

## 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*.<sup>1</sup>

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 esplicita 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.

Alfieri trasforma se stessa in un personaggio, competente ma anche portatore di emozioni, quelle innescate dalla ricerca e quelle accese dall'oscurità di un corridoio, dal traffico romano, da un giorno di pioggia. Quella di *Veronica e il diavolo* diventa una sorta di meta-narrazione, incorniciata e costruita dal personaggio Fernanda-storica, protagonista del primo (*VeD*, pp. 5-14) e degli ultimi due capitoli (*VeD*, pp. 268-273) ma sempre presente come voce narrante coinvolta nella vicenda e in qualche misura onnisciente, se non nel senso più elementare – che sa tutto – almeno nel senso di intelligenza ordinatrice, che decide quali domande fare e in che direzione, quali piste seguire, e che padroneggia gli strumenti del mestiere di storico. Sappiamo che in questo caso il manoscritto esiste davvero, ma a tratti siamo quasi tentati di credere che si tratti di una finzione come quella evocata dalla citazione di Hazard posta in epigrafe al volume. L'ambiguità innesca un meccanismo affascinante dalle molteplici potenzialità narrative, ma a mio parere non del tutto riuscito. L'immaginazione è tenuta al guinzaglio – un guinzaglio cortissimo – saldamente nelle mani della deontologia professionale.

Ma allora, di cosa si sostanzia questo “io”? Non mettendo a fuoco la natura di questo esperimento al confine fra i generi, non esplicitando le motivazioni delle sue scelte e – soprattutto – non menzionando nessuno dei modelli che hanno influenzato il progetto e la scrittura l'autrice di fatto usa la prima persona singolare come un artificio retorico dietro il quale si nasconde. Alfieri è una studiosa dalle provate competenze su una serie di temi di rilievo per la contestualizzazione della storia di Veronica, ha una grande sensibilità teorica e chiaramente uno spiccato interesse per la scrittura. Eppure, non ci dice mai nulla della sua formazione, del perché è arrivata a studiare questi temi e non altri, di cosa la muove a interessarsi in particolare ai gesuiti e a questa storia di esorcismo, del suo reale coinvolgimento personale. È anche una donna, che parla di sé al femminile. Ha contato questo, nel dare forma alla sua curiosità per Veronica, nel modo in cui ha orientato la ricerca, nel modo in cui ha scritto di questo corpo scrutato, scandagliato, analizzato da maschi, violato nella sua intimità? A quali modelli si è ispirata, e perché? Non lo sappiamo. Per quanto l'esperimento sia originale, i modelli a cui attingere non mancano. Nel corso della lettura me ne sono venuti in mente alcuni molto diversi fra loro che mi sembra utile ricordare rapidamente qui, ma non ho neanche provato a fare una ricognizione sistematica.

Ho pensato subito a Sergio Luzzatto, che in *Partigia* si presenta come appartenente a una certa generazione, come figlio e come padre, e ricorda di avere incontrato per la prima volta la Resistenza attraverso la mamma,



che gli leggeva a voce alta le *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* (Einaudi, 1952).<sup>2</sup> Un incipit di grande impatto, insolito nel panorama storiografico italiano ma molto meno in quello americano, soprattutto nel campo dei *cultural studies*. E non si può non menzionare, almeno *en passant*, l'ormai lunga tradizione della *ego-histoire* francese inaugurata da Pierre Nora ormai quasi quarant'anni fa.<sup>3</sup>

Ci sono diversi modi, del resto, di mettersi in gioco e di usare la prima persona singolare per assumersi la responsabilità di una determinata, magari arrischiata, operazione storiografica. Un esempio meravigliosamente riuscito è *Il ritorno di Martin Guerre* di Natalie Zemon Davis.<sup>4</sup> Nella prefazione l'autrice racconta come sia stata coinvolta nell'elaborazione della sceneggiatura per il film diretto da Daniel Vigne del 1983. La storia (mi colpisce sempre come l'italiano non faccia distinzione fra *story* e *history*) è nota. Nella Francia della prima metà del Cinquecento un contadino, Martin Guerre, scompare improvvisamente lasciando moglie e figlio. Anni dopo un uomo si presenta al villaggio dicendo di essere Martin e, dimostrando di conoscere dettagli, anche intimi, sulla sua vita riesce a farsi accogliere dalla famiglia e dalla comunità. Molto tempo passa prima che il vero Martin ritorni, smascherando l'impostore. Osservare le riprese del film fa sorgere nella storica, che è tutt'altro che un personaggio astratto e asettico, domande di tipo metodologico e epistemologico ma accompagnate da una carica emotiva:

