

Fernanda Alfieri, *Veronica e il diavolo*

Anna Baldini
Carlotta Ferrara degli Uberti
Gloria Scarfone

(a cura di Anna Baldini)

Anna Baldini

Affabulare la ricerca storica. Su Veronica e il diavolo di Fernanda Alfieri

Un senso di estraneità, curiosità e stupore
nell'esplorare un mondo altro che non è il mio.¹

Quanti di noi hanno sognato di scrivere questo libro?

E, con “noi”, intendo chi ha provato l'ebbrezza di incappare in un pezzo sorprendente di passato e ha fantasticato di poterlo comunicare, insieme all'entusiasmo della scoperta, liberandosi dal peso dei concetti e infrangendo la norma istitutiva dell'*habitus* scolastico: tenersi a distanza dall'oggetto inscatolandone la contingenza in un apparato interpretativo astraeante e generalizzante.

Fernanda Alfieri questo libro l'ha scritto.

Si badi bene, però: in *Veronica e il diavolo* l'autrice si è liberata *dal peso* dei concetti, non dai concetti. Possiamo anzi provare a nominarli, i problemi e le questioni storiografiche sottesi alla trama. Il libro di Alfieri parla del tramonto burrascoso dell'*Ancien Régime*, cioè del trapasso violento tra due fasi della modernità: un tema sparpagliato nei capitoli che dettagliano gli effetti delle guerre seguite alla Rivoluzione del 1789, dalle cronache più minute alle grandi trasformazioni antropologiche (gli eserciti francesi portano con sé, per fare un solo esempio, nuove misure del tempo e dello spazio). Un altro nucleo concettuale è la dimensione globalizzata della Chiesa cattolica: la Roma di inizio Ottocento è una città cosmopolita che attrae stranieri da tutta Europa e dalla quale le istituzioni ecclesiastiche comandano e dirigono esistenze transnazionali e transcon-

¹ F. Alfieri, *Veronica e il diavolo*, Einaudi, Torino 2021, p. 293; qui e nel resto della sezione, d'ora in avanti *VeD*.

tinentali, come quella del principale fautore dell'esorcismo di cui si parla nel libro, il gesuita alsaziano François-Antoine Kohlmann, la cui traiettoria biografica spazia dagli estremi orientali dell'Europa agli Stati Uniti. Infine, il modo in cui i documenti raccontano l'esorcismo di Veronica Hamerani mette in luce conflitti di prospettive e un cambiamento di paradigma nella lettura dell'interazione tra fisiologia e psicologia: prospettive divergenti ma comunque accomunate dall'essere il prodotto di sguardi maschili su un corpo femminile.

Sarebbe stato sicuramente più facile, per una storica di professione, scrivere un libro conforme agli standard disciplinari: un saggio che affrontasse le questioni storiografiche che ho provato a enucleare confrontandosi con il lavoro di altri ricercatori e ricercatrici; un saggio che argomentasse nell'idioletto specialistico la posizione della studiosa sulla base dei documenti raccolti. In *Veronica e il diavolo*, invece, Alfieri fa balenare i nuclei storiografici del proprio discorso di scorcio, attraverso un fitto intreccio di esistenze singolari.

Tra queste ultime, c'è anche quella della studiosa-narratrice, che appare in scena già nel primo capitolo, dove si racconta l'origine del libro. La scoperta del «manoscritto, trasmesso e ritrovato miracolosamente» (*VeD*, p. 3), che dettaglia l'*Esorcizzazione* di una 19enne romana nei mesi a cavallo tra il 1834 e il 1835 porta l'autrice a una ricognizione negli archivi di mezza Europa per recuperare informazioni sulle persone che appaiono nel testo. L'epigrafe del libro, tratta da un caposaldo della storiografia della mentalità, *La crisi della coscienza europea* di Paul Hazard (1935), sembra però ascrivere questo primo capitolo, e quindi il testo dell'*Esorcizzazione* di cui racconta la scoperta, al dominio della finzione:

