografie prospettiche, e la sua sintesi tra le tradizioni teatrali italiane e l’estetica cortese francese pose le basi per la grandiosità del teatro barocco francese.

La pirotecnia – girandole, razzi, cascate di fuoco, retroilluminazione di teli, accensioni progressive, draghi sputafuoco – è parte integrante del repertorio dello spettacolo medievale, rinascimentale, barocco; non un elemento decorativo aggiuntivo. Poiché impiegabile soltanto all’aperto, rende l’occasione festiva con occupazione di suolo pubblico un’opportunità sperimentale unica. La scelta dei materiali costruttivi è parte del criterio: la cartapesta è documentata nell’effimero, in quanto duttile, facilmente decorabile (BELLOMETTI-SALVATORI, 2016); legno di midollino e garza condizionano la percezione del pubblico verso un teatro rievocato. Materiali impropri (polistirolo, plastica, stoffe sintetiche) compromettono la coerenza estetica e semantica della messa in scena.

Regia, spazio scenico e linguaggio

La messa in scena di uno spettacolo storico complesso richiede una regia dotata di competenze specifiche, distinta ma complementare a quelle dello storico. Gli *apparatori di feste* del Quattrocento – Bergonzio Botta, Lorenzo Lavagnolo, Guglielmo Ebreo, il maestro Zafarano dell’*Orfeo* mantovano – erano professionisti della resa scenica, spesso artisti o maestri di danza, depositari di saperi tecnici specialistici. In questo quadro, le prove costituiscono un passaggio decisivo: soltanto attraverso di esse si misurano le durate effettive delle azioni sceniche, si correggono gli squilibri ritmici e si coordina l’insieme della comunicazione performativa. Un buon testo resta inseparabile da un uso consapevole dei tempi scenici.

Lo spazio della messa in scena condiziona strutturalmente le scelte registiche. Una piazza all’aperto non offre l’acustica di un teatro e penalizza la parola recitata; un cortile chiuso, al contrario, limita l’impiego della pirotecnia ma valorizza il gesto e può consentire di evitare l’amplificazione. Un problema analogo riguarda la lingua della recitazione: i generi drammatici italiani si strutturano spesso attorno al rapporto fra lingua e dialetto, nodo che confluirà nelle maschere della Commedia dell’Arte. L’uso di parole, formule ed espressioni desunte

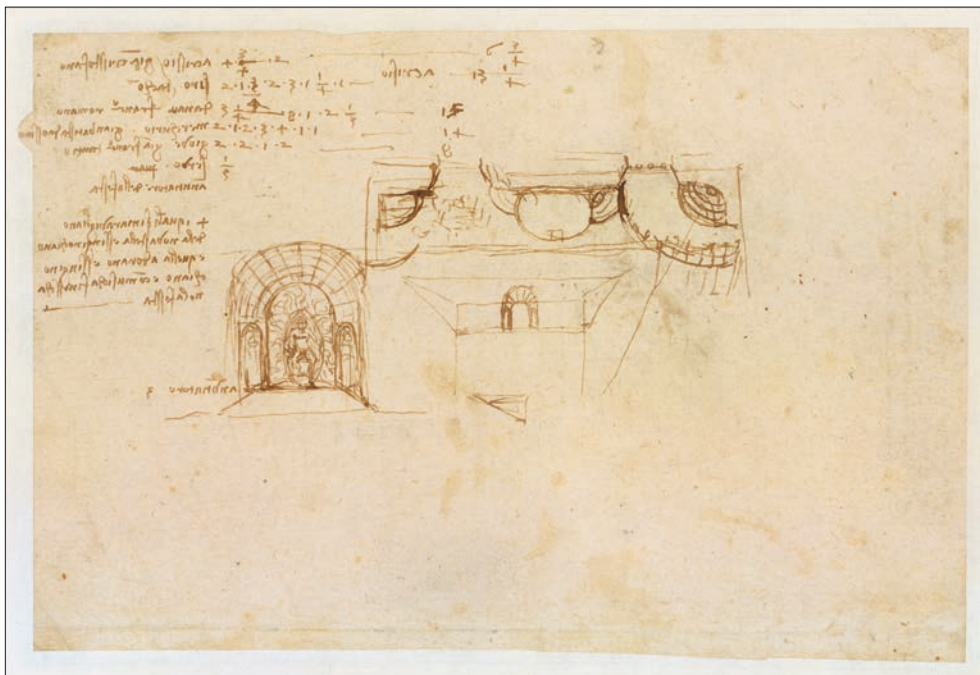


fig. 2 Leonardo da Vinci, disegno di macchina scenica per il teatro di corte sforzesco, probabilmente il palcoscenico per la Danae di Baldassarre Taccone (The Met Museum, 17.142.2) esemplifica l'intreccio tra ingegneria bellica e scenotecnica nel teatro rinascimentale (dominio pubblico)

dalle fonti, così come l'attenzione alla koiné linguistica di riferimento, costituisce pertanto un elemento essenziale di coerenza storica.