Watching Gerard Depardieu feel his way into the role of the false Martin Guerre gave me new ways to think about the accomplishment of the real impostor, Arnaud du Tilh. I felt I had my own historical laboratory, *generating not proofs, but historical possibilities*.<sup>5</sup>

Il film non si cura di indagare la realtà storica, una realtà fatta in questo caso non tanto di certezze quanto di interrogativi.

Where was there room in this beautiful and compelling cinematographic recreation of a village for the uncertainties, the “perhapses”, the “may-have-beens,” to which the historian has recourse when the evidence is inadequate or perplexing?<sup>6</sup>

---

Fernanda Alfieri,  
Veronica  
e il diavolo

2 S. Luzzatto, *Partigia. Una storia della Resistenza*, Mondadori, Milano 2013, pp. 7-10.

3 *Essais d'ego-histoire*, par P. Nora, Gallimard, Paris 1987.

4 Ho a disposizione l'edizione originale, N. Zemon Davis, *The Return of Martin Guerre*, Harvard University Press, Cambridge (MA) and London 1983. Segno l'ultima edizione italiana: *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, trad. it. di S. Lombardini, Officina Libraria, Roma 2022.

5 *Ivi*, p. VIII; corsivo mio.

6 *Ivi*, p. VIII.

La conclusione dell'introduzione, che si sofferma sulle fonti e su alcuni problemi metodologici ma in un modo molto accessibile, è meravigliosa nella sua semplicità:

What I offer you here is in part my invention, but held tightly in check by the voices of the past.<sup>7</sup>

Non so se e quanto Alfieri abbia pensato a questo grande classico quando ha elaborato il suo progetto, ma anche lei si confronta con il tema delle «historical possibilities», nei limiti concessi dalle voci del passato. In maniera forse più prudente Alfieri non parla di invenzione ma di congettura, «purché fondata sulla plausibilità, purché da qualche parte ci sia un'informazione superstita che consenta di supporre che le cose sarebbero potute andare così» (*VeD*, p. 13).

Con uno stile molto diverso, una scrittura cristallina meno incline alla ricostruzione di atmosfere dal sapore letterario, anche Adriano Prosperi ha condotto un esperimento simile nel suo *Dare l'anima. Storia di un infanticidio*. Anche qui incontriamo una donna, sconosciuta come Veronica, la cui sorte è discussa e decisa da una serie di uomini. La differenza principale è che Lucia ci è nota non solo per qualcosa che ha subito – uno stupro – ma anche e soprattutto per qualcosa che ha deciso di fare – uccidere suo figlio subito dopo il parto, la mattina del 5 dicembre 1709 a Bologna. Ci è nota perché menzionata nelle carte del tribunale, ma di lei non sappiamo quasi niente. Le (poche) carte sollevano interrogativi molto più di quanto diano delle risposte.

La realtà che quelle carte hanno fatto rinascere sotto i nostri occhi è stata fissata per sempre in un punto del tempo ed è vera di quella verità che appartiene alla realtà del passato: immutabile perché niente potrà renderla diversa da quel che è stata, *soggetta però a mutamento nella conoscenza che siamo capaci di averne*. [...] Bisognerà cercare di capire anche quello che è rimasto celato tra le righe del fascicolo, quel che allora si sapeva e che oggi non si sa più.<sup>8</sup>

Questa breve citazione solleva dei problemi che sono importanti anche per il volume di Alfieri. Uno era evocato anche dalle parole di Zemon Davis, ovvero quello – enorme – della natura e conoscibilità della verità storica, e dei limiti entro i quali lo storico ha il diritto o forse il dovere di immaginare, di essere creativo, pena la condanna alla paralisi. Sono in ballo le stesse basi epistemologiche della disciplina, oggetto di una lunga