La ricetta è sempre la medesima: si comincia con la storia d'un manoscritto, trasmesso e ritrovato miracolosamente; ed è davvero singolare che questa finzione non abbia mai cessato di sedurre gli scrittori che la riprendono sfrontatamente gli uni dopo gli altri, come se fosse sempre nuova. (*VeD*, p. 3)

A strettissimo rigor di logica, il dubbio insinuato sulla veridicità del manoscritto si può sciogliere solo all'archivio romano della Compagnia di Gesù, dove si possono verificare esistenza e consistenza del documento identificato dalla segnatura «FG 680, fasc. 10» (*VeD*, p. 287); ma il rasoio di Occam (e la ricezione del libro da parte della comunità accademica) scoraggia l'ipotesi che *Veronica e il diavolo* sia un'audacissima impresa di falsificazione postmoderna, data la mole d'invenzione che sarebbe richiesta dall'abbondanza delle fonti citate, di cui sono dettagliati accuratamente origine, natura e collocamento archivistico. La narratrice, d'altra parte, proprio nel primo capitolo dichiara di aver essere stata tentata ma di aver rinunciato all'opzione finzionale:

Alla fine, *l'Esorcisazione* l'ho presa sul serio. Dentro c'è parecchia vita da raccontare, si potrebbe farne un romanzo. Ma [...] non sono tenuta a immaginare in libertà cosa pensassero le persone che popolano le carte, cosa sentissero, come si parlassero tra loro, e cosa ci sia negli spazi lasciati vuoti tra un'informazione disponibile e l'altra. (*VeD*, pp. 13-14)

Ma allora: se la scelta dichiarata dalla narratrice è stata quella di astenersi dall'invenzione, perché l'autrice ha messo quella frase di Hazard in epigrafe al libro? Più che un *sinhal* di invenzione, mi sembra si tratti di una dichiarazione di poetica compositiva. Evocare il *topos* romanzesco del manoscritto ritrovato suggerisce come il testo rinvenuto in archivio sia tanto un frammento di reale quanto un artificio di *dispositio*. *L'Esorcisazione* costituisce in effetti il principale strumento di ordinamento della materia documentario-narrativa raccolta dalla narratrice-studiosa: con rare eccezioni, tra cui la cornice che illustra inizio e fine della ricerca, ogni capitolo del libro è identificato da una data e comincia con la citazione di un documento, per lo più frammenti dall'*Esorcisazione* (ma anche dal diario di uno degli esorcisti, da quello di uno dei medici convocati ad assistere al rito, e più raramente da altri testi). *L'incipit* documentario è identificato tipograficamente dal corsivo, mentre quanto segue è ciò che la storica ha potuto ricostruire degli individui che appaiono di volta in volta sulla scena del manoscritto: si susseguono così biografie e storie familiari degli ecclesiastici coinvolti nell'esorcismo, dei curiosi o degli esperti invitati ad assistervi, dei parenti di Veronica. Le sezioni in tondo dei capitoli contengono inoltre ragguagli sull'idea dell'anima, del corpo e della psiche sottesa alle azioni e riflessioni dei protagonisti, e cenni alla storia delle istituzioni che hanno portato quegli individui al capezzale di quella ragazza, in quella casa di una famiglia borghese romana. Sulla vicenda del 1834-35 precipitano così innumerevoli altre storie: come ha scritto uno dei primi recensori del libro, Adriano Prosperi, l'esistenza di Veronica «è il punto in cui si intrecciano tanti altri fili».²

Questa rete di storie non è però il prodotto di un'esigenza narrativa, dell'impulso di deragliare dal nucleo essenziale di trama del libro, ma è la risposta a un bisogno storiografico: «È necessario che tutti questi altri inizi abbiano qui ospitalità, perché è la materia di cui le persone che ho incontrato in quella stanza di via Sant'Anna sono fatte» (*VeD*, p. 10). Per comprendere il punto di vista espresso dalle voci che commentano ciò che accade al corpo di Veronica è necessario insomma indagare come si è formata la visione del mondo e dell'umano delle persone cui sono appartenute quelle voci; per comprendere le prese di posizione espresse

Fernanda Alfieri,
Veronica
e il diavolo

2 A. Prosperi, *Chissà se il diavolo c'era davvero dentro la donna che imprecava in dialetto*, in «Tuttolibri-La Stampa», 20 marzo 2021, p. 18.

dai documenti, bisogna capire il posizionamento nel mondo di chi quei documenti ha prodotto.