Le incisioni di Jacques Callot sul tema degli sfrenati *Balli di Sfessania* hanno ispirato uno spettacolo musicale e di prosa, ideato e messo in scena da Bruno Garofalo, nella modalità della Commedia dell'Arte. Una compagnia di attori girovaghi si esibisce nel racconto di un viaggio verso Sfessania sotto la guida del Capitano Malagamba. I nomi e le movenze sono desunti dalle incisioni che descrivono le feste di strada della Napoli del Seicento aragonese.

Il ruolo del Public Historian

Il Public Historian che collabora a una **rievocazione storica** è il responsabile dell'apparato metodologico e documentario. Il suo contributo comprende la ricerca nelle fonti, la costruzione del repertorio tematico, la consulenza sui materiali e sulle scelte di messa in scena, la stesura di canovacci condivisi con l'équipe e la supervisione della coerenza storica complessiva. Egli fornisce un *carnet* di soluzioni – miti, temi cortesi o cavallereschi, istanze popolari, riferimenti astrologici e alchemici, testi e motivi dell'immaginario di un'epoca – da cui regista, musicologo, maestro di danza e scenotecnico possano attingere.

La fase di pre-produzione diventa così un laboratorio di avvicinamento al passato aperto agli artisti, in cui le domande pratiche e interpretative trovano



fig. 3 Jacques, Callot, Balli di Sfessania. c. 1622 (Wikimedia Commons)

risposta nelle fonti oppure, dove queste siano lacunose, in soluzioni costruite secondo criteri di plausibilità. Il compito del Public Historian è fare in modo che tale elaborazione resti proporzionata al luogo, al pubblico e alla situazione rievocata, senza travisare il quadro storico di riferimento.

Autenticità percepita e comunicazione

Uno spettacolo storico rivolto a un pubblico ampio può essere oggetto di verifica degli effetti comunicativi attraverso metodologie di ricerca sociale (interviste, osservazione partecipante,

analisi del profilo dei visitatori). I dati disponibili mostrano che la qualità complessiva della messa in scena è percepita dal pubblico come “autentica” in misura proporzionale alla coerenza metodologica dell’insieme (SALVATORI, 2017). In particolare, l’autenticità percepita degli spettacoli risulta strettamente correlata a quella di costumi e scenografie, suggerendo che il pubblico recepisce e valuta la coerenza del sistema segnico complessivo, non i singoli elementi.

Questo dato ha implicazioni pratiche per chi organizza **rievoche storiche**: innalzare il livello qualitativo dello spettacolo, pur richiedendo investimenti in competenze e ricerca, non produce un effetto di “distanza museale”, ma accresce il coinvolgimento del pubblico. La messa in scena storicamente fondata risulta dunque anche la più efficace sul piano comunicativo, soprattutto quando integra riferimenti figurativi, testuali e spaziali riconoscibili entro una costruzione coerente.

In questa prospettiva, la **Public History** incoraggia spettacoli storici capaci di offrire più livelli di lettura, nei quali il coinvolgimento del pubblico si accompagna a una solida densità di temi, problemi e riferimenti storici.

Bibliografia

- R. BELLOMETTI, *Archeologia dell'immaginario. Idee, opportunità, esperienze per la messa in scena dell'effimero*, in *Il Medievista come Public Historian*, a cura di E. SALVATORI, Roma, ISIME, 2022, pp. 131-190.
- R. BELLOMETTI-E. SALVATORI, *Carta senza parole. Usi non scrittori della carta nell'Italia medievale*, in «Archivio Storico Italiano», 649/3 (2016), pp. 457- 481.
- A. PONTREMOLI, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- E. SALVATORI, *Il Public Historian e il revival: quale ruolo?*, in *Rievocare il passato: memoria culturale e identità territoriali*, a cura di F. DEI-C. DI PASQUALE, Pisa, Pisa University Press, 2017, pp. 131-138.

