



FRANCESCO CATASTINI

## UNA TERZA STORIA È NECESSARIA

**Q**uesta analisi rappresenta un'ulteriore riflessione sul paper da me presentato ai Cantieri di storia della Società italiana per lo studio della storia contemporanea 2013 all'interno del panel dedicato alla *public history*<sup>1</sup>. La presentazione, in realtà, si concentrava sui festival di storia di cui avevo già scritto in passato e su cui il contributo di «Zapruder» mi pare fondamentale<sup>2</sup>. Qui l'attenzione è rivolta al concetto di *public history*.

Il titolo è un omaggio a Eugenio Barba, il geniale fondatore della compagnia teatrale Odin Teatret, nata in Norvegia agli inizi degli anni sessanta e tutt'ora in attività in Danimarca. Barba nel 1976 esplicitò in un articolo le motivazioni che avevano spinto e spingevano molte compagnie teatrali e artisti nel loro lavoro:

Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni. Esso sembra costituire l'estremità anonima dei teatri che il mondo della cultura riconosce: da una parte il teatro istituzionale, protetto e sovvenzionato per i valori culturali che sembra tramandare, viva immagine di un conforto creativo con i testi della cultura del passato e del presente - oppure versione "nobile" dell'industria del divertimento. Dall'altra parte il teatro d'avanguardia, sperimentale, di ricerca, arduo o iconoclasta, teatro dei mutamenti, alla ricerca di una nuova originalità, difeso in nome del necessario superamento della tradizione, aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società. Il Terzo teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti. Ma non sono dilettanti. L'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale, a volte attraverso ciò che chiamano training, o attraverso spettacoli che debbono lottare per trovare il loro pubblico. Secondo i tradizionali metri teatrali, il fenomeno può apparire irrilevante. Da un punto di vista diverso, però, un Terzo Teatro lascia pensare<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Oltre alla curatela di Marcello Ravveduto, vi hanno partecipato Maurizio Ridolfi in qualità di discussant e Serge Noiret, Francesco Mineccia, Ilaria Porciani e chi scrive, come relatori. Il mio intervento si intitolava: *Public history all'italiana: i festival di storia tra necessità e bisogno*. Per un quadro più specifico del panel, si veda M. Ravveduto, *Scheda di presentazione*, «Officina della Storia», n. 10, 2013, [http://www.officinadellastoria.info/magazine/index.php?option=com\\_content&view=article&id=333:public-history-panel-scheda-presentazione&catid=69:cantieri-sissco-2013&Itemid=96](http://www.officinadellastoria.info/magazine/index.php?option=com_content&view=article&id=333:public-history-panel-scheda-presentazione&catid=69:cantieri-sissco-2013&Itemid=96) (ultimo accesso: 4 dicembre 2014, come tutti i siti citati più avanti).

<sup>2</sup> Cfr. F. Castastini, *I festival di storia: una via italiana alla Public History?*, «Memoria e Ricerca», n. 37, 2011, pp. 143-154 e la redazione, *Dalla A alla Z. Altre storie e storie altre*, «Zapruder», n. 1, 2003, pp. 2-7.

<sup>3</sup> *Terzo Teatro* è un articolo redatto da Eugenio Barba in occasione dell'Incontro internazionale di ricerca teatrale, tenutosi a Belgrado nel 1976 ([http://www.odinteatretarchives.com/media/documents/eb\\_third\\_theatre.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/media/documents/eb_third_theatre.pdf)).