Ma il lavoro del libro non si esaurisce nella ricostruzione dei multiformi e individuati percorsi biografici, intellettuali e istituzionali che hanno costruito gli sguardi sul corpo di Veronica. Accurate descrizioni urbanistiche e meteorologiche, cataloghi di oggetti e di sensazioni cercano di risuscitare un sensorio remoto; una scrittura avvolgente e raffinatissima è messa al servizio del tentativo di comprendere, con la maggiore approssimazione possibile, cosa volesse dire vivere i frammenti di esistenza che sono evocati capitolo dopo capitolo. Alla ricerca sulle vicende biografiche – nell'idioletto specialistico: al lavoro prosopografico – si accompagna insomma un impegno di tipo diverso, che chiama in causa l'immaginazione storica e si serve di risorse di scrittura più propriamente letterarie. Ciò nonostante, nessuna (o quasi)³ delle affermazioni sul tempo, le topografie, le fisionomie o gli arredamenti risulta infondata: di (quasi) tutto ciò che scrive Alfieri ci fornisce l'indicazione di una fonte. Chi vuole sapere come ha fatto, chi scrive, a sapere quello che sa e ad affermare quello che afferma, non ha che da saltabeccare tra i capitoli della prima parte e le note che occupano la seconda parte del libro.

Nelle note, per quanto discorsive (cioè prive di un esponente a testo), si dispiega l'idioletto della storica, la lingua accademica della specialista. Basti, ad esempio del contrasto tra le due forme di scrittura, il confronto tra la descrizione del manoscritto ritrovato nel primo capitolo e quella in nota. Nel linguaggio degli addetti ai lavori,

Il fascicolo della *Esorcizzazione* si trova in ARSI, FG 680, fasc. 10, *Esorcizzazione di Maria Antonina* [barrato: *Veronica*] *Hamerani, ritenuta ossessa (1834-35)*, e consta di circa 300 carte r/v non numerate. I primi nove sesterni sono rilegati [...]. La mano è la medesima, e la muove un intento ordinatore, che a un certo punto viene interrotto. La più parte dei fogli successivi, in cui si riprende la narrazione degli esorcismi fino al 22 giugno 1835, sono scritti da mani diverse e sono sciolti, vuoi perché si sono staccati dalla rilegatura, vuoi perché non sono stati mai rilegati. Quello che resta costante è il supporto materiale: si tratta per lo più dello stesso tipo di carta. Quindi, la carta poteva venire portata nella stanza degli esorcismi ogni giorno da un soggetto esterno, oppure si trovava già là, pronta per essere scritta. Le due ipotesi, all'apparenza minuzie, aprono a due scenari diversi sugli attori della vicenda e sulle loro

3 «Alfieri [...] usa sguardi multipli per descrivere luoghi, personaggi e circostanze, fino a quelli immaginari del topo e dello scorpione che da sotto il canterano assistono ai furti domestici dei custodi della casa di Genzano. Dichiara di procedere per congetture, ma si arrischia a immaginare: gli odori delle botteghe, il chiasso dei collegiali, i silenzi dei novizi, “il bisbigliare di orazioni e giaculatorie” nelle carrozze che portano il clero in fuga dalla Francia rivoluzionaria, la fisionomia di Veronica»: G. Fiume, *Foto di gruppo con ossessa*, in «L'Indice» online, 3 giugno 2021, <https://www.lindiceonline.com/osservatorio/fernanda-alfieri-veronica-diavolo/> (ultimo accesso: 4/5/2022).

intenzioni. Le carte in fondo al fascicolo hanno data e firma e verranno citate nelle prossime sezioni. Sulla vitalità delle carte sparse che si trovano negli archivi, si veda FARGE, *Vies oubliées*, p. 8. Descrizione delle fonti gesuitiche e in particolare del patrimonio documentario conservato in ARSI in LAMALLE, *L'archivio*; e DANIELUK, *Archivum*. (VeD, pp. 287-288)

La lingua della specialista è fondata su un codice condiviso configurato da un'esigenza di concisione; si tratta di un linguaggio-scorciatoia, di uno strumento per rendere più rapida la comunicazione tra chi ne abbia pratica. Quel che si guadagna in essenzialità si perde, però, in estensione comunicativa.