P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016.

L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

Sitografia

Progetto Herla – archivio di fonti sugli spettacoli patrocinati dai Gonzaga (1480-1630) <http://www.capitalespettacolo.it/eng/obiettivo.asp>.

RSI Rete Due, *1480. Poliziano e il suo Orfeo*, ricostruzione della *Fabula di Orfeo* per la regia di Francis Biggi, <https://www.rsi.ch/rete-due/programmi/cultura/quilisma/1480-Poliziano-e-il-suo-Orfeo--937864.html>.

I Balli di Sfessania, di Bruno Garofalo, un esempio di spettacolo che viene formulato sulla base dell'arte di Jacques Callot e della musica del Seicento, con attenzione alla danza rivelata dalle figure, a lungo approfondita da Valentina Confuorto https://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=34934:i-balleri-di-sfessania-di-valentina-confuorto&catid=53&Itemid=45.

Significative le sperimentazioni negli spettacoli del Calendimaggio di Assisi e del Palio di Isola Dovarese (Cremona), quest'ultimo condotto in passato dalla scrivente, e per questo testimoniato dall'interno. Attualmente i due eventi sono cooperanti in vari aspetti ricostruttivi: musica, danze e fuoco. Agli artisti va tributata la mia sincera gratitudine per le impagabili opportunità di sperimentazione.

GLI AUTORI E LE AUTRICI DEL VOLUME

Enrica Salvatori è professoressa associata di Storia Medievale presso il Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa e presidente dell'Associazione Italiana di Public History (AIPH). Insegna *Esegesi delle fonti medievali* e *Storia Pubblica Digitale*. Dal 2006 al 2010 è stata vicepresidente del corso di laurea in Informatica Umanistica (*Digital Humanities*) presso la stessa università, dove dal 2015 al 2021 ha diretto il Laboratorio di Cultura Digitale. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla relazione tra storia medievale e storia pubblica digitale, sulla circolazione nel Mediterraneo medievale e sull'epistemologia della storia pubblica. Ha curato l'edizione digitale del Codice Pelavicino (<http://pelavicino.labcd.unipi.it/>)

Francesca Baldassari, dopo gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara in scenografia e costumistica, pratica attivamente la rievocazione ricostruttiva dal 2000, accumulando esperienze a livello italiano ed europeo presso parchi e musei, soprattutto *living museum* all'estero, realizzando nel 2018 il Cammino di Santiago in attrezzatura del XIV secolo. Collabora col Festival del Medioevo di Gubbio, per il quale ha curato il volume *Rievocare: il mondo dei ri-costruttori istruzioni per l'uso* (2021), e con l'Università di Pisa dal 2022, soprattutto nell'ideazione e realizzazione del corso di perfezionamento *Il Rievocatore come Public Historian*.

Rosita Bellometti, laureata con tesi in Archeologia Medievale all'Università di Firenze, ha collaborato con la medesima Università in progetti sul territorio. Ha curato la scrittura e l'aiuto-regia degli spettacoli del Palio di Isola Dovarese (CR), curandone tutti gli aspetti insieme a un'équipe esperta sia formata sul campo, sia con professionisti esterni. Ha collaborato con l'Università di Pisa in progetti sulla rievocazione, in particolare come docente del corso di perfezionamento *Il rievocatore come Public Historian*.

Simone Bertagna Del Greco è project manager culturale, rievocatore storico, organizzatore di eventi culturali e presidente dell'Associazione Senza Tempo APS di Sarzana, attiva dal 2011 nella rievocazione, nella didattica e nella valorizzazione del patrimonio storico e archeologico; direttore della Galleria Quintino Sella Ricovero antiaereo multimediale alla Spezia). Ha maturato una lunga esperienza nella progettazione e gestione di manifestazioni rievocative e grandi eventi dedicati a epoche diverse, dall'antichità romana al Medioevo e Rinascimento fino alla storia contemporanea. È l'organizzatore, produttore e ideatore de *La guerra di Serrezzana 1487 - Sarzana Senza Tempo* e di *Filetto Rinascimentale*, eventi che coinvolgono gruppi e rievocatori italiani ed europei. Dal 2015 è alla regia dei *Grands Jeux Romains* di Nîmes, una delle maggiori manifestazioni europee

dedicate alla rievocazione della storia romana. È docente del Corso di perfezionamento dell'Università di Pisa *Il Rievocatore come Public Historian*, nel quale svolge attività didattica sui temi della legislazione e del management della rievocazione storica.

