



Fondazione
Giangiacomo
Feltrinelli

Public History

La storia contemporanea

A cura di:

**Valentina Colombi
e Giovanni Sanicola**

Utopie / 56

Cittadinanza Europea

UTOPIE

Public History

La storia contemporanea

a cura di

Valentina Colombi e Giovanni Sanicola



© 2017 **Fondazione Giangiacomo Feltrinelli**
Viale Pasubio 5, 20154 Milano (MI)

www.fondazionefeltrinelli.it

ISBN 978-88-6835-281-3

Prima edizione digitale novembre 2017

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta, memorizzata o trasmessa in alcuna forma o con alcun mezzo elettronico, meccanico, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, senza autorizzazione scritta dalla Fondazione. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.

Segui le attività di Fondazione Giangiacomo Feltrinelli:



facebook.com/fondazionefeltrinelli



twitter.com/Fondfeltrinelli



instagram.com/fondazionefeltrinelli

Il testo

La storia accademica è libera ricerca individuale e può essere definita come “storia profonda” sganciata dalle necessità di un rapporto immediato con il pubblico; è un’analisi critica del passato senza necessità di collegarlo alle necessità del presente. Esiste tuttavia anche una storia utile per il presente, che fa storia innovativa insieme al pubblico e porta anche i risultati della storiografia accademica in pubblico, e questo è il compito della Public History.

Serge Noiret

Indice

| | |
|--|----|
| Massimiliano Tarantino, <i>Introduzione</i> | 8 |
| Paolo Rumiz, <i>La storia fuori dal libro</i> | 12 |
| Carlo Greppi, <i>La storia tra realtà e fiction</i> | 20 |
| Irene Piazzoni, <i>Teleromanzi: la grande officina della storia per tutti</i> | 25 |
| Valeria Galimi, <i>La storia in mostra. Public History e percorsi espositivi</i> | 29 |
| Marcello Flores, <i>I musei di storia</i> | 33 |
| Chiara Missikoff, <i>La Public History tra memoria e comunità</i> | 36 |
| Valentina Colombi, <i>I nuovi mestieri della storia</i> | 39 |
| Serge Noiret, <i>La Public History, medicina necessaria nell'Unione Europea oggi</i> | 42 |
| Antonino De Francesco, <i>Public History e Università</i> | 49 |
| Giuliana Albini, <i>Il Medioevo e l'idea di Medioevo, tra realtà e finzione</i> | 53 |
| Gli autori | 57 |

Public History

La storia contemporanea

Massimiliano Tarantino

Introduzione

Raccogliamo in questa pubblicazione riflessioni che hanno contrassegnato il cammino che nell'ultimo anno il Dipartimento di Storia Moderna dell'Università Statale di Milano e Fondazione Giangiacomo Feltrinelli hanno percorso progettando e realizzando un master di Public History. La scelta del cluster con cui proporlo - "il racconto della storia, i mestieri della cultura" - credo meriti una illustrazione sommaria che percorrerò raccontando il senso dell'indice di questo eBook.

Queste pagine valgono soprattutto come promemoria e come un modo di segnare un percorso: dalla fruizione dei contenuti alla riflessione sui compiti che oggi gli storici e gli operatori culturali incontrano o sollevano nella discussione sul ruolo della disciplina; su come proporla; intorno a quali sfide si debba misurare oggi il "mestiere di storico".

Abbiamo diviso il nostro percorso in tre differenti tappe.

La prima prende in carica le emozioni.

Siamo partiti da due diverse suggestioni. Da una parte la riflessione cui ci invita lo scrittore Paolo Rumiz. Come si recuperano i percorsi delle proprie riflessioni scritte e perdute, attraverso il dialogo, le domande degli altri? Cosa resta di un passato collocato in una sorta di "terra di nessuno". Quali sono le procedure, le tecniche, in gran parte fatte di gesti, più che di parole, perché un ricordo resti "vivo"? Uno sforzo di memoria che non parte

da un testo scritto, ma che *approda* a un libro.

Dall'altra le domande che propone lo storico Carlo Greppi. Come si ripercorre il filo della storia mettendo insieme le emozioni, gli spezzoni di un film, il testo di un'esperienza traumatica come la vita in prima linea nel tempo della guerra di trincea? Questo percorso non è forse un termometro o un indicatore delle inquietudini e delle ansie del presente? (proposto anche dallo storico Luigi Mascilli Migliorini nel suo *La verità dei vinti*).

La fruizione pubblica dei contenuti, dalla storia in televisione, sulla quale ci invita a riflettere Irene Piazzoni, al percorso museale (su cui scrivono Valeria Galimi e Marcello Flores), risponde e dialoga con quella dimensione narrativa, cui Rumiz e Greppi alludono.

La seconda tappa entra nel merito del profilo della Public History.

A questi testi abbiamo pensato che un modo potesse essere provare a richiamare i temi e i problemi, più direttamente. La sfida è quella di narrare il passato o meglio di ricostruire la genealogia del presente attraverso il passato. È il tema cui cerca di rispondere la riflessione dei "Public Historian", come sottolinea Valentina Colombi, non soltanto per recepire i risultati più nuovi della ricerca scientifica, ma soprattutto per tenere il ritmo dell'evoluzione delle forme di narrazione e di disseminazione capaci di incidere davvero sulla conoscenza diffusa della storia. Ma anche di accompagnarla ad un tragitto di aggiornamento rispetto alla capacità di lavorare sui documenti, di saper connettere forme multiple della narrazione, lavorando su una "tastiera lunga" di risorse e di discipline, linguaggi e di sensibilità che rendono la scena della storia, raccontabile e ricostruibile. Un tema su cui Serge Noiret propone un suo percorso di riflessione anche connesso con le sfide aperte dal sentirsi europei.

Questo aspetto, individua la terza tappa.

Il tema è come oggi il luogo tradizionalmente deputato all'insegnamento della storia avverta la necessità di riproporre la centralità della "storia

insegnata”, come risponda alle sfide, con quali domande si carichi la didattica attenta ai temi e ai profili della ricerca e dell’aggiornamento. Anche per questo il tema è la competenza, la capacità di saper leggere con pazienza il passato. Su questo tema invita a riflettere Giuliana Albini, ma anche insiste Antonino De Francesco quando scrive che “per trasmettere la storia serve un professionista, una figura legittimata da un *savoir faire* codificato di cui sappia farsi portatore. In altri termini, qualcuno che sappia concepire traiettorie di ricerca, interrogare le fonti, ricostruire trame, interpretare il passato in modo critico, problematico, consapevole, con sicura padronanza degli strumenti e dei criteri codificati e affinati dalla tradizione storiografica. È l’unico modo intellettualmente e civilmente corretto per rispondere alle istanze e agli interrogativi sempre mutevoli di una società che manifesta un forte bisogno di passato e che talora lo consuma fino ad appiattirlo, fino a distorcerlo, fino a piegarlo alle necessità del discorso pubblico del presente”.

Noi riteniamo che di fronte insieme a queste domande di grande spessore professionale, ma anche civile, il problema non sia solo quello di risalire con tenacia e determinazione alla fonte, ma quello di cercare poi di costruire la divulgazione e la disseminazione dei contenuti. Perciò di conoscere anche le tecniche per proporre una versione non solo documentaria ma “narrata”, delle varie forme in cui il racconto della storia, non diventa potenziale fonte didattica, ma un generatore di curiosità, nuove domande, desiderio di “saperne di più”.

Processo fondato sulla capacità o la disponibilità a coniugare tra loro molte fonti differenti, non solo quelle scritte, ma anche quelle orali, visuali, sonore, filmiche, in cui conta l’intreccio tra “grande storia” e “storie personali”. Ovvero un “plot” in cui le vicende sono costruite mettendo insieme fonti diverse e anche tecniche narrative distinte, in cui la progettazione non è meno importante della costruzione del racconto.

Non dimenticando tuttavia un ultimo aspetto, non meno importante dei precedenti. Ossia il fatto che una delle possibilità di perseguire e realizzare

contenuti, è anche la capacità professionalizzante di pensare griglie e schemi in cui quei contenuti acquistano la capacità e la possibilità di procedere in una dimensione di senso. In altre parole di passare dalla condizione di ipotesi astratta o solo verbalizzata a progetto concreto. Più sinteticamente di divenire “prodotto culturale” sostenibile. Un ambito cui nel nostro Master abbiamo voluto dare uno spazio e dignità di tema di studio riconoscendolo come parte del percorso curriculare formativo.

Paolo Rumiz
La storia fuori dal libro

L'11 gennaio 1993 il parroco della chiesa di San Giorgio a Ragusa vecchia convocò una grande messa in suffragio delle vittime del terremoto che trecento anni prima aveva distrutto una delle città più belle della Sicilia, sterminando metà della popolazione. Fu un momento particolarmente interessante. Il parroco aveva deciso di utilizzare il grande organo barocco della chiesa per rievocare quell'esperienza. Era un organo talmente raffinato da poter imitare e riprodurre i suoni della natura, dal rombo dei tuoni al cinguettio degli uccelli. Un organo gigantesco, nella pancia del quale entrai salendo delle ripidissime scale a chiocciola e che mi diede l'impressione di ritrovarmi nella sala macchine di un vecchio piroscafo.

Nel bel mezzo della messa, il parroco dette il compito all'organista di ricreare il frastuono del terremoto. Lo stesso ruggito che trecento anni prima era risuonato in quei luoghi investì improvvisamente i fedeli. L'onda emotiva fu impressionante, qualcuno addirittura svenne per lo spavento. Eppure il terremoto era qualcosa che sfuggiva alla loro memoria, potevano al massimo averne sentito parlare dai nonni dei nonni. Si trattò, insomma, di una geniale operazione evocativa: l'organista riuscì a risvegliare la voce del profondo. Lì, in una chiesa cattolica, era come avere dinanzi a noi la dea Persefone in persona che stava tuonando.

Poco tempo dopo, proseguendo la mia escursione siciliana alla ricerca della memoria dei sismi, raggiunsi un altro paesino nei pressi di Caltagirone, dove il terremoto veniva rievocato attraverso una rappresentazione quasi

teatrale all'interno della chiesa. A un certo punto, a un cenno del prete, i fedeli presero infatti ad agitarsi sulle sedie che scricchiolavano e ondeggiavano, imitando perfettamente il terremoto. In questa chiesa, l'evento veniva riprodotto ogni anno, non solo nella data precisa, ma esattamente all'ora in cui la terra aveva tremato. La rappresentazione culminava nel momento in cui le chiavi di casa di ciascuna persona venivano gettate violentemente a terra, provocando l'immediato arresto di quest'oscillazione scricchiolante che aveva riempito la chiesa di uno stridio pazzesco.

Ho riflettuto molto su questa esperienza perché, pensando al più recente terremoto dell'Aquila, mi sono reso conto che gli aquilani, e in genere gli abitanti dell'Appennino centrale, si erano completamente dimenticati di vivere in un paese sismico. Mi sono quindi chiesto come fosse possibile. Viviamo in una realtà scientifica, una realtà che ci informa, ci bombarda di notizie. Eppure abbiamo dimenticato tutto questo. Non sarà che gli abitanti della vecchia Sicilia, carica di pregiudizi e di rappresentazioni piuttosto pagane, avesse di questo evento una memoria più profonda, una memoria che si conservava e si alimentava attraverso una rappresentazione nient'affatto storica ma, piuttosto, teatrale? La Sicilia sapeva, o almeno sapeva fino a pochi anni fa, di essere un paese sismico, i suoi abitanti erano consapevoli che quella voce del profondo potesse ritornare.