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>8</sup> A. Prosperi, *Dare l'anima. Storia di un infanticidio*, Einaudi, Torino 2005, pp. 14 e 16, corsivo mio.



discussione fra diverse generazioni di studiosi e scuole di pensiero che non posso ricostruire qui. In un articolo intitolato significativamente *Truth in History and Literature*, Frank Ankersmit – non storico, ma teorico della storia come disciplina dalle basi scientifiche deboli, con un rapporto precario con la verità – ha scritto che lo storico non mostra (*show*) il passato, ma dice (*say*) come è stato, spiegando a ogni passo su cosa basano le sue osservazioni e la sua interpretazione. La sua ricostruzione lascia domande aperte, è parzialmente arbitraria, ma non lascia spazi di ambiguità.<sup>9</sup> È tenuto a definire i limiti entro i quali opera, che sono quelli posti dalle fonti disponibili, e a dichiarare come e perché usa queste fonti. La sua immaginazione è tenuta «tightly in check» dalle voci e dai silenzi del passato, alimentata dalla conoscenza della letteratura scientifica, ed è un'immaginazione non fine a se stessa ma che persegue un chiaro intento conoscitivo.

---

Fernanda Alfieri,  
Veronica  
e il diavolo

La realtà stessa è, ci ricorda Prosperi, un bersaglio mobile perché cambia a seconda della «conoscenza che siamo capaci di averne». Il problema non sono solo le lacune nelle fonti. In ballo c'è anche la capacità di porre certe domande, che varia a seconda della personalità dello storico ma ancora di più del momento in cui scrive, dei libri su cui si è formato, delle questioni che sono importanti nel suo presente. Difficile non andare con la mente a un altro libro che è a ragione diventato un grande classico della storiografia, *Il formaggio e i vermi*. Nell'incipit Carlo Ginzburg – che, vale la pena ricordarlo, polemizzò aspramente con Ankersmit sul tema dello status epistemologico della storia<sup>10</sup> – mette in evidenza l'importanza delle domande che guidano lo studioso, anche in presenza di silenzi. «Le fonti non ci dicono niente [degli anonimi muratori che costruirono Tebe]: ma la domanda conserva tutto il suo peso».<sup>11</sup> Indubbiamente, ma va ricordato che quella sui muratori di Tebe è una domanda che per tanto tempo non è stata posta perché non aveva senso, perché la costellazione culturale e politica degli storici del passato non poteva darle spazio così come non avrebbe fatto spazio alla storia e alle emozioni di Lucia l'infanticida o alla storia di Veronica la posseduta.

Tornando a Prosperi e ai vuoti, a ciò che il tempo ha nascosto, troviamo l'esortazione a cercare di capire «quel che allora si sapeva e che oggi non si sa più». Rientra in questa ampia categoria la ricostruzione che Alfieri ci offre delle atmosfere, delle condizioni meteorologiche – «è im-

9 F. Ankersmit, *Truth in History and Literature*, in «Narrative», 18, 1, 2010, pp. 29-50: p. 45.

10 Basti ricordare C. Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni storici», 29, 86, 1994, pp. 511-539.

11 C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976, p. XI.

portante sapere la qualità dell'atmosfera di quella giornata di dicembre» (VeD, p. 15) – dei climi, dei paesaggi, degli odori e colori in cui i diversi personaggi sono nati e cresciuti e che hanno influenzato la loro percezione del mondo. Attraverso questi passaggi e pur attenendosi scrupolosamente al criterio della plausibilità, Alfieri non si limita a dire – per usare il vocabolario di Ankersmit – il passato, ma cerca di mostrarlo, di farlo vivere per noi, di farcelo odorare, colmando in questo modo la distanza temporale. Racconta, non si limita a ricostruire.<sup>12</sup> Si imporrebbe anche qui una riflessione sul potenziale di questo esperimento narrativo e sul suo valore conoscitivo.