Questa è la descrizione dello stesso oggetto tradotta in termini accessibili a tutti:

È da questo limbo degli incollocabili che la storia di Veronica è arrivata qui, capitando fra le mie mani mentre cercavo altro, avvolta in una coperta di carta dai margini sbriciolati e con sopra un nome che non era il suo: *Esorcisazione di Maria Antonina Hamerani, ritenuta ossessa (1834-35)*. Chi le ha dato un titolo aveva forse letto una piccola parte del plico contenuto nella cartella, o comunque l'aveva ritenuta, quella piccola parte, più rilevante del resto. Che fosse per trascuratezza, che fosse per distrazione, o per una volontà precisa perduta nel tempo che ci separa, il custode della memoria, intanto, mi ha consegnato la storia di Veronica come la storia di un'altra. Qualcun altro, più tardi, ha cancellato *Maria Antonina*, scrivendoci sopra *Veronica*. L'ultimo archivistista ha trattato con deferenza l'archivista originario, non potendo contraddirlo (ciò che è stato scritto prima non si cancella del tutto, è dovere conservarlo). Né ha voluto che la propria parola fosse definitiva. Con mano cauta e leggera, ha usato la matita. Queste sono solo due delle molte mani che hanno composto il fascicolo trovato in un giorno di pioggia torrenziale. Oltre trecento carte, la più parte scritte su entrambi i lati. Scorrendole, ricordo di aver notato subito una mano zelante che riempie i primi fogli con una grafia minuta, il margine tracciato con precisione a metà della pagina. Ha l'aria di voler riordinare a posteriori, ho pensato. La stessa mano si fa poi spigolosa e noncurante, sfondando senza remore la linea invisibile del confine fra la colonna di destra e quella di sinistra. Aveva forse fretta, le premeva annotare tutti i particolari possibili tentando di catturarli da una situazione convulsa. (VeD, p. 7)

Le informazioni fornite dai due brani sono le stesse, ma il secondo non solo abbandona il linguaggio settoriale, ma si infittisce di contrassegni di letterarietà: le metafore, la narrazione autobiografica, l'inserzione di dettagli inutili ai fini della ricostruzione storica ma funzionali a creare un "effetto di realtà" o, meglio, a presentificare l'oggetto al lettore. Mentre la narrazione del capitolo è soggettivizzata, il testo nella nota ostenta le marche dell'oggettività: da una parte, le congetture sull'origine delle peculiarità del manoscritto sono attribuite al personaggio della narratrice – è

Fernanda Alfieri,
*Veronica
e il diavolo*

lei che nota e che pensa; dall'altra, l'io scompare e un concetto astratto («le ipotesi») diventa soggetto («aprono [...] a [...] scenari»). Vediamo agire un altro dispositivo di presentificazione e de-astrazione in prossimità dell'enunciazione del principio archivistico «ciò che è stato scritto prima [...] è dovere conservarlo»: mentre nelle note non è necessario specificare una norma certamente nota agli specialisti, a testo questa viene non solo esplicitata ma anche messa in scena attraverso la rappresentazione delle azioni dei «custodi della memoria» che si sono susseguiti nel tempo.