Siamo davvero a uno spartiacque della memoria. La Chiesa stessa non compie più tutta quella serie di atti rituali che fino a ieri hanno tenuto in vita la memoria e, insieme a essa, il senso del pericolo. Penso in particolare alle cosiddette rogazioni. Le rogazioni sono quelle processioni durante le quali si invoca Dio per tenere lontane le calamità, come gli incendi, la siccità, l'eccesso di pioggia, il gelo e, naturalmente, i terremoti. Sono pratiche che la Chiesa ha abbandonato perché sono considerate arcaiche o comunque fonte di superstizione. Tuttavia, se il risultato di quella "superstizione" è mantenere viva la memoria di un evento successo secoli prima, perché

quell'evento potrebbe tornare dal passato e ripetersi, forse il giudizio su queste pratiche dovrebbe essere riconsiderato.

A maggior ragione se parliamo di guerra. Siamo in tempi di centenario della Prima Guerra mondiale, anni durante i quali abbiamo visto tanti studi, dibattiti, confronti e approfondimenti su questo tema. E tuttavia non possiamo negare che si sia persa la percezione di cos'è la guerra, la percezione di questo pericolo che sempre ci circonda. La pace non è affatto scritta nel nostro codice genetico, basta guardare la storia d'Europa per capire che gli ultimi settant'anni di non belligeranza sono in assoluto un'eccezione della nostra storia. Mi sono chiesto a lungo come mai la percezione di questo pericolo fosse completamente avvizzita. E ho ricordato un evento che mi ha coinvolto in prima persona.

Nel 2001 sono stato mandato da *La Repubblica* in Afghanistan. Erano appena iniziati i bombardamenti americani sulle basi dei talebani, ed ero entrato nel Paese attraverso il mitico Khyber Pass a bordo di un camion di mujaheddin senza nemmeno mostrare il passaporto. Lo Stato afgano era in piena ebollizione. Quando finalmente arrivai a Jalalabad, vidi affluire nel giro di pochi giorni altri colleghi, tra cui l'amica del *Corriere della Sera* Maria Grazia Cutuli. Quando le dissi, preoccupato, che l'indomani avrei tentato di raggiungere Kabul, lei mi chiese di informarla se il trasferimento fosse pericoloso. Percorsi tutta la strada, passando anche dal famoso Passo della Morte tra Jalalabad e Kabul. Una volta arrivato nella capitale afgana, feci un bilancio del mio viaggio, e in quel momento mi resi conto di non aver mai avuto la minima percezione del pericolo. Chiamai quindi quella sera stessa Maria Grazia, che partì con altri colleghi. Durante quel viaggio fu uccisa dai banditi. Da allora, questa mia mancata percezione della paura e del pericolo è diventata un enorme peso sulla coscienza.

Siamo investiti da notizie allarmistiche, da titoli che evocano continuamente la parola *ansia*, la parola *paura*, la parola *rabbia*, ma in realtà ho l'impressione che questi sentimenti siano indirizzati verso obiettivi non

reali. Per esempio, tornando al terremoto, tutta la rabbia dell'Aquila terremotata non si è riversata contro i costruttori responsabili di aver realizzato delle case fragili, costruite senza criteri anti-sismici, ma contro i sismologi che a giudizio degli abitanti non erano stati in grado di prevedere ciò che stava per accadere. E allora mi sono chiesto se, in questo mondo artificiale che ha perso il senso del limite, della potenza della natura, non abbiamo forse perso completamente quell'istinto che ci fa percepire il pericolo e ci fa camminare guardinghi in determinate situazioni. Sono andato a Kabul in uno stato di ebete contemplazione: guardavo quelle montagne, ma – alieno alla paura e alla memoria di eventi traumatici – non riuscivo a vedere quelle cose che apparivano ovvie agli abitanti del posto. Ho riflettuto su tutto questo, anche perché con il centenario della Prima Guerra mondiale ci siamo confrontati con il bisogno di trovare un tipo di narrazione nuova e diversa per rievocare quanto accadde durante quegli anni. Un'esigenza tanto più urgente se vogliamo mettere in relazione quella memoria con le instabilità che ci circondano e che riguardano il Nord Africa, il Vicino Oriente, la stessa Unione Europea, con gli scricchiolii che si avvertono in Grecia, Catalogna, Scozia, finanche in Belgio che, con Bruxelles, è il cuore della nostra unità.

Mi sono imposto di riflettere su queste macerie, per aiutare le persone a comprendere quanto è accaduto in quel passato, non soltanto con la mente, ma anche con il cuore, la pancia, i piedi. Con la pelle. Sono quindi partito per i fronti della Grande guerra, prima quello italiano, poi quello occidentale, poi quello orientale. Da tutte le parti ho tratto la conclusione molto forte che la mia capacità di immedesimazione si attivava laddove riuscivo a creare un cortocircuito tra le testimonianze dirette di coloro che avevano vissuto quei momenti (non parlo dei libri di storia) e i luoghi dove erano stati vissuti. Era un processo molto simile a quello che provavano teatralmente gli abitanti di quel paese siciliano vicino a Caltagirone. Mi era possibile ricreare quelle sensazioni, laddove riuscivo a creare un'interazione tra il paesaggio, il *topos*,

e la memoria, lo scritto.

Leggevo quelle testimonianze ad alta voce, in modo da lasciar emergere tutto il senso profondo di quanto avevano tentato di raccontare. Un esempio può aiutare a capire questa esperienza: leggere quel magnifico libro sulla Prima Guerra mondiale che è *Le scarpe al sole* di Paolo Monelli a casa propria, accanto a un fuoco acceso, non ti dirà tutto quello che ti può dire leggere quello stesso libro dentro una tendina piantata nei valloni devastati dai mortai sotto il Monte Ortigara, magari in una notte di temporale con i tuoni che sembrano echeggiare le cannonate degli obici di allora. L'importanza dei luoghi come cassa di risonanza delle parole che noi stessi evochiamo con la nostra voce è fondamentale. Non è un caso che la *Canzone del Piave* abbia come protagonista non i fanti, ma il luogo, l'acqua che scorre.

Di nuovo, siamo di fronte a un bivio: come dobbiamo vedere questi fatti storici? Forse dobbiamo recuperare l'aspetto mitologico che essi contengono. Il mito, come ci veniva spiegato a scuola, è infatti una forma narrativa che prevede la ripetizione infinita dello stesso evento, che riattualizza eternamente il passato facendolo sentire come sempre presente. Quando sono stato sul colle alpino che era considerato tra i più plausibili luoghi di attraversamento delle Alpi da parte di Annibale, e mi trovavo con altre persone in mezzo alle valanghe delle prime giornate di aprile, ci siamo chiesti: "Che cosa siamo venuti a fare qui? Annibale non è da nessuna parte. Che cosa scriveremo di questo evento che non sia ancora stato scritto?". E proprio mentre percepivo il peso di questa inadeguatezza, mi venne in soccorso la parola, e il risuonare di quella parola all'interno dei luoghi. Una persona del mio gruppo, infatti, mi chiese il libro di Polibio, affinché potesse leggere quanto lo storico aveva scritto di quell'attraversamento. Il colpo di genio fu leggerlo non in silenzio, ma di ergersi in piedi su di un pulpito roccioso e di declamare ad alta voce le righe che raccontavano il momento in cui l'esercito esausto arrivava con gli elefanti in questo posto, dal quale si vede la pianura italiana. In quel preciso momento, ci guardammo e

realizzammo che il segreto stava tutto qui: in questa interazione tra le parole del testimone del tempo e la cassa di risonanza messa a disposizione dai luoghi. Non ci interessava più se effettivamente Annibale fosse passato di lì: ciò che contava era che noi ne fossimo convinti, e che in quel modo potessimo metterci nei sandali di quei soldati. Insomma, la cosa più importante era metterci nelle condizioni di immaginare.

L'oralità è al centro di tutto. Io sono triestino, e i miei nonni combattevano in divisa austriaca contro i russi. Un inverno ho intrapreso un viaggio sul fronte orientale della Grande guerra alla ricerca dei coetanei dei miei nonni. Tornando in treno da quel viaggio, mi fu rubato il pacco dove avevo raccolto i miei appunti. Così, mi ritrovai privato di tutto ciò che, con grande emozione e attenzione spasmodica, ero riuscito a raccogliere da quei luoghi. Tornato a casa, disperato, non riuscivo a trovare un modo per ricostruire quello che avevo visto e conosciuto. Non mi interessavano tanto i nomi e i luoghi, non mi interessava la stesura notarile del mio viaggio. Ero preoccupato, piuttosto, per le impressioni e le emozioni che avevo vissuto in quei luoghi. Chi me le avrebbe restituite?

Dopo una serie di insoddisfacenti tentativi di scrittura, provai ad affidarmi all'oralità. Invitai a cena degli amici e dissi loro: "Voi non sapete niente di quello che ho fatto, fatemi delle domande". E loro cominciarono a chiedere, e io a rispondere ad alta voce. Ebbene, le vibrazioni della mia voce all'interno del mio corpo mettevano in moto una serie di pensieri che facevano emergere in superficie con violenza improvvisa dei pezzi di storia che mi ero completamente dimenticato. "Scusate un attimo", interrompevo continuamente la conversazione per prendere un appunto. "Scusate ancora", e giù un altro appunto: sgorgava, torrentizio, tutto ciò che credevo di avere perso. Andò talmente bene che decisi di ripetere l'esperienza. In quel periodo cucinai come mai nella mia vita, e come mai nella mia vita realizzai di avere una facoltà di memoria che, se mobilitata attraverso quel sistema di ricostruzione, lo stesso sistema messo in azione all'interno di quelle chiese in

Sicilia, aveva una capacità di rievocazione insospettabile e straordinaria.

Riuscivo a sostituire la commemorazione con qualcosa di più elevato, con l'evocazione. Chiamavo a raccolta coloro che non c'erano più. E ricordo che dentro di me si era scatenata tutta una serie di facoltà addormentate. Mi svegliavo alle 3 o alle 4 del mattino, con altri pezzi di memoria che emergevano, eccitati, rivitalizzati da ciò che avevo raccontato a cena la sera prima. Alla fine di quella storia non solo avevo recuperato gran parte di ciò che avevo perduto; avevo recuperato, di quel viaggio, una dimensione favolistica che nel racconto trovavo irresistibile, e che incideva profondamente nella stesura, nella ritmica, nella metrica della narrazione.

Mi capita spesso di incontrare gli studenti delle scuole per parlare di storia. Mi sono accorto che in certi momenti è molto meglio immaginare che sapere e, quindi, spesso racconto un aneddoto che è estraneo alla guerra ma che mi ha molto segnato. Qualche anno fa, rimasi per 3 settimane in un'isola deserta, vivendo dentro un faro per vedere cosa succedeva dentro di me. Una notte, verso le tre, mi alzai un po' inquieto. Fuori imperversava una tempesta da tre giorni. A un certo punto, tornando a letto, vidi con la coda dell'occhio delle luci fortissime nella notte, inchiodate nel cielo là fuori. Non capivo cosa fossero: navi, transatlantici...

