

***The moon is in the gutter*¹**

Storia, narrativa & altri pianeti

Narrativa e *public history* sono come pianeti in orbita in una stessa galassia, ossia il futuro dell'arte di raccontare², tema troppo complesso per intentare degli oracoli, ma sul quale si può provare a riflettere. Nel 1948 Robert Graves pubblicò il saggio *The White Goddess*, la Dea Bianca³, nel quale proponeva una singolare interpretazione del linguaggio del mito poetico. Secondo Graves il mito, che è la materia su cui opera il poeta, sarebbe in realtà una lingua magica codificata, impiegata nell'ambito di pratiche rituali devozionali rivolte ad un'arcaica e dimenticata dea madre comune, la Dea Bianca o Dea Luna o Musa. Esiste per Graves una magia poetica culturale, in gran parte distorta e travisata, che corrisponde ad un sistema di pensiero preciso, contrapposto ad un pensare in prosa pieno di contraffazioni e meccanicizzazioni. Graves descrive il pensare poetico come la capacità di "risolvere il discorso nelle sue immagini e nei suoi ritmi originali, per poi ricombinarli a più livelli di pensiero simultaneamente, ottenendo una molteplicità di significati"⁴. Tale descrizione del pensare poetico come capacità di elaborazione stratificata è, a mio parere, molto suggestiva, soprattutto se consideriamo quale sia, per l'autore, l'autentica missione del poeta, ieri come oggi: dire la verità. Certo, per Graves fatto e la verità sono entità distinte, dell'uno si occupa lo studioso, dell'altro il poeta. Della stessa opinione è lo storico Sanjay Subrahmanyam: "Il fattuale e il vero non hanno lo stesso volto. Distinguere il fittizio dal fattuale è, forse, il lavoro della storia. Distinguere il falso dal vero è il lavoro della poesia, della logica, o del mito, e della musica"⁵ Ma se vuole onorare la verità, afferma Graves, è anche chiaro che il poeta non può ignorare il fatto (Graves, 1992). Allo stesso modo, sostiene Subrahmanyam, lo storico può aprirsi al mito, anziché ignorarlo, giacché il mito si rivela "più adatto a ricreare la realtà che si pretende di descrivere rispetto ad altri modi di esprimersi"⁶. Al di là dei contenuti più controversi del saggio di Graves, questa sua visione del pensiero poetico come capacità di tradurre la molteplicità è alquanto affascinante e attuale. Sarà forse il caso di domandarsi se non sia utile alla causa dello storico e ancor più a quella del *public historian*, sforzarsi di riguadagnare un po' di "pensiero poetico", provando ad instillare un nuovo senso di profondità alla dicotomia fatto-verità?

***Una serie di sfortunati eventi*⁷**

La crisi del racconto e le nuove forme di narrativa

Pochi dati ma chiari: in Italia il numero dei lettori è calato, tra il 2010 e il 2016, del 3,18 %; i "lettori forti", quelli cioè che leggono almeno un libro al mese, sono diminuiti (ce ne sono 700.000

¹ Nick Cave & The Bad Seeds, *The moon is in the gutter*, album *From Her to Eternity*, Regno Unito, Mute Records, 1984.

² Tra le opere cardine sul tema, Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, ed. a cura di Alessandro Baricco, Einaudi, 2010.

³ Robert Graves, *La dea bianca. Grammatica storica del mito poetico*, titolo originale *The White Goddess. A historical grammar of poetic myth*, 1948, Milano, Adelphi Edizioni, 1992

⁴ Robert Graves, *ivi*, p. 263

⁵ Sanjay Subrahmanyam, *Mondi connessi. La storia oltre l'eurocentrismo (secoli XVI-XVIII)* a cura di Giuseppe Marcocci, Roma, Carocci Editore, 2014, p. 115.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Titolo di una saga di romanzi per ragazzi di Lemony Snicket (pseudonimo di Daniel Handler) da cui è stato tratto un film (2004) e una serie tv, prodotta da Netflix; *Una serie di sfortunati eventi*, titolo originale *A Series of Unfortunate Events*, Mark Hudis, USA, Netflix, 2017.