La bipartizione del volume tra testo e note – tanto scomoda per chi abbia l'interesse professionale o la semplice curiosità di verificare le fonti – non è, dunque, solo un'astuzia editoriale per non scoraggiare il lettore comune, ma corrisponde a due modi diversi di rievocare il passato, rivolti a pubblici differenziati. Ogni aspetto della marcatura editoriale, d'altra parte, dal paratesto alla scelta dei primi recensori, ribadisce che *Veronica e il diavolo* è un libro bifronte, a partire dal macro-contenitore che ospita il libro: «Nata nel 2008, la collana “Frontiere” è una gemmazione dei “Supercoralli”; [che] alla scrittura saggistica affianca una narrazione di cifra letteraria». ⁴

Tra i suoi titoli «Frontiere» ospita *Max Fox* di Sergio Luzzatto, un'operazione analoga a quella di Alfieri nella misura in cui è condotta con gli strumenti insieme dello storico e del narratore. Il modernista che si immerge nell'ultra-contemporaneità per raccontare la storia del saccheggiatore della biblioteca dei Girolamini, però, non solo si mette in scena come fa Alfieri, ma ostenta come modelli gli scrittori Cercas e Carrère. Sulle aporie e ambiguità dell'ibridazione tentata da Luzzatto non mi dilungo, rimandando all'esaustivo dibattito che ha coinvolto i critici letterari Gianluigi Simonetti e Clotilde Bertoni e lo storico dell'arte Tomaso Montanari; ⁵ più prossimo a quello che fa Alfieri con *Veronica e il diavolo* mi sembra invece un altro libro di Luzzatto, *Partigia*. ⁶ Anche qui lo storico è in scena come protagonista di una *quête* nel passato: l'autore non si limita a ricostruire i fatti ma racconta anche il modo in cui è arrivato a conoscerli, e come i suoi sforzi siano stati talora vani. A differenza di *Max Fox*, in *Partigia* il racconto della ricerca finisce per veicolare implicite-

4 Traggio la definizione dal sito del Punto Einaudi di Bologna, <https://www.einaudibologna.it/frontiere.html> (ultimo accesso: 4/5/2022). Vale la pena notare che il sito della casa editrice che nel Novecento aveva edificato una vera e propria “collanologia” oggi non presenti la propria offerta editoriale attraverso le collane, rinunciando così a farne uno strumento di marketing. Su questo fenomeno che non riguarda la sola Einaudi cfr. M. Novelli, *Il crepuscolo delle collane*, in *Tirature '20. I cattivi*, a cura di V. Spinazzola, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2020.

5 C. Bertoni, T. Montanari, G. Simonetti, *Caccia alla volpe: nel labirinto della non fiction*, a cura di C. Bertoni e N. Scaffai, in «Between», X, 19, maggio 2020, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/4143> (ultimo accesso: 4/5/2022).

6 S. Luzzatto, *Partigia. Una storia della Resistenza*, Mondadori, Milano 2013.

tamente il significato etico del mestiere dello storico, fatto di fedeltà alla verità, di consapevolezza che ogni sforzo operato dal singolo è parziale e fallibile, e del riconoscimento dell'alterità del passato.

L'inserzione della soggettività dello studioso nella narrazione storiografica, sebbene sia un fenomeno relativamente recente, non è certo un'invenzione degli ultimi libri di Luzzatto. Uno dei maestri italiani della storiografia dell'età moderna, Adriano Prosperi, ne ricostruisce sinteticamente la tradizione nella recensione al libro di Alfieri che esce sull'inserto librario della «Stampa» il 20 marzo del 2021:

Non vige più per gli storici il divieto del *moi haïssable*. Come sappiamo, lo ha infranto lo storico francese Ivan Jablonka quando in un suo manifesto di qualche anno fa ha invitato a superare la divisione fra lo stile impersonale delle scienze sociali e quello soggettivo del romanziere. La sua proposta ha avuto successo. C'è un bisogno diffuso di partecipazione emotiva ai sentimenti e alle esperienze dei senza voce, degli esclusi dalla storia, come ad esempio i martiri della Shoah o le tante donne del lungo passato.⁷