Era il cielo che si era liberato e che, nella notte, mostrava le sue costellazioni, alcune delle quali non avevo mai visto: sarà stata l'ora, la latitudine, sarà stata l'eccezionale pulizia del cielo, ma io non sapevo che costellazioni fossero. Ce n'era una, in particolare, meravigliosa, che aveva la forma di un orecchino di donna, come un grande punto di domanda rovesciato. E ricordo che cercai in tutti i modi di capire cosa fosse. Avevo anche un planetario sotto mano, ma mi infastidiva a tal punto arrivare alla risposta in modo "cartaceo" che decisi di uscire. La notte era talmente piena di stelle, talmente chiara, che riuscii tranquillamente ad arrivare al centro dell'isola. Cominciai a guardare nuovamente il cielo e lì realizzai qualcosa di molto importante. Stavo in un punto dell'isola che aveva per nome

“salamandra”. A furia di ripetere quel nome, pensai: “Se sono su una salamandra, anche quella costellazione deve rappresentare un animale. E ha tutta l’aria di essere la coda di uno scorpione”. Tornai al faro, guardai febbrilmente il planetario, ed ebbi la conferma di quella intuizione. Avevo ragione, e ci ero arrivato da solo: avevo trovato la risposta attraverso un percorso emotivo, e non cartaceo. Avevo fatto una scoperta proprio come l’avrebbe fatta un “buon selvaggio”, e non un moderno studioso di storia. Ma quanto fu forte la conquista di quella verità!

Carlo Greppi
La storia tra realtà e fiction
Dalla Grande Guerra alla spiaggia di Dunkirk

There's a devil waiting outside your door

(How much longer?)

There's a devil waiting outside your door

(How much longer?)

And he's bucking and braying and pawing at the floor

(How much longer?)

And he's howling with pain and crawling up the walls,

(How much longer?)

[Nick Cave & The Bad Seed, *Loverman*]

Birmingham, primo dopoguerra.

Arthur è su una poltrona e guarda il fuoco. Le sue mani sono sporche di sangue: ha appena sventato un agguato e, nel reagire, è stato completamente posseduto da una crisi post-traumatica, da una violenza che viene da lontano – la musica che gli cresce intorno ci chiede se se ne andrà, un giorno, tutta quella violenza. Stringe il pugno della mano destra insanguinata, riprendendo il controllo di sé. Noi siamo lì, con lui, a dover gestire un doloroso intreccio tra il senso di rivalse, di vittoria forse, e il dolore di scoprire, ancora una volta, cosa può rivelarci l'animo umano. Le note e le parole di Nick Cave chiudono così il terzo episodio della seconda stagione

della serie tv *Peaky Blinders*.

And there's a devil waiting outside your door

(How much longer?)

And he's weak with evil and broken by the world

(How much longer?)

He's shouting your name and he's asking for more,

(How much longer?)

give him more, give him more.

Arthur è innanzitutto un reduce, è il personaggio che maggiormente trascina con sé, suo malgrado, i detriti della Grande Guerra, ed è il fratello di Thomas Scelby, protagonista della serie ispirata alla storia di una gang di allibratori realmente esistita (sebbene non sia mai dichiarato)¹, come mi è stato segnalato nella prima conferenza dell'Associazione Italiana di Public History, nell'incontro dal titolo *Il racconto della Storia. Un passato da leggere, scrivere e insegnare.*

Ho già avuto occasione di scriverlo: l'attore che presta il suo volto a Thomas, Cillian Murphy, già ne *Il vento che accarezza l'erba* di Ken Loach ci aveva accompagnato nel groviglio antropologico che è la guerra permanente, in ogni sua forma, e in questo turbinio di scelte obbligate e faccia a faccia si sprigiona la complessità dell'uomo nel tempo, e in particolare nel secolo degli estremi e degli eccessi, il Novecento. Di quella che Antonio Gibelli ha definito la "matrice del secolo", scrivendo, nell'accostare alla modernità in generale il primo conflitto mondiale come evento e come racconto, che "l'indicibilità e l'incredibilità sono il tratto distintivo di una realtà che offende la coscienza e ostacola la memoria"². Sono molte, naturalmente, le narrazioni che hanno provato a fare i conti con lo shock della guerra, e che in qualche modo stanno costruendo un immaginario condiviso di eventi sempre più lontani, provando a scavalcare il muro di incomunicabilità incontrato, al ritorno, dai loro protagonisti. Una

delle sperimentazioni più ambiziose e – credo – riuscite di Public History è stata, in questo senso, l'esperienza delle History-map, un format divulgativo fatto di documenti sonori, visuali, dialoghi, interventi di esperti, che nella sua realizzazione aveva coinvolto storici e sceneggiatori, archivisti e attori, illustratori, professionisti della comunicazione. E che lanciava con forza l'idea di una "cultura a porte aperte" che sta prendendo forma ora nella nuova sede di Fondazione Feltrinelli, dove si terrà la prima edizione del Master in Public History. La History-map dedicata alla Grande Guerra e, appunto, ai suoi detriti, si apriva con la tromba di Louis Armstrong e, verso la fine, si affidava alla potenza della letteratura per riflettere proprio sul tema della coscienza offesa, a partire da *Addio alle armi* di Ernest Hemingway:

Ero sempre imbarazzato dalle parole sacro, glorioso e sacrificio e dall'espressione invano. Le avevamo udite a volte ritti nella pioggia quasi fuori dalla portata della voce, in modo che solo le parole urlate giungevano, e le avevamo lette su proclami che venivano spiaccicati su altri proclami, da un pezzo ormai, e non avevo visto niente di sacro, e le cose gloriose non avevano gloria e i sacrifici erano come i macelli a Chicago se con la carne non si faceva altro che seppellirla. [...] Parole astratte come gloria, onore, coraggio o dedizione erano oscene accanto ai nomi concreti dei villaggi, ai numeri delle strade, ai nomi dei fiumi, ai numeri dei reggimenti e alle date.

È difficile restituire, qui, i momenti di commozione che ci hanno regalato queste parole, nelle lunghe prove e poi nella messa in scena della History-Map dal titolo *Gente nostra, sangue nostro. Amare, lottare, morire per la Patria*. Riprendevamo anche le riflessioni di un altro intellettuale che nel 1917 andò in guerra e ci andò con la lucidità di chi sa che la guerra è fatta di "piedi insanguinati, uomini storpi, ciechi e ubriachi di fatica": il poeta Wilfred Owen. E ricordo con enorme emozione, dalla mia posizione di narratore appoggiato al leggio, il momento in cui l'attore – Ivan Giambirtone – leggeva la fine della poesia *Dulce et decorum est*.

*Se potessi sentire, a ogni sobbalzo, il sangue
uscire gorgogliando dai polmoni che schiumavano,
osceni come il cancro, amari come un rigurgito*

*di piaghe disgustose, incurabili, su lingue innocenti –
amico mio, non diresti con tutto questo zelo altisonante
a bambini ardenti di una gloria disperata
la vecchia Menzogna: Dulce et decorum est
pro patria mori.*

“Scrissero un tempo che è dolce e meritevole morire per la patria. Ma in una guerra moderna non c’è niente di dolce né di meritevole, nella tua morte. Morirai come un cane e senza ragione”, avrebbe scritto sempre Hemingway in *Appunti sulla prossima guerra*, pochi anni prima che scoppiasse il successivo conflitto mondiale che, di nuovo, sarebbe stato ammantato da esperienze ritenute incomunicabili e, con il trascorrere dei decenni, raccontato incessantemente da ogni forma di narrazione. Il cinema – che continua a rivelarsi un potentissimo generatore di immaginario – è stato in questi anni uno straordinario veicolo di immedesimazione e di trasmissione di “senso del passato”. Come ho raccontato, noi dell’associazione Deina iniziamo e chiudiamo il nostro percorso di formazione immersivo con la lunga scena iniziale di *Bastardi senza gloria* di Quentin Tarantino, sprofondando nei dilemmi di un contadino – monsieur LaPadite – che nasconde una famiglia di ebrei e si trova a dover scegliere tra la sua sopravvivenza e quella dei suoi protetti.

Continuo a credere che quasi nient’altro possa mettere in crisi un uomo o una donna del nostro tempo quanto queste grandi narrazioni su temi enormi come quello della scelta, del trauma, della violenza della Storia e nel presente, e della sua rappresentazione. E gran parte delle questioni qui accennate sono confluite in *Dunkirk* di Christopher Nolan, recentemente nelle sale e considerato da molti un capolavoro. È il racconto, mai voyeuristico, dell’angoscia dell’attesa, di quando la tua vita è in mano a qualcosa di incommensurabilmente più grande di te, che sei solo uno dei quattrocentomila soldati incagliati, inchiodati dalla Wehrmacht sulla spiaggia e sul primo lembo di mare di Dunquerque, nel 1940. Attorniato dal

Nemico, che ti massacra ma non è mai nominato, insultato né mostrato: è come se la guerra fosse una calamità naturale in grado di svelare gli aspetti terribili e quelli meravigliosi del nostro essere umani.

E non c'è spazio per grandi eroismi – le scene di coraggio si perdono quasi tutte nel turbinio della grande Storia –, non c'è spazio neanche per fermarsi a pensare. Perché l'istinto di sopravvivenza, come ricorda un personaggio del film, “è paura, è avidità, è il destino che ti preme nelle budella – è merda”. Siamo noi, i protagonisti di *Dunkirk*. Noi civili, che non sappiamo quanto terribile può essere la guerra, noi a cui sembra di sfiorarla – di intuirne un pezzo, almeno. Noi, che ringraziamo il destino ogni giorno per essere nati in tempi e in luoghi in cui la guerra è solo rappresentata, o arriva come un detrito – per ironia del presente – dal mare, negli occhi di chi cerca riparo qui, da noi. Noi, che piangiamo a vedere un uomo traumatizzato, uno che non lo capisce, uno che prova a proteggerlo.

“È un vigliacco, signor Dawson?” chiede un ragazzino a proposito del personaggio interpretato – ancora – da Cillian Murphy, che non vuole più tornare indietro, sulla spiaggia di Dunquerque. “È traumatizzato, George”, risponde con amarezza l'uomo che, con la sua barca, sta cercando di andare a salvare qualche decina di suoi connazionali oltre la Manica. Un uomo che conosce la guerra e il lutto, e che ha visto certamente gli esiti di quella prima. Uno di quelli che, insieme alle donne e ai ragazzini rimasti sull'isola ad aspettarli, guardano i loro ragazzi che cercano di ripiegare verso la casa, verso la “patria” che si sentono di aver tradito nella rotta. Con il trauma che già si intreccia con il bisogno di rivalsa, perché il diavolo – il nazismo, la guerra – è sempre in attesa, fuori dalle nostre porte, e al di là del mare.

¹ Cfr. Evan Smith, “‘Brutalised’ veterans and tragic anti-heroes. Masculinity, crime and post-war trauma in *Boardwalk Empire* and *Peaky Blinders*”, Michael J.K. Walsh (Eds.), Andrekos Varnava, *The Great War and the British Empire. Culture and Society*, Routledge, New York 2017, pp. 279-290; Carl Chinn, *The real Peaky Blinders. Billy Kimber, The Birmingham Gang and the Racecourse Wars of the 1920s*, Studley, Brewin 2014. Ringrazio Eleonora Moronti per la segnalazione.

² Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del paesaggio mentale* [Terza edizione accresciuta], Bollati Boringhieri, Torino 2007 (I ed. 1991), p. 238 e p. 75.

Irene Piazzoni

Teleromanzi: la grande officina della storia per tutti

Una possente operazione di storia pubblica: più che il documentario, più che gli approfondimenti, furono gli sceneggiati televisivi, tra anni Cinquanta e Settanta, a costituire una grande biblioteca sul passato, coinvolgendo un pubblico che giunse a toccare i quindici-venti milioni di spettatori per puntata. Così almeno due generazioni di italiani, per lo più sprovvisti di titoli di studio superiori quando non appena alfabetizzati, assorbono, sulla scorta di adattamenti dei capolavori letterari o di sceneggiature originali, una visione, un sapore, un'impressione, se non una conoscenza, di momenti e squarci della storia italiana ed europea: gli eventi, gli snodi, i personaggi di primo piano, ma anche la rappresentazione delle classi sociali e dei rapporti tra i generi, della vita quotidiana e degli ambienti, di valori e ideali, comportamenti e riti.