Si trattava e si tratta di compagnie teatrali non marginali: il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, i Bread & Puppet, la Fura del Baus, l'Odin Teatret, il Teatro dell'elfo, il Teatro nucleo; di artisti/intellettuali come Laurie Anderson, Antonin Artaud, Peter Brook, Leo De Berardinis, Jerzy Grotowski... Fu proprio Grotowski che meglio di altri sintetizzò in pensiero il lavoro di Barba: «Non è il teatro che è necessario, ma assolutamente qualcos'altro. Superare le frontiere tra me e te: arrivare ad incontrarti, per non perderti più tra la folla, né tra le parole, né tra le dichiarazioni, né tra le idee graziosamente precisate»<sup>4</sup>. In altre parole l'etichetta "Terzo teatro" contiene e caratterizza tutti coloro che pensano (al di là delle più disparate formazioni e tecniche attoriali) che la dimensione della propria professione abbia una forte impronta sociale. Il Teatro nucleo (allora Comuna nucleo) mise in scena uno spettacolo sulla tortura, *Herodes*. Si trattava della *mise en espace* di quanto capitato a Horacio Czertok, fondatore della compagnia, quando, nel febbraio del 1974 a Buenos Aires, venne catturato e torturato con lo scopo di terrorizzare gli attivisti di sinistra. Venne liberato dopo un giorno come prova vivente ed evidente di quanto sarebbe potuto accadere ad altri intellettuali argentini. Alcuni membri della compagnia, colpiti dall'accaduto, si rifugiarono in Italia, ma non Cora Herrendorf e Horacio Czertok. Loro decisero di restare e fondarono la Comuna nucleo, che continuò a lavorare in Argentina e a rappresentare *Herodes* fino all'avvento della dittatura militare di Videla. Solo a quel punto i due raggiungono i loro vecchi compagni in Italia dando vita alla Compagnia nucleo.

Dunque, perché questo omaggio a Barba e, per estensione, al Terzo teatro? Come scritto poco sopra, il regista aveva formalizzato quanto fino ad allora praticato da molti senza piena consapevolezza o metodo. Nell'esempio sopra riportato un gruppo di persone aveva messo in scena la storia in uno spazio pubblico, lo aveva fatto fuori da contesti istituzionali, al fine di suscitare domande e generare senso intorno a eventi che avrebbero dovuto riguardare tutti. Aveva insomma dato vita a quella che potremmo definire un'azione militante di *public history*.

Sono gli anni nei quali le pratiche pubbliche di storia vengono teorizzate negli Stati Uniti al punto da diventare parte integrante dei programmi dell'accademia. Uno dei siti di riferimento dei *public historian* definisce la *public history*

come insieme distinto di metodi, teorie e pratiche, ha raggiunto un punto di svolta con: l'istituzione del primo programma accademico presso la University of California, Santa Barbara a metà degli anni settanta, il successivo lancio del diario di bordo della public

<sup>4</sup> Citato in Roberto Tessari, *Teatro e antropologia: tra rito e spettacolo*, Carocci, 2004, p. 219.



history, «The Public Historian», e lo sviluppo del National Council on Public History, un'organizzazione professionale no profit<sup>5</sup>.

Niente è auto-evidente. Tantomeno un presunto rapporto tra Terzo teatro e *public history*. Si tratta di un legame sicuramente indiretto, ma derivante da un clima culturale diffuso. Il nesso più palese è quello temporale: ci troviamo a metà degli anni settanta. In effetti, possiamo soffermarci sulla definizione di *public history* fornita da Robert Kelley nel primo numero di «The Public Historian»: «in parole povere, *public history* significa l'impiego degli storici e del metodo storico fuori dall'accademia: nelle strutture governative, nelle aziende, nei media, nelle società storiche, fino a divenire un lavoro autonomo»<sup>6</sup>. L'uscita dall'accademia degli storici e il loro inserimento in ambienti altri, corrisponde dunque, in qualche modo, al rifiuto del teatro come unico spazio in cui si possa esprimere l'essere attore.