Simone Bucri è esperto di comunicazione audiovisiva, documentarista e coordinatore tecnico-scientifico dell'Ecomuseo del Litorale Romano. Laureato in Scienze della Comunicazione e in Discipline demotnoantropologiche, si occupa di raccolta e valorizzazione delle memorie delle comunità attraverso fonti orali e audiovisive. Ha realizzato documentari dedicati alla storia sociale e ai fenomeni migratori del territorio e partecipato a progetti nazionali e internazionali sui temi dell'inclusione sociale, dello sviluppo sostenibile e della tutela ambientale. La sua attività mette in relazione comunicazione, storia orale, Public History, patrimonio territoriale ed ecomuseologia, con particolare attenzione alle pratiche partecipative e alla restituzione pubblica delle memorie delle comunità.

Marta Cadonici è rievocatrice storica e collabora con l'associazione culturale *Gilda Historiae*, attiva nella ricostruzione e nella *living history* con particolare attenzione al Medioevo e al Rinascimento. Entro l'associazione coniuga studio delle fonti scritte, iconografiche e archeologiche, sperimentazione pratica e divulgazione attraverso rievocazioni, workshop e attività didattiche. Ha contribuito al volume collettivo *Rievocare. Nei panni della storia. Il mondo dei ri-costruttori: istruzioni per l'uso* (Gubbio, 2021), dedicato al rapporto fra ricerca, filologia, didattica e pratiche rievocative. Partecipa alle iniziative dedicate al dialogo tra rievocazione, Public History e valorizzazione museale tra cui al Corso di perfezionamento dell'Università di Pisa *Il Rievocatore come Public Historian*.

Francesco Catastini è professore a contratto presso l'Università di Siena. Dirige l'associazione *Amici di Ricerche Storiche aps* ed è membro del consiglio direttivo e segretario di redazione della rivista «Ricerche Storiche». I suoi studi riguardano soprattutto i movimenti antifascisti fra le due guerre mondiali e la storia politica, sociale e culturale dal secondo dopoguerra alla fine del XX secolo.

Yuri Godino è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Pavia, dove conduce attività di ricerca nell'ambito dell'archeologia tardoantica e altomedievale. I suoi principali interessi riguardano l'archeologia dei Longobardi, la cultura materiale, l'archeologia del paesaggio, l'archeologia sperimentale e l'archeologia pubblica. Si occupa inoltre dello studio delle trasformazioni degli insediamenti tra tarda antichità e alto medioevo, con particolare attenzione all'Italia settentrionale. È membro di EXARC, rete internazionale dedicata all'archeologia sperimentale e alla valorizzazione del patrimonio archeologico, nonché cofondatore e responsabile della collana *Archeologie Sperimentali. Temi, Metodi, Ricerche*.

Sara Paci Piccolo è docente di storia dell'arte, dell'abbigliamento storico, di semiotica, e di cultura materiale per diversi istituti di istruzione superiore, come

il Polimoda di Firenze e il Fashion Institute of Technology di New York. Le sue ricerche si incentrano soprattutto sul rapporto tra corpo, moda e società, con un approccio multidisciplinare che ne indaga le relazioni in culture e tempi diversi. Oltre ad essere consulente (Public Historian) per musei e associazioni storico-artistiche in occasione di eventi e manifestazioni ad ambientazione storica – in particolare nel campo dell'abbigliamento storico in tutte le sue espressioni – è autrice di saggi e libri sui temi dell'arte, dell'iconografia, dell'abbigliamento e delle vesti liturgiche, e partecipa regolarmente a convegni nazionali ed internazionali.

Valentina Santonico è funzionaria demoetnoantropologa del Ministero della Cultura presso l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale (ICPI). La sua attività si concentra sulla ricerca, documentazione, tutela e salvaguardia del patrimonio culturale demoetnoantropologico e immateriale. È Responsabile della formazione presso l'Istituto ed è stata coordinatrice del progetto nazionale *Mappatura delle rievocazioni storiche sul territorio nazionale* promosso dall'ICPI, per il quale ha curato, insieme a Valeria Trupiano e Alessia Villanucci, la formazione dei ricercatori, il coordinamento metodologico e la verifica scientifica delle schede di rilevamento. Ha fatto parte del Comitato scientifico del progetto e del gruppo di lavoro atto all'elaborazione dei criteri utili ad individuare le pratiche rievocative verso cui orientare l'azione amministrativa nei settori demoetnoantropologico e immateriale.