Fernanda Alfieri,
*Veronica
e il diavolo*

La recensione di Prosperi anticipa l'arrivo del libro di Alfieri in libreria, ma non è la prima uscita in ordine di tempo: il 19 marzo «il Venerdì di Repubblica» aveva pubblicato un lungo articolo di Melania Mazzucco, che riconosce in *Veronica e il diavolo* l'opera di una consorella («saluto perciò con *Veronica e il diavolo* non solo la consacrazione di una storica [...], ma di una scrittrice»)⁸ Come romanziere, Mazzucco ha spesso tratto ispirazione dalle storie contenute negli archivi; la sua impresa più impegnativa, da questo punto di vista, è quella che, dopo dieci anni di scavo archivistico, ha portato alla redazione del romanzo storico *La lunga attesa dell'angelo* (2008) che narra la relazione tra Tintoretto e la figlia Marietta, e di un'imponente biografia dell'artista e dei suoi familiari corredata di tutti gli apparati caratteristici di un testo storiografico (note a fine testo, indicazioni di fonti, bibliografia), *Jacomo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* (2009). Mazzucco ha insomma separato le due narrazioni che ha costruito sulla base dello stesso materiale documentario: il confine che le separa corrisponde a quello tra la letteratura d'invenzione, dov'è consentito l'accesso al mondo interiore dei personaggi, e la narrazione storiografica, ancorata alla documentazione conservata. La saga della famiglia di Tintoretto sarebbe dunque, tra i due libri di Mazzucco, quello più prossimo a *Veronica e il diavolo*. Ma Mazzucco non mette mai in scena la sua ricerca, e la struttura del libro segue linearmente la cronologia della vita dell'artista e dei continuatori della sua bottega.

⁷ Prosperi, *Chissà se il diavolo c'era davvero*, cit.

⁸ M. Mazzucco, *Angeli demoni e preti*, in «Il Venerdì di Repubblica», 19 marzo 2021, p. 101.

Alfieri, invece, come abbiamo visto, si impegna in una costruzione di intreccio più complessa, fondata su una ricercata arte della *dispositio*. L'ordinamento dei capitoli, intitolati ciascuno a una giornata dell'esorcismo, costituisce solo l'impalcatura esteriore di una struttura più sofisticata, che trascina il lettore in un incessante andirivieni nel tempo: dalle settimane a cavallo tra 1834 e 1835 siamo continuamente catapultati all'indietro, nelle storie degli individui che partecipano all'evento e in quella delle istituzioni e degli schemi mentali che le hanno strutturate, e nel futuro in cui si svolge la ricerca della narratrice. L'ordinamento cronologico che si desume dall'indice del libro è insomma un apparato scenico che nasconde un'organizzazione del racconto non lineare, non argomentativa e non concettuale.

A questo punto, è inevitabile chiedersi perché il libro abbia assunto questa forma. Perché l'autrice si è imbarcata in un'impresa così impervia, quando sarebbe stato tanto più facile – e accademicamente remunerativo – scrivere un “normale” testo storiografico? Perché fare la fatica di tradurre la lingua esoterica in un linguaggio essoterico, perché complicarsi la vita costringendosi a ricondurre l'amplissimo materiale documentario raccolto in anni di ricerche in una struttura narrativa centrifuga e centripeta allo stesso tempo, aperta sul passato e sul futuro e insieme ferreamente ancorata a quei mesi del 1834-35? E perché, al contrario, non liberarsi invece di ogni vincolo spingendosi all'altro estremo dello spettro e abbandonandosi alla «spudorata libertà» (*VeD*, p. 13) dell'invenzione?

Mi sembra di poter tentare due risposte a questi interrogativi, sulla base degli indizi disseminati nel testo. Da una parte, mi sembra di avvertire nel libro di Alfieri, come ho percepito in *Partigia* di Luzzatto, l'esigenza di «convogliare ai profani il sapore forte ed amaro del nostro mestiere»,⁹ di spiegare come sappiamo quello che sappiamo, cosa significa, sia nella prassi sia nella sua sostanza etica, investire fatica e talento nel tentativo di restituire l'esperienza dei (pochi) uomini e delle (ancora più rare) donne vissuti nei secoli passati che abbiano lasciato qualche traccia di sé.¹⁰