Spesso le definizioni di una disciplina, siano esse semplici che complesse, vanno molto al di là delle intenzioni di chi le ha formulate: sia il Terzo teatro che la *public history* da quel momento hanno preso ognuna la propria strada partendo dall'assunto principale, l'assioma non manifesto che le accomuna: l'affermazione che non è la struttura che produce teatro o storia; o meglio, è irrilevante chi produca teatro o storia. Teatro, storia (e per estensione tutte le forme culturali) sono necessarie all'umanità perché sono in grado di produrre risposte alle domande, rilevanti e imprescindibili, *Perché? Verso dove?* Infatti quelle che Edward H. Carr sosteneva fossero le questioni fondamentali che si deve porre uno storico, «Besides the question, Why? The historian also asks the question, Whither?»<sup>7</sup>, valgono in realtà per ogni ricercatore a prescindere dal ramo in cui eserciti le proprie competenze. E da questo punto in avanti, i percorsi che un teatrante, uno storico (pubblico o meno), un intellettuale possono intraprendere sono molteplici. Proviamo rapidamente a farne un rapido excursus. È ancora Robert Kelley a fornire un ulteriore elemento fondativo del *public historian*:

La questione rilevante, nel distinguere tra il tipo di storia a cui siamo abituati e la *public history*, è il seguente: chi sta proponendo la domanda a cui lo storico cerca di dare una risposta? Nella storia accademica, abbiamo soddisfatto il bisogno generalizzato dell'umanità di comprendere il suo passato e diffuso quella comprensione all'interno delle varie generazioni, attraverso l'istruzione formale. I ricercatori, stimolati dai loro particolari interessi intellettuali e dall'aver intuito dove la ricostruzione di alcuni elementi del passato è incompleta o inesatta, scelgono individualmente le proprie linee di studio. Le istituzioni

<sup>5</sup> Debra DeRuyver, *The History of Public History*, tratto dal portale del Public History Resource Center ([http://www.publichistory.org/what\\_is/history\\_of.html](http://www.publichistory.org/what_is/history_of.html)).

<sup>6</sup> R. Kelley, *Public History: Its Origins, Nature, and Prospects*, «The Public Historian», n. 1, 1978, pp. 16-28, p. 16.

<sup>7</sup> E.H. Carr, *What is History. The George Macaulay Trevelyan Lectures delivered in the University of Cambridge January-March 1961*, MacMillan, 1977, p. 80. Cfr. anche Id., *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, 1986, p. 116 (I ed. 1961).

preposte ai finanziamenti possono dare o negare fondi di sostegno in aiuto del progetto, ma la scelta iniziale del tema è del ricercatore. Nella *public history*, lo storico risponde alle domande poste da altri<sup>8</sup>.

Nel testo sopra citato, l'autore spiega ed elenca con una certa precisione quali sono le realtà professionali possibili in cui i *public historian* possono trovare sbocco: non solo e non tanto come storici, ma come pianificatori, analisti, gestori del flusso di informazioni sia nel pubblico che nel privato, nel tentativo di interpretare le curiosità del pubblico potenziale<sup>9</sup>. La cura di Kelley nell'elencare i possibili sbocchi professionali degli storici appare eccessiva: la chiave di volta del suo "manifesto" pare proprio essere che «lo storico [pubblico] risponde alle domande poste da altri». Gli «altri», quindi, non possono essere confinati in una lista di agenzie pubbliche o tipologie aziendali: sono banalmente coloro che spinti da curiosità, interesse, svago ci/si interrogano sui più svariati argomenti.

Un altro elemento chiave della *public history*, come ha efficacemente osservato Philip Scarpino, è la comunicazione:

Nonostante la *peer review* e molte altre trovate efficaci, l'attuale sistema valutativo ha contribuito a un dibattito improduttivo "[storia] accademica vs public [history]"; ha incoraggiato una tendenza alla cooptazione della storia pubblica definendola come un'altra disciplina secondaria specializzata e ha oscurato il terreno comune condiviso dalla comunità di professionisti che praticano il mestiere degli storici. Come storici, tutti noi facciamo ricerca, tutti noi analizziamo e interpretiamo i nostri risultati, e tutti noi comunichiamo i risultati. La differenza principale tra storia pubblica e accademica si trova nell'area di comunicazione - nel pubblico che tentiamo di raggiungere e nelle modalità che usiamo per trasmettere le nostre competenze a quei pubblici<sup>10</sup>.