E questo fin dagli esordi.

Come è noto, è nel segno del Risorgimento, con *Il dottor Antonio* – la *love story* tra il medico patriota Antonio, esule siciliano a Bordighera, e la giovane inglese Lucy sullo sfondo delle vicende degli anni quaranta dell'Ottocento – che si inaugura quella stagione, nel 1954. Un filone, quello risorgimentale, ampiamente sfruttato: con *L'Alfiere* (1956) – dal romanzo di Carlo Alianello che racconta la campagna garibaldina del 1860 dalla parte dei “vinti” –, anche questa una storia di guerra e amore, protagonista l'alfiere del regio esercito delle Due Sicilie Pino Lancia, che si apre con la

memorabile sequenza della battaglia di Calatafimi in 1860 di Alessandro Blasetti; con *Piccolo mondo antico* (1957); con *Ottocento*, dall'omonimo romanzo di Salvator Gotta basato sulle memorie di Costantino Nigra; con *La Pisana* (1960), dalle *Confessioni di un italiano* di Nievo; con *Vita di Cavour* (1967) di Giorgio Prosperi; con *Napoli 1860. La fine dei Borboni* (1970) realizzato in due puntate da Blasetti; con *Le cinque giornate di Milano* (1970) di Leandro Castellani e Luigi Lunari, concepito, secondo gli autori, come “un leggibilissimo romanzo di fatti e di idee che offre una lettura, storicamente verificata, di uno degli eventi che sono all'origine della formazione dello Stato italiano”.

Ma l'offerta spazia. Solo per citare qualche titolo, c'è il Seicento manzoniano con i *Promessi sposi* (1967), la Napoli del 1799 di *Luisa Sanfelice* (1966), la Russia del 1825 con *La rivolta dei decabristi* (1970), la Francia di metà Ottocento con *Il romanzo di un giovane povero* (1957) e quella di fine Ottocento con *L'affare Dreyfus* (1968), l'Inghilterra della gloriosa ma anche spietata età vittoriana, con gli sceneggiati tratti dai romanzi di Dickens, da *Le avventure di Nicola Nickleby* (1958) a *David Copperfield* (1965), la provincia italiana di fine Ottocento del *Romanzo di un maestro* (1959), la Sardegna del primo Novecento di *Canne al vento* (1958), l'Italia del primo Novecento con *Il Giornalino di Gianburrasca*, e poi la più controversa e recente storia della nazione: nel 1969 va in onda *La resa dei conti* di Lunari, ricostruzione della caduta di Mussolini, seguono nel 1973 *Delitto di regime. Il caso Minzoni* di Castellani e nel 1974 *L'assassinio dei fratelli Rosselli*, sceneggiato da Gian Pietro Calasso e Aldo Rosselli, figlio di Nello, sulla base di una documentazione di prima mano.

Esiti più o meno felici, addomesticamenti più o meno clamorosi, interpretazioni più o meno condivisibili caratterizzarono quei prodotti, frutto spesso di una doppia mediazione, quella letteraria e quella della sceneggiatura finale, e plasmati dal lavoro di maestri del genere, da Anton Giulio Majano a Silverio Blasi, da Mario Landi a Giacomo Vaccari, sostenuti

dal lavoro di adattatori, sceneggiatori, scenografi e costumisti. Così, accanto ai titoli dimenticabili o a casi di storia romanzata più che di sceneggiato storico, si contano alcuni gioielli della divulgazione e della cultura popolare, intesa come cultura alla portata di tutti, del tempo: pensiamo ai *Giacobini* (1962) di Edmo Fenoglio, tratto da un'opera teatrale di Federico Zardi, che narra gli eventi tra il 1785 e il 1794 proponendo una lettura della Grande Rivoluzione che piacque anche all'opposizione comunista, seguito da *I grandi camaleonti* (1964), sempre firmati dal duo Fenoglio-Zardi, che racconta invece, con il medesimo taglio, l'ascesa di Napoleone. E pensiamo ai *Promessi sposi* di Sandro Bolchi, che sceglie di lasciare alla bellissima voce del narratore – qui Giancarlo Sbragia – i passi del romanzo di Manzoni dedicati alla Storia, tradotti con intensità e poesia nelle immagini e cesellati con indubbia acribia filologica: basta mettere a confronto questa versione con le altre successive – quella di Salvatore Nocita (1989) o quella di Francesca Archibugi (2004) – per capire in quanti modi diversi, più o meno corretti, più o meno efficaci, si può lavorare nella restituzione del passato.

Né quella didascalica è l'unica strada percorsa. Ci sono anche titoli che scelgono registri eterodossi: si pensi al ritratto impertinente della borghesia francese di *Mont Oriol* (1958) dal romanzo di Maupassant, o a quello della società inglese degli anni quaranta dell'Ottocento nella ironica e provocatoria rilettura che Ugo Gregoretti fa del capolavoro dickensiano *Il circolo Pickwick* (1968).

Quella della televisione pubblica, negli anni del monopolio, fu dunque un'impresa di enorme portata per la formazione della memoria collettiva e della conoscenza storica, che attende ancora un'organica ricognizione, approfondita e criticamente orientata. E alla quale si può guardare ancora per ricavarne una lezione non tanto sui modelli e sulle forme, ormai superati, ma sulla qualità e sullo stile di una piacevole divulgazione della storia, in tempi, come i nostri, di fiction sciatte e abborracciate.

Bibliografia essenziale

Oreste De Fornari, *Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati & fiction*, Falsopiano, Alessandria 2011.

Peppino Ortoleva, Maria Teresa Di Marco, *Luci del teleschermo. Televisione e cultura in Italia*, Electa, Milano 2004.

Michele Ruggiero, *Risorgimento e Rai. L'Italia unita sul piccolo schermo. 1954-1971*, Ricadonna, Torino 2011.

Tullia Giardina, *Schermi multipli e plurime visioni. La grande Madre. L'Italia*, Marsilio, Venezia 2015, pp. 227 sgg.

Damiano Garofalo, Vanessa Roghi (a cura di), *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015.

Jerome De Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Routledge, London and New York 2009.

Jerome De Groot, *Remaking history. The Past in Contemporary Historical Fictions*, Routledge, London 2015.

Valeria Galimi

La storia in mostra. Public History e percorsi espositivi

Il 24 settembre 2016 il presidente Barack Obama ha inaugurato a Washington D.C il *National Museum of African American History and Culture* (<https://nmaahc.si.edu>), che si aggiunge agli altri musei dello Smithsonian Institution presenti nella capitale degli Stati Uniti. L'apertura al pubblico dell'installazione, sorta con l'obiettivo di rileggere la storia nazionale "attraverso un'ottica afroamericana", raccontando la partecipazione degli afroamericani a numerosi settori della vita politica, sociale e culturale, si inseriva in un contesto di incidenti e aggressioni a sfondo razziale che, come riportato per mesi sugli organi di stampa, avevano spesso avuto per oggetto il movimento *Black Lives Matter*, che denuncia e combatte discriminazioni, violenze e razzismo nei confronti della comunità dei neri d'America. Il nuovo spazio espositivo, salutato come un primo importante riconoscimento pubblico, potrà contribuire al processo di piena integrazione di questa minoranza?

Nel maggio 2017 è stata aperta a Bruxelles - in un periodo assai difficile per l'Unione europea - l'esposizione permanente della *Maison d'histoire européenne*, dopo molti anni di lavoro e un ingente finanziamento. Il nuovo museo riuscirà a concorrere alla costruzione di una storia comune del continente, in cui tutti possano riconoscersi?

Nell'ottobre 2014 è stato aperto a Varsavia Polin. *Museo della storia degli*

ebrei polacchi, che intende presentare al visitatore un percorso espositivo in cui la storia degli ebrei in Polonia sia è integrata con la storia nazionale, in un momento in cui gli studiosi della Shoah, che hanno messo in rilievo la partecipazione dei polacchi al genocidio ebraico, sono messi sotto attacco e minacciati.

Sono questi tre esempi, fra i tanti possibili, della dimensione e del ruolo pubblico di musei che trattano e espongono temi di storia al centro di conflitti, che si pongono l'obiettivo di sensibilizzare un pubblico più ampio, nonché di proporre una rappresentazione del passato che possa essere in grado di modificare e apportare cambiamenti nell'opinione pubblica e nelle nuove generazioni.

Già dall'inizio del XIX secolo le esposizioni sono state l'occasione per gli storici di lavorare con gli "oggetti" e dare un contributo alla valorizzazione del patrimonio culturale. La Public History fin dalla sua nascita, negli anni '70, è andata interessandosi di mostre e musei come uno degli oggetti precipui delle sue pratiche; e oggi si può certamente constatare – anche a partire dagli esempi sopra menzionati – che l'attenzione per questo tipo di *narrazioni* nello spazio pubblico è senza dubbio in crescita. Diversi sono i motivi. Innanzitutto la pluralità dei linguaggi comunicativi che un'esposizione (permanente o temporanea che sia) mette in atto: vi si trovano solitamente oggetti e documenti scritti (in copia o originale), rappresentazioni artistiche, riproduzioni e ricostruzioni e – per l'epoca più recente – fotografie, materiale audio/video, spesso "messi in mostra" attraverso l'uso sapiente di strumenti multimediali e effetti speciali che riescono a valorizzare le fonti storiche.

Proprio grazie alla pluralità dei linguaggi ed alla possibilità di un confronto diretto con i documenti storici - quale che sia il loro *medium* - le mostre possono attrarre nuove *audiences*, nuovi pubblici più restii ad essere intercettati, con una finalità didattica e educativa a una scala più larga

rispetto ai libri specialistici. «Che cosa può fare la Public History per i musei? E che cosa i musei possono fare per la Public History?», si è chiesta di recente Ilaria Porciani («Memoria e Ricerca», 1/2017) . Indagare il loro rapporto e le interconnessioni tra queste diverse tipologie di trasmissione del sapere storico aiuta non solo a meglio comprendere il ruolo dello storico che opera nello spazio pubblico - una delle molte declinazioni e definizioni del *Public Historian*, ma anche di quali competenze ha bisogno per svolgere la propria attività in questo ambito.

In anni più recenti la *forma museo* ha subito profonde trasformazioni grazie alle nuove tecnologie e agli strumenti multimediali che hanno moltiplicato e ampliato la possibilità di utilizzo dei materiali, li hanno resi più fruibili e indotto anche a ripensare lo *spazio museale* in quanto tale, a partire dall'esperienza dei musei diffusi e alle esposizioni online, visitabili dal proprio computer. La forte espansione del settore a cui oggi si assiste, può dare nuovi sbocchi occupazionali ai giovani interessati alla storia, fuori dal percorso dell'insegnamento a scuola o della ricerca e della didattica all'università. Una forte attenzione per le fonti storiche, una buona dose di creatività e una attitudine al dialogo, sono certamente elementi essenziali per chi voglia avvicinarsi a queste esperienza professionale, poiché, come ci ricorda Jay Winter a partire dalla sua collaborazione al progetto sullo *Historial de la Grande Guerre*, a Péronne in Francia, «creare un museo, o una mostra, o una serie televisiva, non può essere mai un *one-man show*». All'interno di un progetto espositivo o museale, quindi, il *Public Historian* dotato di una formazione multidisciplinare, deve potere e sapere dialogare in modo fruttuoso con gli altri professionisti, portatori di altre competenze (esperti di museografia, architetti, allestitori, video e filmmaker, grafici e così via) senza la pretesa di sostituirsi ad essi.