Aurora Savelli è professoressa associata di Storia moderna all'Università di Napoli L'Orientale, dove insegna Storia del Mediterraneo moderno e contemporaneo. Le sue ricerche riguardano la storia urbana e sociale, le forme associative, i rituali cittadini e i patrimoni immateriali, con particolare attenzione alla storia delle donne e di genere. Un altro importante ambito dei suoi studi è costituito dalla Public History, dalla didattica della storia e dalla valorizzazione del patrimonio culturale e archivistico. È componente del Consiglio direttivo della rivista «Ricerche Storiche» e dell'Associazione Italiana di Public History (AIPH) e rappresenta l'Università L'Orientale nel Centro Interuniversitario per lo Sviluppo e la Ricerca della Public History (CISPH). Dal 2026 è inoltre presidente dell'Associazione Archivio per la memoria e la scrittura delle donne «Alessandra Contini Bonacossi», impegnata nella conservazione e valorizzazione degli archivi e delle memorie femminili.

Paolo Scarnecchia ha insegnato Storia della musica e Storia delle musiche extra-europee in diversi conservatori italiani, ed è stato professore a contratto presso l'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», l'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa di Napoli, e la Sapienza – Università di Roma, partecipando a convegni e congressi internazionali e tenendo conferenze in Italia e all'estero sulle culture musicali del mondo mediterraneo e in particolare del Vicino Oriente. Oltre a realizzare numerosi programmi radiofonici per la RAI e per la RSI, ha diretto festival e rassegne musicali internazionali. Una delle sue pubblicazioni *Musica popolare e musica colta-Enciclopedia del Mediterraneo*, Jaca Book 2000,

è stata tradotta anche in spagnolo, francese e arabo. Collabora con UNIMED – Unione delle Università del Mediterraneo per la quale cura la serie di podcast *Mediterranean Intangible Heritage Soundscape*. Ha collaborato con numerose riviste e scrive articoli e recensioni per Il Giornale della Musica dal 1990, per il quale si occupa prevalentemente di musica antica curando la serie di podcast *Early Music Stories*.

Sara Tognini si avvicina allo studio della danza storica all'età di 16 anni, specializzandosi nei repertori del XV e XVI secolo. Questa profonda passione l'ha portata a fondare la compagnia *La Riverenza*, con la quale oggi partecipa alle più prestigiose rievocazioni storiche, sia in Italia che all'estero. Ideatrice e organizzatrice del *Gran Ballo di Cosimo I de' Medici* presso il Palazzo Ducale di Massa, si dedica con grande impegno anche alla divulgazione didattica. Attraverso progetti scolastici mirati, trasmette questo patrimonio a bambini e ragazzi, unendo in un'unica esperienza lo studio della storia, l'arte della danza e le buone maniere rinascimentali. A coronamento del suo percorso di studio e ricerca, nel 2024 ha partecipato con successo al corso di perfezionamento *Il Rievocatore come Public Historian* presso l'Università di Pisa.

Valeria Trupiano è funzionaria demoetnoantropologa del Ministero della Cultura presso l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale (ICPI) dove si occupa di tutela e salvaguardia del patrimonio culturale demoetnoantropologico e immateriale mediante processi partecipati con le comunità patrimoniali. Responsabile scientifica delle *Linee guida per l'azione amministrativa e tecnico-scientifica sul patrimonio demoetnoantropologico e immateriale* elaborate dal Ministero della Cultura, fa parte del Comitato scientifico del progetto ministeriale sulle rievocazioni storiche. Specializzata in Beni demoetnoantropologici (Sapienza Università di Roma), addottorata in *Scienze antropologiche e analisi dei mutamenti culturali* (Università degli studi di Napoli "L'Orientale", dove ha insegnato antropologia culturale), ha conseguito un postdottorato in *Storia e antropologia* (SUM di Firenze). Tra le sue pubblicazioni, *Gli usi della diversità genetica. DNA, parentele e politiche dell'appartenenza*, Bologna, Il Mulino, 2013.