Ricordare che lo storico si scontra con i vuoti, con le lacune, con l'impossibilità di sapere, e che la sua operatività è racchiusa entro limiti ben precisi è importante. Lo è ancora di più quando si parla a un pubblico ampio, e Alfieri lo fa in modo molto efficace aprendo una finestra sugli attrezzi del mestiere. Altrettanto importante, e su questo invece il volume tace, è però ricordare come questi vuoti trovino un contraltare nel fatto che noi sappiamo molto di più su altri aspetti del passato rispetto ai protagonisti delle storie che raccontiamo. Abbiamo, da storici e da persone che vivono nel futuro, in un presente diverso, una visione d'insieme che loro non potevano avere. Questo condiziona le nostre domande e le nostre letture, spostando il bersaglio mobile rappresentato dalla realtà storica. Lo spiega molto bene Linda Colley in un volume straordinario che ho ripreso in mano di recente, *The Ordeal of Elizabeth Marsh. How a Remarkable Woman Crossed Seas and Empires to Become Part of World History*, e lo fa ricorrendo a una citazione tratta da *The Sociological Imagination* del sociologo americano Charles Wright Mills:

Seldom aware of the intricate connection between the patterns of their own lives and the course of world history, ordinary men do not usually know what the connection means for the kinds of men they are becoming and for the kinds of history-making in which they might take part.<sup>13</sup>

Attraverso la vita di Elizabeth Marsh (1735-1785) – «one particular unsophisticated but not unperceptive woman»<sup>14</sup> – Colley sottolinea e dipana la connessione fra vita individuale e storia globale, fra *History*

12 «Il formaggio e i vermi non si limita a ricostruire una vicenda individuale: la racconta», Ginzburg, *Microstoria*, cit., p. 522.

13 Ch. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, Oxford University Press, New York 1959, pp. 4-5, cit. in L. Colley, *The Ordeal of Elizabeth Marsh. How a Remarkable Woman Crossed Seas and Empires to Become Part of World History*, Harper Collins, London 2007, p. xxxi.

14 Colley, *The Ordeal of Elizabeth Marsh*, cit., p. xxi.

*and Her Story*.<sup>15</sup> Per quanto Marsh fosse consapevole di vivere in un momento storico caratterizzato da tumultuosi cambiamenti su scala mondiale, non avrebbe potuto vederli nelle loro sfaccettature e comprenderli nelle loro origini e conseguenze come può farlo la sua biografia, che interviene in maniera originale in un dibattito ormai lungo sulla storia transnazionale, la storia globale, la storia dell'impero britannico e degli assetti post-imperiali. Cerchiamo di capire gli strumenti a disposizione degli uomini e delle donne del passato attraverso delle lenti che loro non avevano, e attraverso la nostra percezione di ciò che è degno di essere cercato, indagato, riportato alla luce, conosciuto. Attraverso la nostra capacità di fare spazio e di vedere quello spazio, a cui accennavo prima.

Questa idea mi fa pensare a un altro libro che ho letto di recente e che si può in qualche modo connettere a quello di Alfieri anche se non è un libro di storia. Penso a *Lo spazio delle donne* di Daniela Brogi, in cui lo spazio è sia concreto che simbolico, e fare spazio significa sia recuperare la consapevolezza dello spazio e del ruolo che le donne hanno avuto sia ricordare quello spazio che non hanno potuto avere.

Come matte, come sante, vergini suicide, malate, morte giovani, puttane, isteriche o ninfomani, come streghe, zitelle e bruttone: quasi sempre le donne che ce l'hanno fatta a non essere sommerse dall'oblio sono state consegnate all'immortalità a condizione di un'eccezionale stranezza di vita e di temperamento.<sup>16</sup>

Nonostante appartenesse a una famiglia conosciuta nella Roma papale, dell'esistenza di Veronica Hamerani non avremmo saputo nulla se non fosse stata identificata come caso di possessione diabolica (o isteria?) e trattata dai padri gesuiti, le cui annotazioni sono state ritrovate in archivio da Fernanda Alfieri. Non avremmo saputo nulla, o avremmo avuto una nota a piè di pagina in una storia della sua famiglia, un nome e delle date in un albero genealogico. Nessuno si sarebbe interrogato sulle sue emozioni o avrebbe cercato di tratteggiare la sua personalità. In realtà anche ora che Veronica dà il titolo a un libro di lei non sappiamo quasi nulla, perché per quanto Alfieri abbia cercato non ha trovato – e non ha voluto spingersi a inventare – la sua voce se non nel testamento e in una lettera indirizzata a Padre Don Tommaso Massa il 23 aprile 1836, e questa voce si fa sentire per riconoscere l'autorità degli uomini che soli possono darle delle risposte: «Gli scrivo queste poche righe, per chiedergli notizie dello

---

Fernanda Alfieri,  
*Veronica  
e il diavolo*

<sup>15</sup> *Ivi*, p. xxx.