È attraverso un confronto dinamico che si arriva alla rappresentazione di un percorso espositivo – che è sempre frutto di un lavoro collettivo – in grado di tornare a interrogare eventi del passato alla luce delle domande del

presente, con l'obiettivo di riavvicinare la cittadinanza allo studio e all'utilità della storia.

Riferimenti bibliografici

I. Porciani, *La nazione in mostra. Musei storici europei*, in "Passato e Presente", 2010, n. 79, pp. 109-132.

K. Pomian, *Musées d'histoire, émotions, connaissances, idéologies*, in "Le Débat", 2013, n. 177, pp. 47-58

P. Aronsson, G. Elgenius, *National Museums and Nation Building in Europe, 1750-2010. Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, Routledge, London 2014.

Musei di storia e Public History, a cura di S. Noiret, in "Memoria e ricerca", 1, 2017

V. Galimi, *Through the African American Lens*, in "Il Mestiere di storico", 2017, n. 1, pp. 101-102.

Marcello Flores

I musei di storia

I musei di storia sono, da sempre, l'esempio più immediato e chiaro di cosa possa essere la Public History. Una proposta, una riflessione, un racconto attorno a un momento più o meno ampio di storia nazionale, locale, internazionale, che serva per orientarsi, per formarsi, per apprendere ma anche cercare di (ri)vivere le esperienze del passato: immergendosi nei suoi dilemmi, valori, difficoltà e riuscendo a comprendere, in questo modo, la complessità della storia.

Questo è quello che, oggi, cercano di fare molti musei, chi meglio e chi peggio, superando le fasi che hanno caratterizzato la museografia storica nel passato, quando il museo storico era momento centrale del processo di costruzione dell'identità nazionale (o di altre identità) ed era finalizzato alla ricostruzione di una memoria collettiva emotivamente forte che lasciava quasi sempre in ombra la complessità storica e la comprensione degli eventi in un'ottica problematica e critica.

Affrontare il tema dei musei di storia nell'ambito del Master in Public History pone diversi problemi. Il primo è che musei di storia ce ne sono e possono essere molti, come tipologie, come documentazione, come collezioni presenti e da mostrare ma anche come finalità. I musei che sono stati costruiti, ad esempio, per ricordare la prima o la seconda guerra mondiale, si sono fortemente diversificati nel tempo e, oggi, alcuni di quelli relativi alla prima guerra sono certamente molto più attenti e impegnati in una

ricostruzione critica e problematica dell'evento di quanto ancora non siano quelli sulla seconda guerra mondiale. I musei sulla Shoah, altro esempio di creazioni abbastanza recenti, sono anch'essi tutt'altro che omogenei, e presentano modelli di grande rilievo ma anche di ideazione e ispirazione diversa (si pensi, per fare tre soli esempi, al museo di Yad Vashem a Gerusalemme, al Museo dell'Olocausto a Washington e alla recente parte sulla Shoah dell'Imperial War Museum di Londra).

I musei di storia hanno quasi sempre una committenza di tipo pubblico o, anche quando è di tipo privato, con la volontà di incidere sulla coscienza pubblica in modo più diretto e concreto di quanto possano fare (così almeno si ritiene: si tratta di capire quanto è vero) i musei d'arte o di antropologia o di scienza. La committenza pubblica può avere precisi obiettivi, che riguardano anche l'interpretazione e il giudizio storico, che pone agli storici immediati problemi di deontologia, anche se è ben difficile, almeno nel nostro orizzonte più noto, avere a che fare con musei in cui l'uso politico della storia è esplicito ed evidente. È un tema, tuttavia, che occorre sempre tenere presente.

Il museo di storia – come ogni altro museo, del resto – è il frutto di una stretta collaborazione con altri professionisti (architetti, designer, grafici, musicisti, fotografi, archivisti, ecc.) che ancora non è pienamente intesa e recepita come «lavoro comune». Troppo spesso, da parte innanzitutto dei committenti, si pensa che allo storico spetti di offrire i «contenuti» storici (documenti, cronologie, interpretazioni) mentre alle altre figure coinvolte spetterà l'allestimento, la messa in opera, la resa estetica e così via. Questa separazione – che nella realtà, per fortuna, esiste sempre meno – non permette di cogliere la valenza unitaria del museo che deve, al tempo stesso (e per dirla in una formula riassuntiva e schematica), produrre conoscenza e coinvolgere emotivamente. Il lavoro in gruppo è, quindi, elemento essenziale della stessa progettazione museale; ed è il gruppo nel suo insieme che deve condividere gli obiettivi del museo, le sue finalità, l'identificazione del suo

pubblico ma anche il discorso storiografico che si vuole trasmettere, le interpretazioni, il dibattito, le problematiche che si vogliono lasciare aperte o presentare come acclarate verità storiche. La scelta di una testimonianza, di una foto, di una citazione, possono orientare in un senso o nell'altro e cambiare, sia pure molto parzialmente, la rappresentazione e narrazione storica che si vuole presentare al visitatore.

Nel Master in Public History la questione dei musei di storia verrà affrontata seguendo alcune linee di fondo:

La presentazione di differenti casi di musei, soprattutto recenti, che verranno analizzati nella loro impostazione, rilevanza e giudizio storiografico, capacità narrativa e di coinvolgimento esperienziale del visitatore.

La discussione sul livello di complessità storica, di interpretazioni storiografiche, di giudizi, documenti, ecc che possono e debbono essere presentati: in che modo, cioè, la storiografia deve «pesare» nell'impianto museale.

Le forme della narrazione storica che possono e debbono essere presenti, il modo in cui si può raccontare il contesto e quello in cui lo si fa per gli eventi, per singoli personaggi, per semplici ma importanti testimonianze.

Il tema, che è il più rilevante e difficile, della scelta: scelta e selezione di fatti, di documenti, di immagini, di momenti, di personaggi che, nel loro insieme, costituiscono la narrazione storica finale.

Gli studenti del Master verranno coinvolti in progetti (parziali e circoscritti, ma significativi) di creazione di nuovi musei o di ricreazione critica di musei già esistenti, per cercare di avere la possibilità di confronti, verifiche, comparazioni.

Chiara Missikoff

La Public History tra memoria e comunità

Su iniziativa del Parlamento europeo, il 6 maggio 2017 a Bruxelles è nata la Casa della Storia Europea, un museo che – in 4.000 mq di superficie espositiva – racconta il processo di integrazione europea, aspirando a diventare il nuovo punto di riferimento per la storia degli abitanti del vecchio continente. Trovare un modo per narrare nello stesso luogo la costruzione condivisa del progetto europeo e le diversità dei popoli che lo animano si è rivelata un'impresa molto complessa. Come raccontare il passato condiviso di memorie storiche separate?

Nel suo libro *Comunità immaginate*, Benedict Anderson spiega come i musei rappresentino uno degli elementi principali della macchina narrativa nazionale, ovvero i luoghi dove elaborare un racconto cronologico che fornisca il senso di appartenenza ad una comunità. Ma questo racconto unificante è spesso stato costruito a scapito dei momenti di frattura, delle minoranze, delle diversità, dei cortocircuiti storici poco funzionali alla narrativa stabilita. Per fortuna, nel corso del ventesimo secolo la disciplina storica è cambiata: gli storici hanno accolto una visione polifonica della storia, dove sono diversi pubblici e attori a creare e interpretare attivamente il flusso storico e a determinarne la memoria. Di conseguenza, è cambiato il modo in cui una società pensa al suo passato, lo ricorda nel presente e ne elabora la fruizione. Come trasformare, dunque, i musei da raccoglitori di monoculture “immaginate” a luoghi di espressione di diverse voci?

È questo uno dei compiti che è chiamato a svolgere il *public historian*, ovvero colui o colei che ha acquisito le competenze della Public History: una disciplina in cui l'uso dei metodi di indagine storica esce dalle aule universitarie per incontrare un'audience più vasta, e per indagare un passato la cui memoria si presenta come il risultato della relazione tra diverse narrazioni e diversi tipi di pubblico.

Non solo, con l'avvento del digitale il mestiere dello storico è stato chiamato a confrontarsi con fonti non tradizionali e la possibilità del singolo di interagire immediatamente con esse. Come evidenziato da Serge Noiret, la presenza del digitale ha imposto nuove pratiche di comunicazione, ha consentito la nascita di tanti archivi digitali, ha abilitato nuove fonti e moltiplicato le voci che discutono di un passato ormai diventato pubblico e sempre "presente". Il *public historian* diventa così una figura importante (come scrive in questo stesso eBook Valentina Colombi) non solo per gli archivi, i musei, le fondazioni e le biblioteche che si dotano di nuovi modi di diffondere la storia, ma anche e forse soprattutto come intermediario tra le nuove fonti e la storia stessa, come interprete di un sapere storico in profondo cambiamento.

Fare storia al tempo presente è diventata una sfida: si tratta di acquisire nuove competenze per raccontare il passato, di attivare nuove fonti, di diffondere la conoscenza con nuovi strumenti, di trovare nuovi modi per coinvolgere molte audience, includendo chi muove i primi passi nella disciplina. È da questa riflessione che nascono progetti come quello de "Le grandi trasformazioni" di Fondazione G. Feltrinelli – una piattaforma digitale, destinata alle scuole superiori, dove i grandi eventi del Novecento vengono raccontati in chiave multidisciplinare – e l'iniziativa di Russian Today "Project 1917", dove gli scritti di diversi testimoni del 1917 russo vengono raccontati tramite tweet. Ed è in parte dalla necessità di far arrivare la storia ad un pubblico sempre più ampio e di costruire una narrativa europea polifonica che è nato il progetto della Casa della Storia Europea, un

museo che – nelle parole del Presidente del Parlamento Europeo Antonio Tajani – è stato creato per incoraggiare il dibattito, senza la pretesa di presentare una “monocultura” ma, al contrario, le diverse prospettive di un terreno comune: l’Europa. Non a caso, tra gli oggetti esposti ci sono anche le cartoline elettorali Leave/Remain del referendum sulla Brexit.

La Public History, tuttavia, non è solo la storia diffusa con altri mezzi, è anche un processo di attivazione delle memorie delle comunità, dove la possibilità di raccontarsi spinge a una rinnovata consapevolezza: la condivisione di queste storie è uno strumento con cui da una parte difendere le proprie identità locali, dall’altro renderle occasioni di conoscenza globale. In tempi di nazionalismi di ritorno, la Public History apre dunque alla possibilità di allargare la rappresentazione “ufficiale” della storia con nuovi punti di vista, diventando lo strumento con cui far dialogare il presente con il passato e sfidarne gli assoluti. Il nostro augurio è che i *public historians* possano aiutarci a rendere tutti i musei luoghi inclusivi, in cui confrontarsi e discutere anche di temi oggi controversi quali colonialismi, migrazioni e confini.

Valentina Colombi

Public historians: la storia è un mestiere del futuro?

Dal 5 al 9 giugno 2017 a Ravenna si sono dati appuntamento più di 500 professionisti della storia provenienti da tutto il mondo. Nei più di 90 panel programmati in 5 giorni di attività, si sono avvicendati non solo studiosi ed accademici, ma anche curatori di musei, responsabili di siti archeologici, archivisti, operatori a vario titolo coinvolti nella gestione e valorizzazione dei beni culturali di interesse storico; e professionisti della divulgazione e della comunicazione che producono e promuovono cultura storica.

L'obiettivo: confrontare esperienze, metodologie e prospettive della Public History, disciplina che ambisce a fissare uno statuto scientifico di inquadramento per le pratiche culturali che, in varie forme, immettono sapere storico nello spazio pubblico, dalle esposizioni ai romanzi, dalle riviste illustrate ai documentari, dalle rievocazioni in costume ai videogiochi.