La forma del libro mi sembra racchiudere però anche qualcos'altro. Alfieri non nasconde, anzi, fa avanzare sul proscenio il sotto-testo tragico del discorso dello storico. Il passato non si può risuscitare che in forme parziali: tanto, troppo, delle vite di chi ci ha preceduto sulla scena del mondo è andato irrimediabilmente perduto. Il rigore della narratri-

9 P. Levi, *Il sistema periodico*, in Id., *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 2016, vol. 1, p. 1010.

10 Non mi sembra un caso che a enfatizzare particolarmente questo aspetto del libro di Alfieri sia la recensione di una dottoranda, cioè di una studiosa appena affacciata al mestiere: G. Plaitano, *Il demone della ricerca*, in «il Tascabile», 14 settembre 2021, <https://www.iltascabile.com/letterature/demone-ricerca/> (ultimo accesso: 4/5/2022).

ce non risiede, infatti, soltanto nel fatto che nessun particolare di quel che racconta è inventato, ma anche, e soprattutto, nei continui “altolà” che punteggiano il testo: di fronte a quanto non è possibile conoscere, la narratrice si arresta e addita il vuoto, il buco, le voragini di sconoscenza che si aprono continuamente, che divorano il cammino di chi investiga il passato. Si ferma, e dice: questo, non lo sapremo mai. È anche a questo che serve l’inserzione dell’io nel racconto storico: a segnalare i buchi, i vuoti, le mancanze. L’inibizione dell’invenzione, la scelta che dà forma al testo, la decisione di *non* fare il romanzo, serve a preservare la tragicità di queste perdite: al «libero narrare, che finge che la morte non sia mai sopraggiunta e che nulla sia perduto» si contrappone l’«esibita presa d’atto della morte e del vuoto incolmabile» (*VeD*, p. 13).

Il finale del libro allegorizza questo sentimento di perdita. Nel sogno che occupa l’ultimo capitolo la narratrice, la storica, la donna del ventunesimo secolo si rappresenta come un’estranea, al cospetto della vita che ha cercato di risuscitare. «Chi ero io, in fondo, per la vergine sfiorita stesa sulle margherite e i garofani freschi? [...] Chi ero io per piangere? Eppure piangevo, sotto gli occhi bassi, un pianto che sapevo inopportuno ma che non riuscivo a contenere. Mi invitavano allora ad andarmene» (*VeD*, p. 273).

La «vergine», cioè Veronica, o quel che è stato raccontato di Veronica e che è rimasto dormiente nell’archivio, è «né viva né morta» (*ibidem*): il «desiderio di darle vita ancora» (*VeD*, p. 13) non può che rimanere frustrato. Il mestiere della storica non restituisce la vita, non sconfigge la morte.

Fernanda Alfieri,
*Veronica
e il diavolo*

Carlotta Ferrara degli Uberti

Sfidare i limiti del mestiere di storico. Alla ricerca dell'autrice

Cos'è questo libro? È la prima domanda che mi sono posta quando ho cominciato a leggerlo, e mi pare che sia l'interrogativo alla base della scelta di «Allegoria» di discuterlo. Non parliamo quindi in primo luogo di storia degli esorcismi, storia della Chiesa, storia dei gesuiti, temi sui quali peraltro non sarei sufficientemente competente. Ci chiediamo, come domanda preliminare, cosa stiamo leggendo.

Vi propongo qui alcune delle cose che ho pensato.