Articoli e libri accademici non hanno mai avuto una diffusione che ambisse a uscire dalle aule universitarie; la *public history*, rivolgendosi a pubblici non formati da studenti di storia, ma variegati, deve trovare l'extratesto condiviso che le permetta di porsi in relazione e attirare l'attenzione di un pubblico volontario e, talvolta, pagante. Le edicole sono prova palese che, potenzialmente, esiste una diffusa voglia di storia: riviste, pubblicazioni a fascicoli, libri distribuiti attraverso questo canale realizzano numeri impressionanti in valore assoluto. Se paragonati alle tirature delle riviste di storia di fascia A o dei libri pubblicati dagli editori di riferimento del settore, il paragone è imbarazzante: la *Storia d'Italia* di Indro Montanelli allegata nel 2004 al «Cor-

<sup>8</sup> R. Kelley, *Public History*, cit., p. 18.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 22-24.

<sup>10</sup> Cfr. P.V. Scarpino, *Some Thoughts on Defining, Evaluating, and Rewarding Public Scholarship*, «The Public Historian», n. 2, 1993, pp. 55-61, p. 56.



riere della sera» vendette 370.000 copie<sup>11</sup>. Ma esistono altre forme in cui la storia è offerta comprensibilmente a un pubblico più vasto.

Sicuramente in Europa (soprattutto nel Regno Unito) la *public history* ha assunto nel tempo una connotazione di *engagement*: questa sembra essere la “storia della gente”, anche se convive e coesiste con una positiva ridefinizione e riflessione sul patrimonio culturale anche per soddisfare le esigenze commerciali del turismo culturale<sup>12</sup>. Qui mi soffermerò brevemente sui festival di storia italiani, probabilmente nati sull’onda del successo del Festival della Letteratura di Mantova. Organizzati in molte città, possono essere collocati nella prima casella, quella della “storia della gente”. Nel “format festival” i vari contenuti trascendono le intenzioni della committenza o degli organizzatori, tanto da rendere poco utile, seguendo questo tipo di analisi, un’indagine approfondita sui committenti e le loro strategie comunicazionali (che rappresentano tuttavia un aspetto che meriterebbe una ricerca autonoma). I vari eventi (presentazioni, incontri con autori, dibattiti su temi specifici, rappresentazioni teatrali, cinema, mostre) pur coordinati e rispondenti ai più severi criteri filologici e metodologici, assumono una vita propria e imprevedibile: domande e curiosità del pubblico pilotano ogni situazione lontano dalla strada immaginata dagli organizzatori, perché questi come già evidenziato poco sopra, adesso devono rispondere alle curiosità altrui.

In nessuna delle varie autopresentazioni dei festival di storia (mi riferisco alle *homepage* dei loro siti internet), si fa riferimento esplicito a quella che dovrebbe essere la disciplina di riferimento di ogni comitato organizzativo, la *public history*. Nelle introduzioni ai programmi dei festival vengono elencati i nomi di “noti e illustri” docenti universitari. Sappiamo benissimo che esistono sia le *archistar* che i famosi divulgatori scientifici, ma non è pervenuta alcuna segnalazione sull’esistenza di *histostar* che non siano giornalisti: Montanelli, Cervi, Biagi, Bocca, Pansa, Mieli... Facili autoironie a parte, ci sono elementi comuni di indiscutibile interesse: ogni presentazione sottolinea con forza che le iniziative si svolgono quasi esclusivamente fuori dall’Accademia, evidenziando (più o meno esplicitamente) che sono gli storici che vanno a cercare il loro pubblico. Nel caso di Gorizia questa uscita dall’ac-