Tutte queste forme di “storia pubblica” oggi sono investite da una doppia rivoluzione che ne sta cambiando profondamente la fisionomia. Da un lato la globalizzazione ha mescolato le carte, aprendo a nuovi pubblici che pongono al passato nuove domande e mettendo in crisi il tradizionale racconto su base nazionale (o internazionale e comparativa); dall'altro l'avvento dell'interazione e della condivisione digitale ha creato nuovi linguaggi, nuovi canali e nuove forme di disseminazione della storia.

Incalzato da questi processi evolutivi, anche il mestiere di storico – come tante altre professioni “tradizionali” – si è trovato di fronte alla necessità di

innovare radicalmente metodologie di ricerca e linguaggi, superando le rigidità di una figura forgiata a metro e a misura dell'accademia, che spesso rinuncia a priori a rivolgersi a un pubblico più ampio di quello degli specialisti. D'altro canto, già da tempo la strada della ricerca e della didattica non è più in grado di assorbire la messe di laureati e specializzati in discipline storiche, che sono dunque posti nella condizione di spendere le proprie competenze al servizio della disseminazione del sapere storico.

A Ravenna, nell'ambito di un panel intitolato *Does History Sell?* moderato da Catherine Brice – docente presso Université Paris-Est Creteil e promotrice del primo master in Public History in Francia – e dedicato precisamente alle opportunità di lavoro che si muovono attorno alla storia, si è parlato molto chiaramente di mentalità imprenditoriale, attenzione al nuovo, tensione verso il futuro quali elementi necessari per chi desidera fare della Public History la propria professione.

Sono osservazioni che danno conto dell'avvicendamento generazionale che ha visto invecchiare la categoria degli storici “strutturati” (nelle università, ma non solo: anche in archivi, biblioteche, musei e altre istituzioni più coinvolte nella dimensione pubblica della storia), mentre i primi che hanno dovuto trovare percorsi alternativi – e che oggi hanno intorno ai 40 anni – si sono trovati spesso a “inventarsi” una professione che li ha portati a maturare esperienze in vari ambiti della divulgazione, della comunicazione, della progettazione culturale. E a sfruttare le molte occasioni create dal *digital turn* e dall'espansione delle *digital humanities*.

Se questa esplosione di entusiasmo per la Public History ha un merito, esso è rappresentato dalla capacità di questa disciplina di raccordare e inquadrare tutte queste esperienze di autonoma costruzione professionale, circoscrivendo e problematizzando linguaggi, riflessioni teoriche, strumenti di lavoro. E favorendo lo sviluppo di percorsi formativi codificati, grazie ai quali le nuove generazioni di laureati non hanno più bisogno di “inventarsi”

autonomamente strategie e competenze, ma possono fare tesoro dell'esperienza di chi è già inserito nei processi di innovazione e di sperimentazione dei nuovi linguaggi della storia.

Se è vero, come ha sostenuto Serge Noiret (European University Institute) – da tempo attivo sul tema e tra i promotori dell'iniziativa di Ravenna – nella sua prolusione inaugurale (ma anche nell'intervento che è incluso in questo eBook), che il *public historian* è lo storico del futuro, la strada da perseguire è quella di un costante aggiornamento professionale, non soltanto per recepire i risultati più nuovi della ricerca scientifica, ma soprattutto per tenere il ritmo dell'evoluzione delle forme di narrazione e di disseminazione capaci di incidere davvero sulla conoscenza diffusa della storia.

Serge Noiret

*La Public History, medicina necessaria nell'Unione Europea
oggi*

I cittadini europei si trovano ad affrontare una crisi globale del progetto politico e istituzionale più importante del ventesimo secolo, quello dell'Unione Europea. Tuttavia, essi sono anche i diretti protagonisti di questa crisi d'identità, che è anche crisi di conoscenza della storia e di un'agenda per una storia condivisa del travagliato passato europeo.

Oggi, in alcuni paesi, soprattutto all'Est dell'Europa, è in corso una reinterpretazione del passato in chiave nazionalista e "patriottica". Essa propone al pubblico veri "romanzi nazionali", leggende di parte e interpretazioni inattendibili del passato dal punto di visto storiografico. Nuovi luoghi di memoria attivi nel presente rispondono agli imperativi di una politica xenofoba, isolazionista e illiberale. Si abusa della storia in pubblico per mobilitare le coscienze dei cittadini in funzione di una rivisitazione nazionalistica della storia nazionale. Si costruiscono liturgie laiche spesso "contro" gli altri e non per superare conflitti atavici in chiave europea e sovranazionale. Si giustificano politiche di ripiegamento e di chiusura all'interno di frontiere nazionali (a quando nuove rivendicazioni territoriali di tipo ottocentesco?), si costruiscono muri prima di tutto nelle coscienze, si rigettano valori istituzionali e di cittadinanza derivanti dalla rivoluzione francese in nome di reinventate e improbabili purezze di culture tradizionali contro le "contaminazioni" di un globalismo che ne

sovvertirebbe la memoria.

Come contrastare queste politiche divisive e come gli storici possono contribuire a farlo?

La storia accademica è libera ricerca individuale e può essere definita come “storia profonda” sganciata dalle necessità di un rapporto immediato con il pubblico; è un’analisi critica del passato senza necessità di collegarlo alle necessità del presente. Esiste tuttavia anche una storia utile per il presente, che fa storia innovativa insieme al pubblico e porta anche i risultati della storiografia accademica in pubblico, e questo è il compito della Public History.

Quale potrebbe essere dunque il ruolo della Public History, una disciplina emergente in Italia ed applicata nella società e che ha preso coscienza di sé solo recentemente?¹

I nuovi storici, i *public historians*, si appropriano della professione tradizionale dello storico, usano metodi interpretativi e documentari del passato e aprono al pubblico i processi critici necessari per fare storia. In questo caso si può parlare di uno scopo pubblico della storia con la necessità di produrre attivamente una storia utile per l’Europa e per singole nazioni europee. Si valorizza anche il processo “tecnico” – l’atelier dello storico – con il quale la storia viene scritta, proprio nell’atto di comunicarla. Usare un approccio etico e professionale al passato anche con le memorie delle comunità con le quali e per le quali si lavora, è compito del *public historian*, consapevole di adempiere a un ruolo sociale importante senza rinunciare alla sua abilità di trattare le fonti in modo critico e di non forzare il racconto del passato per sottostare ad imperativi strumentali: le contraddizioni e le incoerenze del passato non fanno paura, anzi sono linfa vitale per diffondere una riflessione pubblica critica.

Tuttavia, il lavoro sociale del *public historian* non è soltanto reattivo, volto cioè a disinnescare la costruzione di leggende nazionali, ma deve diventare proattivo, scegliendo di favorire valori positivi che vengono rinforzati da una lettura attenta del passato violento del ventesimo secolo europeo. La Public History può favorire una migliore comprensione degli sviluppi della storia europea dopo la Seconda guerra mondiale. Chi s'identifica come storico pubblico di quel periodo, interpreta il passato delle singole nazioni europee nel contesto di una più ampia identità culturale e politica dell'Unione. Egli comunica questo passato al più vasto pubblico possibile e in diversi modi, con l'intenzione di fare del passato, una componente attiva della memoria sociale.

Il ruolo della storia come educazione critica alla cittadinanza europea, è valorizzato dai *public historian* nell'UE, in un'Europa definita come “memory land”, per sottolineare l'importanza del passato nel condizionare il presente².

I *public historians* hanno oggi il difficile compito di promuovere i valori essenziali della convivenza pacifica tra i popoli del continente, come la tolleranza ed i diritti umani. Essi hanno anche il compito di valorizzare le istituzioni democratiche, uno spazio costituzionale europeo inclusivo e la democrazia in quanto tale, promuovendo attivamente, e in positivo, un'identità e una memoria comuni, che non annullino i passati difficili, ma lascino spazio alla condivisione delle differenze e delle opposte memorie³.

Lo storico pubblico oggi può e deve essere “attivista della storia in pubblico”, egli ha il dovere sociale di promuovere la storia come processo critico al passato, nella sua complessità, nei suoi tempi lunghi, nelle sue contraddizioni e nelle sue violenze. Un *public historian* non limita la sua azione professionale all'attività accademica, egli entra in contatto con i cittadini europei per fare storia utile ed applicata.

Un approccio pubblico ai passati difficili dell'Europa è stato promosso nelle celebrazioni del centenario della Prima guerra mondiale e offre una migliore comprensione dell'importanza della costruzione di istituzioni comuni europee nel Secondo dopoguerra.

Riflettendo sulla Prima guerra mondiale, il passato delle singole nazioni europee è stato così integrato nel processo di costruzione dell'identità dell'UE – anche con le sue contraddizioni – e comunicato al pubblico più ampio possibile. In questo senso non c'è nulla di a-professionale o strumentale nel mostrare che un percorso storico, che parte dal cataclisma della prima guerra, dai totalitarismi che ne scaturiscono, e dalla seconda guerra, attraverso il secolo breve, approdi nel 2012, al premio Nobel per la pace consegnato ai vertici dell'Unione Europea. Questa celebrazione del ruolo pacificatore dell'UE, avvenne durante una grande mostra a Bruxelles sulla Prima guerra mondiale, “14-18 è la nostra storia”⁴, che ha proposto anche una “storia utile” oggi nel commemorare il centenario del conflitto.

La memoria della Prima guerra mondiale ci riguarda tutti direttamente soprattutto alla luce dell'odierna congiuntura politica internazionale accennata più sopra.

Alla fine della visita il pubblico era chiamato a rispondere a domande, come ad esempio: cosa avresti fatto alla vigilia della Grande guerra? La mostra terminava in una sala buia con proiezioni di filmati e fotografie. Una fotografia in particolare chiudeva il percorso storico del violento secolo ventesimo. Essa ritraeva i dirigenti di allora dell'UE con, in mano, il premio Nobel per la pace del 2012. Questo legame con la storia appena tratteggiata in un caleidoscopio di immagini del secolo breve e culminate nel cataclisma della seconda guerra e dell'Olocausto, diventava utile metafora del *terminus ad quem* dell'intero secolo in Europa. Era chiaro, per chiunque avesse visitato la mostra ed assistito alla proiezione, che un'Europa di pace era nata da una storia che partiva dal campo di battaglia di Verdun fino al trattato di

Lisbona, dopo il fallimento della costituzione europea (2009). Questa mostra integrava il passato come dimensione viva del presente per motivare riflessioni contemporanee sulle origini dell'UE.

Un esempio di come il passato europeo viene narrato nelle sue diverse interpretazioni e in funzione di una riflessione globale sull'identità europea, è dato dal lavoro dei curatori della *House of European History* di Bruxelles, un'iniziativa culturale maggiore intrapresa dal Parlamento Europeo, inaugurata il 6 maggio 2017⁵.

La *Casa per la Storia dell'Europa*, nella mostra permanente, offre una narrativa complessa della storia europea fino alla costruzione di una casa comune estesa all'Est del continente (2004) dopo la caduta del muro di Berlino (1989), e senza tralasciare di approfondire la crisi delle certezze politiche ed economiche costruite durante il processo di ricostruzione del continente nel secondo dopoguerra. Lo scopo pubblico di un'impresa così coinvolgente è anche quello di spostare la nostra attenzione dalle storie nazionali e locali frammentate a un pensiero storico critico sui passati divergenti in Europa, senza limitarsi alla narrazione del passato, ma anche promuovendo un'attenzione specifica al processo stesso del fare storia per e con il pubblico. Diversi capitoli nella mostra permanente informano il pubblico sulla storia europea oltre i confini nazionali anche in modo interattivo. La mostra permanente termina chiedendo al visitatore un'opinione su cosa siaper lui l'Europa e come egli si posizionadi fronte ad un'identità europea sovranazionale.⁶

La storia è – ed è sempre stata – abusata nella retorica di Stato, nella politica e nel governo come nei musei, nelle esposizioni e nei libri di scuola, ed è stata usata per giustificare guerre e genocidi, razzismi e antiglobalismi, visioni eroiche delle storie nazionali che ricusano le ombre del passato in funzione di una retorica patriottica per l'oggi.