Dagli elementi formali è immediatamente evidente che non si tratta (semplicemente) di un saggio storico, o almeno che il libro si ribella ad alcune norme compositive che di regola caratterizzano la forma saggio e ne costituiscono in parte non piccola anche la sostanza. Mancano un'introduzione o una premessa che inquadrino il volume nel dibattito scientifico e mettano in evidenza la tesi e il contributo originale della ricerca, sostituite da un primo capitolo che reca un titolo spiazzante – *Roma, una data vicina a oggi, ma non è così importante. Miei appunti* – e un incipit ancora più spiazzante – «Ho un ricordo piuttosto vago di come sono andate le cose» (*VeD*, p. 5). Non ci viene mai detto esplicitamente, insomma, perché questo tema, questo libro sono importanti e per chi, in violazione di una regola del gioco che si impara da quando si mette a punto il primo progetto di ricerca. Mancano (del tutto!) gli esponenti di nota, così familiari a chiunque legga e scriva saggistica, tanto amichevoli e rassicuranti che in queste poche righe ne avrei già voluti aggiungere un certo numero perché altrimenti, per *habitus* professionale, mi pare di non poter scrivere e nemmeno pensare. Manca, non so se per scelta dell'editore o dell'autrice, un indice dei nomi. Bisogna arrivare alla fine del volume per trovare un apparato molto ben curato che dà conto degli archivi consultati, offre delle note discorsive in cui l'autrice rivela capitolo per capitolo le fonti primarie e secondarie nel pieno rispetto delle convenzioni accademiche, e si conclude con una bibliografia ricca e aggiornata. Non si dice, neanche in questa sezione finale, come questo contributo si inserisce nel dibattito storiografico italiano e internazionale su una serie di temi. Questo escamotage che riguarda le note non è certamente inedito, anzi è incoraggiato dagli editori per alcuni volumi considerati interessanti da un punto di vista commerciale, nella convinzione che le note possano spaventare o quanto meno annoiare il lettore non addetto ai lavori. Per fare un unico esempio, recentemente ho discusso la

traduzione italiana dell'ultimo lavoro di John Dickie, *I liberi muratori* (2020), che è costruito allo stesso modo e che racconta la storia della massoneria attraverso la narrazione di storie – secondo una tecnica di *storytelling*.¹

Il libro in questione non è un saggio storico tradizionale, dunque. Non è una biografia, perché della donna del titolo si sa in realtà pochissimo, ma non è neanche un romanzo, un'opera di *fiction*. E nemmeno un'opera che rientra nel genere molto popolare della *creative historical non-fiction*, perché è chiarissimo che l'autrice ha tutte le credenziali accademiche, che conosce benissimo le regole che ha deciso di violare, che scrive dall'interno della corporazione. Si tratta di un esperimento che gioca sul confine fra la *creative non-fiction* e il saggio, rivolgendosi a un pubblico colto ma ampio e facendo attenzione a non violare il confine in maniera troppo plateale. Non è un *divertissement*, perché la ricerca che c'è dietro e lo sforzo di scrittura sono imponenti e condotti con grande perizia, per cui il libro potrà essere incluso a pieno titolo nella produzione scientifica dell'autrice ai fini dei riti di passaggio corporativi. Cos'è, allora? La natura dell'esperimento, e questa a mio parere è una lacuna del libro, non viene mai tematizzata. Si può facilmente obiettare che una premessa esplicitiva avrebbe compromesso, alterato il progetto sia nella forma che nella sostanza, ma vorrei provare a spiegare perché ritengo che sarebbe stata utile, e perché spero che l'autrice decida di scrivere in proposito un contributo che tenga conto anche della ricezione del suo lavoro.

Una delle caratteristiche del volume, immediatamente notata da tanti come insolita, è il fatto che Fernanda Alfieri non esita a dire "io", a mettersi in gioco in prima persona senza nascondersi dietro la presunta obiettività compassata dello studioso e del gergo corporativo. Inizia raccontando il suo ricordo, non del tutto attendibile perché i ricordi non lo sono mai, del giorno in cui consultando una miscellanea nell'archivio dei gesuiti si imbatté per la prima volta nel fascicolo intitolato *Esorcisazione di Maria Antonina Hamerani, ritenuta ossessa (1834-35)*. Il ricordo è evidentemente rielaborato e riordinato in modo funzionale al racconto perché è improbabile che già in quella prima occasione la studiosa avesse notato tutti i dettagli che descrive. Ma davvero l'autrice si mette in gioco fino in fondo? Io credo di no.

Fernanda Alfieri,
Veronica
e il diavolo

1 J. Dickie, *I liberi muratori. Storia mondiale della Massoneria*, trad. it. di F. Galimberti, Laterza, Roma-Bari 2020.