Leandro Ventura è direttore dell'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale (ICPI) del Ministero della Cultura, istituto dotato di autonomia speciale che opera nel campo della salvaguardia e valorizzazione del patrimonio demoetnoantropologico materiale e immateriale. Come storico dell'arte ha dedicato la sua attività di ricerca prevalentemente alla committenza delle corti italiane tra XV e XVII secolo. Come dirigente del Ministero della Cultura, ha maturato una lunga esperienza nei settori della tutela e della valorizzazione del patrimonio culturale e delle politiche dedicate al patrimonio immateriale. Coordina e partecipa a progetti nazionali di ricerca dedicati alla documentazione, salvaguardia e trasmissione delle pratiche culturali e dei patrimoni viventi, promuovendo il rapporto fra istituzioni, ricerca scientifica e comunità patrimoniali. Ha coordinato, insieme a Elena Calandra, il gruppo di lavoro ministeriale per Linee guida per l'azione amministrativa e tecnico-scientifica sul patrimonio demoetnoantropologico e im-

materiale”, avviato nel 2021. È componente del Comitato scientifico del progetto ICPI dedicato alla tutela e salvaguardia delle rievocazioni storiche, che studia la rievocazione anche come pratica di patrimonio culturale immateriale.

Alessia Villanucci è funzionaria demoetnoantropologa del Ministero della Cultura presso l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale (ICPI), dove opera nell'ambito della ricerca, tutela e salvaguardia del patrimonio culturale demoetnoantropologico e immateriale. Responsabile scientifica delle Linee guida per l'azione amministrativa e tecnico-scientifica sul patrimonio culturale demoetnoantropologico e immateriale, elaborate dal Ministero della Cultura, è stata coordinatrice del progetto nazionale *Mappatura delle rievocazioni storiche sul territorio nazionale*, nell'ambito del quale ha partecipato alla progettazione della ricerca, alla formazione degli antropologi impegnati sul territorio e alla verifica scientifica della documentazione prodotta. Ha fatto parte del Comitato scientifico del progetto e del gruppo di lavoro atto all'elaborazione dei criteri utili ad individuare le pratiche rievocative verso cui orientare l'azione amministrativa nei settori demoetnoantropologico e immateriale.

Novella Vismara, di formazione archeologa dell'antichità, si avvicina alla Public History ed alle rievocazioni nell'ambito dell'insegnamento di Archeologia nel corso di laurea di Scienze del turismo e comunità locale presso l'Università degli Studi di Milano Bicocca. Alla teoria relativa le rievocazioni si è aggiunta la pratica dell'organizzazione della rievocazione della *Battaglia della Bicocca* del 27 aprile 1522 e delle sue ricadute sociali e culturali in un quartiere trasformato dalla rigenerazione urbana, quale quello della Bicocca.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2026
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore Srl
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Telefono 050 313011 • Fax 050 3130300
www.pacineditore.it



Ogni fine settimana, in Italia, migliaia di persone fanno rivivere il passato: in cortei e palii, in accampamenti e campi storici, in musei e parchi archeologici, in feste e festival. Intorno a queste esperienze si muove un universo articolato di rievocatori, associazioni, studiosi, artigiani, istituzioni e comunità locali, nel quale si intrecciano ricerca storica, partecipazione, patrimonio culturale e turismo. Il *Glossario della rievocazione* nasce per costruire un linguaggio comune tra mondi che sempre più spesso collaborano, ma non sempre attribuiscono alle stesse parole il medesimo significato. Si propone come strumento critico e operativo, costruito attraverso il confronto tra competenze diverse, rivolto a chiunque lavori con il passato nello spazio pubblico. Le sue voci aiutano a disegnare una mappa della rievocazione contemporanea, delle sue pratiche e dei suoi metodi, delle sue potenzialità e dei suoi problemi.

Enrica Salvatori è professoressa associata di Storia Medievale presso il Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa e presidente dell'Associazione Italiana di Public History (ALPH). Già vicepresidente del corso di laurea in Informatica Umanistica (*Digital Humanities*) e direttrice del Laboratorio di Cultura Digitale presso la medesima Università, ha indirizzato i suoi studi non solo verso la società del pieno medioevo, ma guardando anche alle pratiche e ai metodi di storia pubblica digitale. Ha curato l'edizione critica digitale del Codice Pelavicino.

Testi di

Francesca Baldassari, Rosita Bellometti, Simone Bucri, Marta Cadonici, Francesco Catastini, Simone Del Greco, Yuri Godino, Sara Paci Piccolo, Paolo Scarnecchia, Enrica Salvatori, Valentina Santonico, Aurora Savelli, Sara Tognini, Valeria Trupiano, Leandro Ventura, Alessia Villanucci, Novella Vismara



€ 25,00