Il ruolo del *Public Historian*, invece, è quello di creare passati complessi e “sicuri” da comunicare all’interno delle comunità di riferimento accettando di essere coinvolto direttamente nelle politiche della memoria e nella valorizzazione di un patrimonio culturale comune.⁷ Questo ruolo attivo del *Public Historian* è, del resto, teorizzato da una studiosa britannica, Alix Green in un libro recente su *Storia, politica e finalità pubblica della storia*. Per Green, un *Public Historian* non è solo consulente o “esperto esterno” alla società, ma deve conseguire obiettivi pubblici e avere uno “scopo pubblico” promuovendo il valore civile della storia intesa come professione e non solo come narrativa del passato chiusa nei libri. Scrive la Green che gli storici pubblici devono dare “un impulso morale, metodologico e intellettuale per lavorare in modi che contribuiscono alla vita pubblica e al bene sociale”.

Per concludere.

Si può affermare che lo scopo della *Public History* è quello di fare ricerca originale con e per il pubblico e, quanto possibile, di utilizzare la conoscenza accademica nella società. La *Public History* deve essere critica, partecipativa e capace di sintesi per l’oggi e di investimenti per mantenere vive le memorie utili in Europa oggi. Essa deve sapere essere inclusiva e coinvolgere il pubblico per fare, nel bene e nel male, della storia europea, la storia di ognuno di noi.

¹ Primo convegno nazionale dell’*Associazione italiana di Public History* (<http://aiph.hypotheses.org>) insieme al quarto convegno annuale della *International Federation for Public History*, (<http://ifph.hypotheses.org>), Ravenna, 5-9 giugno 2017, <https://events.unibo.it/ifph2017>

² Sharon Macdonald: *Memorylands: heritage and identity in Europe today* Routledge, London 2013.

³ Markus J. Prutsch, *Research for CULT Committee – European Identity*, European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, Brussels, IP/B/CULT/NT/2017-004, PE 585.921, April 2017, ([http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2017/585921/IPOL_STU\(2017\)585921_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2017/585921/IPOL_STU(2017)585921_EN.pdf)).

⁴ *14-18 c’est notre histoire*, <https://tempora-expo.be/14-18-cest-notre-histoire/> si è tenuta a Bruxelles dal febbraio 2014 a novembre 2015 attirando più di 175.000 visitatori.

⁵ *House of European History* <https://historia-europa.ep.eu/>

⁶ European Parliament, *House of European History: Guidebook to the Permanent Exhibition*, Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2017, DOI 10.2861/348428.

⁷ Il progetto dello EuropeanResearchCouncil, Horizon 2020, *EUROHERIT, Legitimation of European cultural heritage and the dynamics of identity politics in the EU, 2015-2010*, studia le politiche che valorizzino il patrimonio culturale comune europeo, <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/en/research/projects2/euroherit/EUROHERI>

Antonino De Francesco
Public History e Università

Diffondere la conoscenza della storia per cancellare l'idea che essa non sia altro che una successione di date o di discussioni erudite interne al mondo accademico: fare della *public history* significa questo. Significa assumere pienamente la dimensione civica del lavoro di storico mettendo al centro il pubblico, il lettore, il consumatore di prodotti culturali. E farlo partendo dal presupposto che per trasmettere la storia serve un professionista, una figura legittimata da un *savoir faire* codificato di cui sappia farsi portatore. In altri termini, qualcuno che sappia concepire traiettorie di ricerca, interrogare le fonti, ricostruire trame, interpretare il passato in modo critico, problematico, consapevole, con sicura padronanza degli strumenti e dei criteri codificati e affinati dalla tradizione storiografica. È l'unico modo intellettualmente e civilmente corretto per rispondere alle istanze e agli interrogativi sempre mutevoli di una società che manifesta un forte bisogno di passato e che talora lo consuma fino ad appiattirlo, fino a distorcerlo, fino a piegarlo alle necessità del discorso pubblico del presente. E questo perché ogni rappresentazione collettiva che una società offre di sé stessa parte sempre da un racconto, da un'interpretazione dialettica del suo passato, anche quando si costruisce sul regime della negazione.

La *Public History* nasce da questa sollecitazione, dalla volontà di non arroccarsi in difesa di un sapere erudito e di raccogliere le sfide che bussano alle porte dell'accademia, delle biblioteche, dei musei, delle case editrici, per farle proprie. Il suo scopo allora è quello di reinvestire lo spazio pubblico,

ricostruendo un nuovo equilibrio tra metodo scientifico e pubblico, tra elaborazione e diffusione del racconto storico. Una nuova dimensione del lavoro storico, allora, che sia in grado di adattarsi al regime di produzione del sapere contemporaneo, padroneggiando i nuovi canali di diffusione.

Definitasi come disciplina autonoma per la prima volta in California a metà anni Settanta, la *Public History* ha conosciuto un successo sempre più vasto, conquistando dapprima lo spazio universitario anglosassone e poi, con tempi più lunghi, quello europeo. *The Public Historian*, la rivista avviata nel 1978, e il *National Council on Public History*, fondato l'anno successivo, hanno contribuito alla sua legittimazione, ne hanno formalizzato i principi cardine e le hanno conferito visibilità, tra l'altro attirando l'interesse dei soggetti privati. In Europa, invece, il moltiplicarsi delle iniziative in direzione di una *Public History* è stato un fenomeno più recente, che si è accelerato nell'ultimo decennio, a testimonianza della vitalità del settore e delle sue interessanti implicazioni. Il panorama è in evoluzione. E tale evoluzione dimostra la complessità del campo, che suggerisce la necessità di una profonda riflessione e di una messa a punto delle coordinate epistemologiche e metodologiche; così come dimostra la forza delle tradizioni e delle specificità storiografiche nazionali.

È proprio per questo che, a lungo attenta al dibattito storiografico internazionale che si svolgeva al di fuori delle frontiere italiane, la comunità degli storici del nostro paese ha fondato, nell'aprile 2017, prima in Europa, l'*Associazione italiana di Public History* (AIPH), per promuovere l'insegnamento e la pratica della disciplina, l'organizzazione e gli esiti della ricerca, il dibattito tra i suoi cultori e la diffusione delle sue attività in Italia. La riflessione teorica sulle argomentazioni scientifiche e sulle pratiche lanciate nel mondo anglosassone, in realtà molto più precoce di quanto non si pensi, è stata finalmente seguita dalla messa in opera di cantieri istituzionali, come attesta l'incremento sensibile dei corsi universitari e dei master consacrati all'argomento, mentre si stanno intensificando gli studi

dedicati ai casi e ai modi della divulgazione storica nel passato, un capitolo importante della storia politica e culturale.

Tuttavia, se gli obiettivi scientifici della disciplina sono chiari, le applicazioni e i percorsi accademici che ne contraddistinguono l'insegnamento sono plurali. Da un lato essi sono il riflesso della fisionomia e dei bisogni culturali della collettività a cui la *Public History* vuole dare una risposta, dall'altro costituiscono la concreta realizzazione dei progetti costruiti dalle istituzioni universitarie e dalle fondazioni, ognuna con una tradizione propria, ognuna con un *know-out* peculiare. Le une e le altre sempre più spesso sono chiamate a collaborare, a funzionare come laboratori di una pratica storiografica, tesa a mettere in sinergia gli attori del mondo culturale e a formare gli specialisti di domani, qualunque sia il loro campo di azione.

Questo duplice elemento spiega l'attenzione verso nuovi tipi di fonti. Al riguardo è decisivo cogliere le potenzialità offerte dal web e dai social media, che implicano l'adozione di regimi di narrazione inediti e lo sviluppo di una didattica diversa rispetto a quella sviluppata nelle aule universitarie; così come è necessario insistere, oltre che sul bagaglio di conoscenze storiche e sull'acquisizione di strumenti e metodologie adeguati, anche sulle esperienze e sulle competenze, per stabilire nuovi nessi tra la sfera della formazione e il mercato del lavoro privato. La *Public History* allora non sollecita soltanto il campo storico, creando una tensione che induce a rinnovare la maniera di raccontare il passato, ma declina diversamente anche la figura del cultore di storia, facendone un operatore culturale cosciente, capace di riavvicinare mondi, come l'accademia, la società, il pubblico e il privato per fare dell'eredità l'identità collettiva del domani.

Per concludere, la *Public History* rappresenta in primo luogo una occasione da cogliere. Per gli studenti di storia innanzitutto, a cui indicare una nuova prospettiva occupazionale. E per gli storici, chiamati a dissodare

un nuovo campo di ricerca, e, soprattutto, chiamati a ritornare protagonisti del discorso pubblico e della diffusione della conoscenza.

Giuliana Albini

Il Medioevo e l'idea di Medioevo, tra realtà e finzione.

Il Medioevo trova ampio spazio nella cultura contemporanea come età nella quale sono ambientati numerosi romanzi, film, serie TV, videogames: basti pensare al successo delle opere ispirate alle vicende dell'ordine dei Templari. Ogni storico medievista vi direbbe che in questo come in molti altri casi si tratta di un Medioevo in larga parte inventato: tale affermazione non deve apparire come una scontata critica da parte di specialisti in nome della scientificità, perché anche coloro che hanno a cuore la rigosità della ricerca storica sono consapevoli che ogni operazione di mediazione e di divulgazione presuppone una semplificazione della complessità storica, in rapporto alle finalità della comunicazione e dei media utilizzati.

Vi è di più. Sarà lo stesso storico ad ammettere che il patrimonio storiografico sul Medioevo elaborato nei secoli ha costruito un Medioevo immaginario, al quale si guarda (assai più che agli studi storici recenti) per ideare prodotti letterari e cinematografici. La domanda, lecita, è quali siano i motivi che spingono molti autori, anche illustri, a preferire (o ad accettare senza esserne consapevoli) una serie di luoghi comuni sulla società medievale, che gli studiosi hanno da tempo smentito. La risposta è semplice: l'idea stereotipata e fantasiosa (in larga parte "romantica") di Medioevo è assai più accattivante e suscitatrice di emozioni di quanto non lo sia la realtà storica, soprattutto se lo scopo è quello di "creare storie". Non siamo necessariamente di fronte ad operazioni di semplice invenzione o di interessata mistificazione del passato, ma piuttosto al riuso da parte di non

storici di percezioni del Medioevo che, fino all'inizio del Novecento, erano in larga parte patrimonio degli stessi storici di professione.

All'origine di un Medioevo "immaginato" sta, infatti, l'idea umanistico-rinascimentale di "un'età di mezzo", un'età dei "secoli bui", tra lo splendore della cultura classica e la sua rinascita: un'evidente semplificazione della storia di un Millennio che, al contrario, è stato ricco di sperimentazioni e di realizzazioni di nuove strutture economiche, sociali, culturali. Eppure, un'immagine così forte e semplice come quella proposta dagli umanisti non poteva non avere presa, rafforzata dalle esperienze culturali dei secoli successivi, che ne hanno via via esasperato alcuni aspetti, facendoli divenire elementi distintivi dell'intero periodo.

Sono proprio queste immagini semplificate, astratte dal contesto, tipizzate e rese "astoriche", a costituire l'immaginario sul Medioevo ancor oggi prevalente: età della violenza e insieme del coraggio, della superstizione e della forte religiosità, dell'ignoranza e dell'oscurità, ma anche dei forti sentimenti, età della barbarie e dell'inciviltà, della paura e, insieme, dell'audacia.