in meno tra il 2010 e il 2016); meno del 40% degli italiani legge almeno un libro all'anno⁸. I numeri, che pure vanno messi in relazione con dati ambigui legati alla fruizione degli *ebook*⁹ e con l'aumento degli editori attivi¹⁰ è la spia innegabile di un problema. La crisi dell'editoria c'è e cammina tra noi. A concorrere a questa flessione è forse anche una più generico squilibrio delle condizioni del raccontare o per lo meno del raccontare tradizionale. Frequentemente lo *storytelling* si traduce in un racconto superficiale, tanto più funzionale quanto più tende a semplificare, anziché ad approfondire. Questo si coniuga con una diminuita capacità all'ascolto, in parte forse esasperata dal web che immette un'enorme quantità di contenuti senza necessariamente supportarne la fruizione con strumenti critici adeguati. La crisi dell'editoria italiana è perciò solo uno, a mio avviso, dei tanti effetti della scarsa predisposizione a valutare positivamente un racconto che sia in grado di restituire complessità. Tutto è perduto, dunque? Forse no, se si trova il coraggio di aprirsi ad una narrazione davvero "utile", guardando con minore diffidenza alle varie forme in cui l'arte può esistere nella contemporaneità, anche e soprattutto rispetto alle strategie di narrativizzazione dei contenuti storici. I format che si prestano oggi sono molteplici e altrettanto lo sono gli spazi che intrecciano creatività e storia. Se assumiamo che il vero conflitto non dovrebbe aprirsi più tra narrativa tradizionale e narrativa d'avanguardia, ma solo tra buona e cattiva narrativa, le implicazioni, tanto per l'artista quanto per lo storico, sono enormi. Anche uno script televisivo, ad esempio, può possedere una sua dignità artistica ed essere buona narrativa, non in senso classico, certo, ma una "narrativa da battaglia", in grado di dare tridimensionalità al racconto. E, a proposito di serie tv, parlando da non addetta ai lavori, osservo quanto queste presentino almeno un elemento innovativo: offrono continuità e progettualità in un mondo che celebra l'estemporaneità. Creano immaginario collettivo pervasivo e dispongono di un enorme potere di "fidelizzazione", come nel caso dei prodotti *Netflix*¹¹. Molte tra le serie tv più apprezzate degli ultimi anni testimoniano l'utilità dello strumento per il *public historian* interessato a combinare arti e metodo per produrre storia, definendo al contempo i limiti e le possibilità della sua professione. Pensiamo ad una serie come *Peaky Blinders* (BBC, 2013)¹², per citarne una a scopo esemplificativo. Malgrado lo scivolamento su alcune inesattezze storiche, i tentativi di rendere l'atmosfera della città industriale di Birmingham all'indomani della prima guerra mondiale o la messa in scena visionaria e onirica delle crisi post-traumatiche dei reduci, sono una componente irrinunciabile del fascino della serie stessa. Non solo, presentandosi come opera ispirata- con più di una licenza poetica- a figure realmente esistite del sottobosco criminale inglese del primo dopoguerra, *Peaky Blinders*, come altre serie tv affini, contribuisce a veicolare delle precise rappresentazioni di rapporti causa-effetto di avvenimenti storici e a suggerire, attraverso i suoi personaggi, dei modelli interpretativi che guadagnano un'immediata popolarità¹³.

⁸ Dati tratti da: Anna Maria Testa, "Che succede ai libri se svaniscono i lettori", in *Internazionale*, www.internazionale.it, 06 febbraio 2017

⁹ Aumento dell'integrazione libro-*ebook* (Testa, 2017).

¹⁰ 4.608 editori attivi in Italia per 62.250 titoli pubblicati, a fronte dei 2.540 editori attivi con 13.203 titoli pubblicati nel 1990 (Testa, 2017).

¹¹ *Public Company* statunitense di distribuzione online di film e serie televisive. Sul tema: a cura di Kevin McDonald e Daniel Smith-Rowsey, *The Netflix effect. Technology and Entertainment in the 21th Century*, London, Bloomsbury, 2016.

¹² Serie tv drama, Steven Knight, Regno Unito, Caryn Manabach Productions, Tiger Aspect Productions, 2013.