<sup>16</sup> D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022, p. 29.



stato in cui mi ritrovo nel momento presente. [...] io spero sempre, che il Signore si degni [...] far tornare loro a dirigere l'anima (sic) mia» (*VeD*, p. 245). Persino il diavolo prende la parola più volte di lei. Le altre donne che compaiono nella storia – la madre, le sorelle, Francesca che avrebbe secondo alcuni operato un maleficio e sarebbe all'origine di tutti i guai – tutte queste donne sono marginali in una società che parla un «vocabolario maschio» (*VeD*, p. 78).

I veri protagonisti di *Veronica e il diavolo*, in effetti, sono i padri gesuiti – padre François-Antoine Kohlmann, padre Francesco Manera, padre Tommaso Massa – e il medico Andrea Belli, e non a caso di loro si parla usando un titolo, che ricorda lo status culturale e sociale, e il cognome. Di Veronica invece si può parlare semplicemente così, o addirittura omettendo anche il nome proprio e evocandola attraverso la sua condizione: ossessa, inferma, indemoniata, posseduta, giovane. Ciò che non è, è un individuo. Sappiamo solo gli estremi della sua vita (1814-1883) e che aveva i capelli lunghi, perché questo un giorno colpì i suoi osservatori (*VeD*, p. 61). Alfieri ci dice che su quel corpo di donna, «sul senso dato al suo dolore, si giocava la sorte della Chiesa di Roma, costruita su un esercito di celibi» (*VeD*, p. 234). Si giocava anche una puntata del conflitto fra fede e scienza, fra Chiesa e modernità, in cui le donne – il loro ruolo, la loro fisiologia, i loro corpi e le loro anime – sono state a lungo principalmente oggetto, terreno di scontro fra uomini e istituzioni rappresentate da maschi. Non da ultimo, si giocava almeno in parte il senso delle vite dei padri che la scrutavano e cercavano di “salvarla”. Alfieri segue le vite di questi uomini, letteralmente ripercorrendo in parte i loro passi, risalendo alla loro infanzia, ai loro luoghi di origine, alla loro educazione, alle loro frequentazioni prima che diventassero quello che erano al momento in cui incontrarono Veronica, per capire come e perché la osservarono. Del resto questi uomini hanno lasciato altre tracce di sé oltre a quelle relative all'*esorcismo*, e di gesuiti Alfieri – al contrario di me – si intende. Questi pezzi di vita le danno l'occasione non solo di attraversare confini geografici, politici, linguistici e religiosi, ma anche di mostrare come i percorsi individuali si intrecciano ad alcuni grandi – grandissimi – eventi della storia europea e non solo: la rivoluzione francese e le opposizioni che generò, il triennio giacobino, il farsi prima lento e poi accelerato del Risorgimento, per menzionarne solo alcuni. L'autrice gestisce con grande efficacia queste aperture sulla grande storia, questi punti di incontro fra il pubblico e il privato, riuscendo a dare profondità all'affresco senza essere didascalica e dando un'idea del livello di consapevolezza dei diversi personaggi. Di Veronica si sottolineano ancora una volta i vuoti: «Intanto si era fatta l'Italia e Roma ne era appena divenuta capitale. Cosa ne pensasse Veronica, se ne pensasse qualcosa, non vi è traccia» (*VeD*, p. 264).

La domanda da cui sono partita – cos'è, e cosa vuole essere, questo libro? – resta aperta e ne stimola tante altre che vanno a toccare la natura intima del mestiere di storico, le sue basi teoriche, il rapporto fra ricerca e scrittura, fra storia e narrazione. Nonostante le perplessità che ho espresso, ritengo che questo sia di per sé un contributo preziosissimo.

---

Fernanda Alfieri,  
*Veronica  
e il diavolo*