<sup>11</sup> Cfr. i lavori di Francesco Mineccia. Mi limito in questa sede a citarne solo alcuni: *Una storia per il grande pubblico: la Seconda Guerra Mondiale a puntate nelle edicole italiane (1955-2009)*, «Ricerche storiche», n. 2-3, 2009, pp. 451-491; *Il racconto per immagini: la storia d’Italia nelle pubblicazioni a dispense (1961-2011)*, «Ricerche storiche», n. 2, 2012, pp. 231-272. Sulla *Storia d’Italia* di Indro Montanelli, cfr. *ivi*, p. 253 e *L’edicola: un canale privilegiato della public history italiana*, «Officina della Storia», n. 10, 2013 (<http://www.officinadellastoria.info/magazine/L’edicola:%20un%20canale%20privilegiato%20della%20public%20history%20italiana>). Cfr. Anche Giovanni Carletti, “Bisogno di storia”? *Storici, libri e lettori di fronte alle trasformazioni dell’editoria contemporanea*, «Ricerche storiche», n. 2-3, 2009, pp. 439-449.

<sup>12</sup> Cfr. «Memoria e Ricerca», n. 37, 2011 e in particolare Dan Henry Andersen, *Un eroe danese in tempo di guerra. Il festival di Tordenskiold a Frederikshaavn dal 1998 al 2010*, pp. 37-52; Thomas Cauvin, *Quando è in gioco la Public History: musei, storici e riconciliazione politica nella Repubblica d’Irlanda*, pp. 53-70; Delphine Lauwers, *L’Ypres Salient come luogo della memoria europea? Public History e turismo di guerra dal 1919 ai giorni nostri*, pp. 87-114; F. Catastini, *I festival di storia: una via italiana alla Public History?*, cit.

cademia è così enfatizzata che si parla di uno *èStoriabus*, ovvero lo storico che accompagna gli interessati alla scoperta di una città, di un paesaggio, di un evento a bordo di un bus in viaggi anche di più giorni. Altro aspetto comune è l'impegno a ricercare una comunicazione più efficace, affidandosi anche a eventi non propriamente quotidiani per gli storici: in quasi tutti i festival, mostre, teatro, musica, cinema non sono riempitivi, ma eventi attorno ai quali si cerca di costruire un dialogo con il pubblico. Se si eccettua il mancato riferimento esplicito alla *public history*, i festival di storia rappresentano un tentativo (riuscito) di rivolgersi a un pubblico più ampio e di diffondere, per quanto sia dato ad ogni storico, il virus della curiosità. Il successo, almeno in termini di pubblico, di queste "feste della storia" testimonia che la «domanda» di storia (come afferma la presentazione della creatura di Angelo d'Orsi, *FestivalStoria*) è reale. Ma questa domanda, questo bisogno si configurano come un "nuovo consumo" da soddisfare? Io credo di no. Si tratta piuttosto di un'esigenza nata forse, ma non necessariamente, in un periodo di crisi economica e identitaria. Questa necessità è stata accompagnata da uno stile originale di fruire – e quindi diffondere – la conoscenza e la cultura storica, slegato, ma non estraneo allo scatto tecnologico degli anni ottanta e novanta del XX secolo (digitalizzazione e internet) applicato ai mezzi di comunicazione. Intimamente, penso che il fenomeno possa essere letto anche da una prospettiva diametralmente opposta: ci troviamo di fronte al tentativo compiuto da molti storici di riappropriarsi di un ruolo civile e civico smarrito, strettamente connesso alla figura del *public historian*. I festival, in ultima analisi, rappresentano un tentativo concreto di trasmettere una storia che non si configura più come una semplice materia scolastica o semplicemente come diletto culturale, ma che si presenta, per tutti, come strumento indispensabile per orientare le proprie scelte e vivere più consapevolmente, dunque una terza storia, una storia necessaria.