¹³ Un'accurata analisi relativa all'immagine dei "brutalised veterans" tratteggiata dagli script di *Peaky Blinders*, Evan Smith, " "Brutalised" veterans and tragic anti-heroes. Masculinity, crime and post-war trauma in *Boardwalk Empire* and *Peaky Blinders*" in edited by Michael J.K. Walsh, Andrekos Varnava, *The Great War and the British Empire. Culture and Society*, New York, Routledge, 2017, pp. 279-290.

*Our hopes and expectations, black holes and revelations*¹⁴

Il ruolo del Public Historian

Il tipo di narrativizzazione descritto dovrebbe, a mio avviso, interessare il *public historian* desideroso di carpire il segreto della formula giusta che sia accattivante per il pubblico, ma che sia anche intenzionato a ripristinare un controllo scientifico dei contenuti proposti. Se agisce con prontezza e con mente aperta il *public historian* può diventare un protagonista assoluto del processo di risposta al bisogno di rendere “parlanti” le fonti più varie, restituendo una dimensione di realtà e umanità a testimonianze che sembrano altrimenti condannate al silenzio, evitando che il suo ruolo venga cannibalizzato da altre figure. Un *public historian* può agire da ambo i lati della barricata. Può cioè essere un produttore di questa che, in mancanza di altre espressioni, definirei *narrativa integrata* e può esserne un beneficiario. Produttore come autore, prima di tutto. Esiste una domanda di storia oggi che si configura, come ci ricorda Krzysztof Pomian, attraverso tre precise esigenze a cui lo storico dovrebbe rispondere: “Far sapere, far comprendere, far sentire”¹⁵ e non deve stupire, osserva ancora Pomian, se è la terza, la richiesta più comune e condivisa (Pomian, 2001). Un *public historian* può porsi come un creativo rispetto alle moderne narrazioni strutturate e non solo essere l'esperto che giudica la credibilità di un costume o di una battuta. Deve saper miscelare l'indispensabile correttezza metodologica con una speciale sensibilità verso la richiesta, di solito è indirizzata all'arte, di *far sentire* la storia. Dovrebbe essere, in altre parole, uno storico capace di pensare in modo poetico o un poeta capace di pensare in modo storico. Ma il *public historian* può anche essere il destinatario del prodotto storico, soprattutto a scopo didattico. Una narrativa integrata che combini diverse forme artistiche può diventare uno strumento didattico, se “mostra chiaramente l'intenzione di sottoporsi a un controllo della propria conformità a quell'ormai trascorsa realtà extratestuale di cui tratta”¹⁶. Una serie tv può essere utile a proporre una lettura iconografica che ragioni sulle connessioni profonde, evitandone l'uso come sistema educativo mono-direzionale da sottoporre ad un pubblico passivo (Cauvin, 2016). Se è vero che “ci sono monografie che hanno suscitato emozioni, saggi che hanno ampliato la sfera del sapere e romanzi che hanno incrementato la comprensione del passato”¹⁷ allora forse “l'opera storica esemplare è quella che riesce a soddisfare in maniera equilibrata tutte e tre queste esigenze”¹⁸ e forse sarà questa la materia viva del mestiere del *public historian*. Occorrerà certo stabilire criteri metodologici condivisi per scongiurare la possibilità che la storia si trasformi in qualcosa di interamente sovrapponibile ad un “media format”¹⁹ al servizio di versioni propagandistiche, ma anche guadagnare una più profonda consapevolezza della natura insieme fattuale e di fiction della storia stessa, rendendo il racconto permeabile all'osservazione critica, anziché definirlo come un blocco monolitico e monopolistico della verità sul passato (Sayer, 2015). Da quali scelte si faranno dipenderà non solo l'esito della crisi dell'editoria o la varietà di sbocchi professionali del *public historian*, ma anche e soprattutto il futuro dell'arte di raccontare le storie delle comunità.

¹⁴ Muse, *Starlight*, album *Black Holes and Revelations*, Regno Unito, Warner Bros, Helium-3, 2017

¹⁵ Krzysztof Pomian, *Che cos'è la storia*, titolo originale *Sur l'histoire*, 1999, trad. it. Marco di Sario, Milano, Mondadori, 2001, p.37.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Krzysztof Pomian, *ivi*, p. 38.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Faye Sayer, *Public History. A Practical Guide*, London-New York, Bloomsbury, 2015, p. 148.