D'altro canto, l'uso (non necessariamente l'abuso) del passato è qualcosa di complesso e, a sua volta, di storico. Alla costruzione della memoria collettiva e alla sua fruizione contribuiscono esigenze diverse, che non si esauriscono nella dimensione rigorosa della ricerca. In questo senso il Medioevo, con la varietà di letture che ha suscitato nei secoli, si presta a rispondere a funzioni ben precise: è soprattutto un altrove, negativo per alcuni e positivo per altri, un'"età atemporale", in cui è possibile costruire o rispecchiare rinnovate esigenze spirituali, pessimismi e ottimismo culturali e sociali, sensibilità forti nei confronti dell'ambiente naturale, desideri individuali e collettivi di avventura e di riscatto, e ancora molto altro.

In questo Medioevo, non totalmente inventato, ma mai reale, vi è spazio per ciò che si teme e insieme affascina: guerre e fame, religione e superstizione, cavalieri e dame, papi e imperatori, re e signori, castelli e città,

natura ostile e paesaggi incantati, perfidia e bontà, amore e odio.

Si tratta di una visione radicale e assoluta del Medioevo, frutto di deformanti forzature, che non dovrebbe appartenere alla divulgazione e alla comunicazione storica, ma può sostanziare la dimensione creativa.

Ne era già consapevole Walter Scott che nella sua prefazione al romanzo *Ivanhoe*, uno dei romanzi storici che hanno contribuito a costruire un'immagine fortunata del Medioevo, scriveva: “non posso, né voglio pretendere di essere perfettamente esatto...”.

In tempi più recenti, Mario Monicelli, spiegando come era nato il film *L'armata Brancaleone*, esplicitava che egli aveva volutamente costruito un Medioevo opposto a quello dominante (Artù, Tavola Rotonda), rappresentando ciò che “a suo parere” era il Medioevo, ossia “un'epoca selvaggia, ignorante, priva di cultura”. Monicelli sosteneva con onestà di aver voluto realizzare una parodia di un eroe cavalleresco medievale, usando un registro comico e burlesco, non di aver ricercato la “verità storica”.

Analogamente potremmo dire della recente serie televisiva *Il Trono di Spade*, nella quale è possibile rintracciare eventi e personaggi della storia inglese tardomedievale (dalla guerra dei Cent'Anni alla guerra delle due Rose). Anche in questo caso la scelta è chiara: ispirarsi al Medioevo, ma creare un mondo immaginario. In ciò risiede la ragione di tanto successo, in quella commistione di realtà e fantasia, che si fonda su un'età esistita, ma ricreata dalla fantasia. Ciò che attrae non è tanto il desiderio di conoscere la realtà di un'epoca passata, quanto la possibilità di provare emozioni e di riconoscerci il presente, nell'exasperazione di situazioni, di timori, di sentimenti.

Di fronte a questo oggettivo stravolgimento della storia, non si può quindi impedire a storici specialisti la reazione che, provocatoriamente, è stata proposta, ossia di rendere obbligatoria l'avvertenza “ogni riferimento a fatti o a personaggi storici è puramente casuale.” Ma ciò non inciderebbe per nulla né sul desiderio di molti di continuare a fruire della lettura e della

visione di prodotti ispirati al Medioevo, né di prediligerli rispetto a testi di storia, che rappresentando la realtà sono, assai spesso, molto meno avvincenti.

Lasciamo dunque che l'invenzione e la creatività continuino ad ispirarsi all'immaginario medievale. Mettiamo però più attenzione a non confonderlo con la realtà storica che, per quanto meno accattivante, può essere altrettanto affascinante e, soprattutto, formativa di una capacità di lettura critica e consapevole del presente.

Bibliografia

V. Attolini, *Immagini del Medioevo nel cinema*, Dedalo, Bari 1993.

R. Bordone, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 1993.

U. Eco, *Dieci modi di sognare il Medioevo* in *Il sogno del Medioevo. Il revival del Medioevo nelle culture contemporanee*, «Quaderni medievali», 1986, n.21. pp. 187-200

G. Gandino, *Il Medioevo rappresentato: cinema*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Caselnuovo e G. Sergi, Torino 2002-2004, vol. 4, pp. 737-755.

Marconi, *La narrativa fantasy tra modernità e medioevo: dal Signore degli Anelli al Trono di Spade*, (<http://www.la-ginestra.com/wp-content/uploads/2011/04/Marconi-scar.pdf>, 2011)

Le MoyenÂgémis en scène: perspectives contemporaines, in "Babel. Littératures plurielles", n. 15/2007, a cura di S. Gorgievski et X. Leroux

G. Sergi, *Antidoti all'abuso della storia. Medioevo, medievisti, smentite*, Liguori, Napoli 2010.

Gli autori

Giuliana Albini è professore ordinario di storia medievale presso l'Università degli Studi di Milano. È stata Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia e responsabile per l'Ateneo della Formazione degli insegnanti. È ora Presidente del Consiglio di Coordinamento didattico di Storia, membro del Collegio di Dottorato in Storia, cultura e teorie della società e delle istituzioni e del Comitato Ordinatore del Master in Public History. Ha collaborato con enti pubblici e privati in progetti di comunicazione e divulgazione storica. È attiva in iniziative editoriali, come responsabile e membro di comitati editoriali e scientifici. L'attività di ricerca si è concentrata sull'età bassomedievale, con interesse per le dinamiche sociali. Tra le numerose pubblicazioni, *Poveri e povertà nel Medioevo*, Carocci 2016.

Valentina Colombi dopo la laurea all'Università Ca' Foscari di Venezia ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia contemporanea presso l'Università degli studi di Torino. Si occupa di progetti culturali e didattici per l'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea Giorgio Agosti di Torino e per la Fondazione per la Scuola della Compagnia di San Paolo. Dal 2017 è borsista presso la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli per l'area di Cittadinanza Europea.

Antonino De Francesco è professore ordinario di storia moderna presso l'Università degli studi di Milano ed attualmente ricopre l'incarico di Direttore del Dipartimento di Studi storici. I suoi interessi di ricerca fanno

centro sull'epoca rivoluzionaria e napoleonica, nonché sull'Ottocento politico italiano. Fra le sue pubblicazioni più recenti si ricordano: *Storie dell'Italia rivoluzionaria e napoleonica (1796-1814)*, Milano, Bruno Mondadori 2016; *The Antiquity of the Italian Nation. The Cultural Origins of a Political Myth in Modern Italy (1796-1943)*, Oxford, Oxford University Press 2013; *Republics at War (1776-1840). Revolutions, Conflicts and Geopolitics in Europe and the Atlantic World* (con P. Serna, J. Miller), London, Palgrave 2013; *La palla al piede. Una storia del pregiudizio antimeridionale*, Milano, Feltrinelli 2012; *L'Italia di Bonaparte. Politica, statualità e nazione nell'Italia tra due rivoluzioni (1796-1821)*, Torino, UTET 2011.

Marcello Flores ha insegnato Storia comparata e Storia dei diritti umani nell'Università di Siena, dove ha diretto anche il Master europeo in Human Rights and Genocide Studies. La sua ultima pubblicazione è *La forza del mito. La rivoluzione russa e il miraggio del socialismo* (2017, Giangiacomo Feltrinelli Editore).

Valeria Galimi è ricercatrice di Storia contemporanea all'Università di Studi di Milano. Specialista di storia europea della prima metà del XX secolo, ha curato alcune importanti mostre storiche. Fa parte del Comitato ordinatore del Master di I Livello in Public History promosso dall'Università statale di Milano e dalla Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.

Carlo Greppi è dottore di ricerca in Studi storici. Collabora con Rai Storia. Il suo libro *L'ultimo treno. Racconti del viaggio verso il lager* (Donzelli 2012) ha vinto il premio "Ettore Gallo", destinato agli storici esordienti. Ha pubblicato *La nostra Shoah. Italiani, sterminio, memoria* (Feltrinelli 2015), *Non restare indietro* (Feltrinelli 2016) e *Uomini in grigio* (Feltrinelli 2016). Collabora con il blog culturale *Doppiozero* e con la Scuola Holden (Biennio in Storytelling & Performing Arts).

Chiara Missikoff è laureata in Scienze internazionali e diplomatiche (Università di Bologna – Polo di Forlì) e ha conseguito un Master di ricerca in Scienze sociali per l'area Euroasiatica presso l'Università di Glasgow. Ricercatrice dell'area di Cittadinanza Europea per la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, negli ultimi tre anni ha fatto parte di diversi progetti internazionali e condotto ricerche sul campo in Ucraina, Bosnia-Erzegovina, Regno Unito e Georgia.

Serge Noiret Esperto in Public History, È attualmente History Information Specialist presso l'EUI Library di Firenze per sostenere le attività accademiche del dipartimento di History and Civilization. Nel 2010 è entrato a far parte della US National Coalition for Public History per promuovere il processo di internazionalizzazione della Public History. Nel 2012 ha fondato ed è attualmente il presidente dell'International Federation for Public History (IFPH – FIHP). È Presidente dell'Associazione Italiana di Public History.

Irene Piazzoni è professore associato presso l'Università degli studi di Milano e insegna Storia della cultura contemporanea e Storia del giornalismo. Si occupa di storia dell'editoria, del giornalismo, degli intellettuali, dell'organizzazione dello spettacolo, della radio e della televisione. La sua ultima pubblicazione è *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Carocci 2014.

Paolo Rumiz è giornalista de “La Repubblica” e “Il Piccolo” di Trieste. Con Feltrinelli ha pubblicato *La secessione leggera* (2001), *Tre uomini in bicicletta* (con Francesco Altan; 2002), *È Oriente* (2003), *La leggenda dei monti naviganti* (2007), *Annibale* (2008), *L'Italia in seconda classe. Con i disegni di Altan e una Premessa del misterioso 740* (2009), *La cotogna di Istanbul* (2010, nuova edizione 2015; “Audiolibri – Emons Feltrinelli”, 2011), *Il bene ostinato* (2011), la riedizione di *Maschere per un massacro. Quello che non abbiamo*

voluto sapere della guerra in Jugoslavia (2011), *A piedi* (2012), *Trans Europa Express* (2012), *Morimondo* (2013), *Come cavalli che dormono in piedi* (2014), *Il Ciclope* (2015) *Appia* (Feltrinelli 2016). Nella collana digitale Zoom, *La Padania* (2011), *Maledetta Cina* (2012), *Il cappottone di Antonio Pitacco* (2013), *Ombre sulla corrente* (2014).

Giovanni Sanicola, dal 2014 è Responsabile dell'area di ricerca "Cittadinanza europea" di Fondazione Giangiacomo Feltrinelli. Ha coordinato progetti di Public History realizzati da Fondazione Giangiacomo Feltrinelli tra cui: il ciclo d'incontri sulla Prima guerra mondiale dal titolo *Histoymap - La storia in scena* (2015), la piattaforma digitale *Europa, le grandi trasformazioni* (2016), la mostra *Il Che vive!* (2017).

Massimiliano Tarantino è Segretario generale della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli e Responsabile comunicazione corporate e relazioni istituzionali del Gruppo Feltrinelli. Laureato in Legge, è giornalista professionista e lavora da più di vent'anni nel mondo della comunicazione e delle relazioni istituzionali: per otto anni come giornalista e docente universitario, negli ultimi dodici come responsabile ufficio stampa, communication manager o responsabile attività di comunicazione istituzionale per realtà pubbliche e private. Ha ricevuto nel 2013 il Premio CULTURA + IMPRESA e nel 2015 il Premio Ischia come Comunicatore dell'anno.