

Gloria Scarfone

Frontiere. Su Veronica e il diavolo di Fernanda Alfieri

1.

Veronica e il diavolo, il libro di Fernanda Alfieri edito da Einaudi nel marzo del 2021, è – a un primo sguardo – un saggio storico. Eppure, il principale registro del testo non è affatto quello saggistico, bensì quello narrativo. Deve essere stato questo aspetto a colpire molti lettori, pronti a invocare il cliché del “libro unico e inclassificabile”. Negli ultimi anni, lo scavalco dei confini di genere è diventato un fatto talmente pervasivo che non dovrebbe destare più tanto scalpore. Il libro “ibrido” – per usare l’aggettivo più in voga nella critica che si occupa di letteratura del presente – è nei fatti diventato il nuovo standard. Saggio narrativo, romanzo-saggio, *non-fiction novel*, *autofiction*, *biofiction*: sono solo alcune delle etichette che hanno aiutato a cartografare il panorama letterario degli ultimi quarant’anni, in gran parte composto di testi in cui le frontiere dei generi vengono valicate di continuo. Beninteso: ciò non significa affatto che i confini di genere scompaiano; al contrario, si rinsaldano proprio mentre vengono attraversati; reclamano tutta la loro pertinenza proprio perché, affinché siano erosi, chi scrive è costretto a operare una forzatura. In quest’ottica, l’operazione di Alfieri non solo è figlia di un contesto letterario e di un clima culturale precisi, ma è stata inserita all’interno di una collana che è esplicitamente dedicata a testi di questo tipo: «Frontiere».

Per di più, il libro – tutt’altro che inclassificabile – è riconducibile a un modo di fare storia che ha una genealogia e una fisionomia ben definita: quello della *microstoria*. Denominata per la prima volta negli anni Settanta, la microstoria ha avuto una grande fortuna negli anni Novanta, al punto che Einaudi le dedicò un’intera collana («Microstorie», appunto, 1981-1991), che alla sua conclusione, dopo soli dieci anni, annoverava una ventina di libri italiani e stranieri. Nei termini di uno dei tre ideatori di quella collana, che è insieme uno dei maggiori esponenti della microstoria e uno degli autori che più ha riflettuto sulle sue implicazioni teoriche, essa è l’«analisi ravvicinata di una documentazione circoscritta, legata a un individuo altrimenti ignoto».¹ Così Carlo Ginzburg descrive

1 C. Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in Id., *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 254.

Il formaggio e i vermi (1976), uno dei più riusciti, se non il più riuscito esempio di microstoria. Attraverso documenti che sono insieme tracce e prove, Ginzburg ricostruisce la vicenda individuale del mugnaio friulano Domenico Scandella, detto Menocchio. Ma non si limita a ricomporre delle tessere a partire da un materiale preesistente: le innesta in un meccanismo insieme saggistico e narrativo, creando un racconto che è anche un'acuta indagine sui comportamenti delle classi subalterne nel periodo che segue l'invenzione della stampa e la Riforma. Sul piano strutturale, la separazione del testo dall'apparato «perigrafico»² è netta: *Prefazione* e *Note* sono importantissime, ma restano separate dalla storia di Menocchio, perché costituiscono lo spazio di una riflessione accademica ben diversa da quella saggistica e narrativa attraverso cui si articola la vicenda del protagonista.

D'altronde, ben oltre la sfera della storiografia, almeno dagli anni Novanta le narrazioni documentarie hanno acquisito un peso determinante nel campo letterario del presente. È l'ambito delle cosiddette *storie vere*, ben rappresentato dalla forma del reportage. L'area di famiglia di quest'ampia produzione è evidente, così come gli elementi comuni che mette in gioco: «il richiamo esplicito a fonti esterne, un lavoro preparatorio di ricostruzione giornalistica [...], l'esplicita asserzione di verità da parte dell'autore».³ Si tratta di scritture che fondando la propria retorica sull'interferenza tra i dati esterni del mondo reale cui reclamano di rifarsi e la pretesa veritativa di chi, raccontando, si espone in prima persona, presentandosi come garante dei dati empirici messi in gioco. A sua volta, questa messa in scena dell'io autoriale che, mostrandosi nell'atto di produrre il discorso, non solo se ne assume la responsabilità, ma ingaggia con il lettore un patto fondato su una retorica del coinvolgimento, richiama un altro importante fenomeno tipico della narrativa di oggi: l'espansione pandemica delle scritture dell'io.⁴ Microstoria, storie vere, scritture dell'io: l'operazione di Alfieri si gioca in una triangolazione che ha tutte le carte in tavola non solo per vendere (e questo Einaudi lo sa bene), ma anche per funzionare letterariamente. Eppure si sarà già capito: *Veronica e il diavolo* si pone un obiettivo di cui non è facile essere all'altezza.

Fernanda Alfieri,
*Veronica
e il diavolo*

2 Il termine *périgraphie* è di Philippe Carrad, che lo impiega in uno studio in cui esamina le regole discorsive del racconto storico nella storiografia francese sulla prima guerra mondiale (*Récit historique et fonction testimoniale*, in «Poétique», 65, 1986, pp. 47-61).

3 R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 212.

4 R. Donnarumma, *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M.P. De Paulis-Dalembert, A. Tosatti, Transeuropa, Massa 2016, pp. 231-248. Cfr. anche F. Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Mimesis, Milano 2020.

2.

La microstoria mostrava, su un versante opposto e complementare, ciò che il romanzo storico aveva sempre saputo: il racconto del caso singolo è il terreno ideale per far incontrare storia e narrazione. A prima vista, anche *Veronica e il diavolo* è il racconto di un caso singolo: la storia di «Veronica Hamerani per alcuni sospetta indemoniata, per altri isterica, per altri ancora impostora» (*VeD*, p. 132). A seguito della richiesta di aiuto da parte dei genitori della ragazza diciannovenne, una serie innumerevole di personaggi maschili, nelle figure dei Padri e dei medici, inizia a studiare i comportamenti di Veronica, e a trascriverli. È attraverso queste trascrizioni che la storia di Veronica è giunta ad Alfieri, e sono stralci di queste trascrizioni ad aprire i 46 capitoli che compongono il libro. L'incipit di ogni capitolo è un brano, messo in rilievo dal corsivo, risalente a una data precisa e a una fonte precisa. Le fonti principali sono due, *l'Esorcisazione* e il *Diario di Padre Manera*, e l'arco cronologico ricoperto corrisponde per lo più (ma non solo) alla durata dell'esorcismo: dicembre 1834-giugno 1835.

Anche *Veronica e il diavolo* presenta una divisione forte tra il testo in cui è narrata la *Storia di un esorcismo a Roma* (è il sottotitolo del libro) e il fitto apparato di *Note e fonti* (preceduto da una breve *Appendice*) che rende conto della ricostruzione operata. L'uno è il luogo di una duplice storia: quella della ricerca travagliata di chi scrive e dell'esorcismo compiuto su Veronica; l'altro è lo spazio della studiosa di storia che si confronta con le prove, una zona testuale intermedia tra il racconto e la sua base documentaria extratestuale. Non è affatto indispensabile leggere le note per comprendere e apprezzare la storia dell'esorcismo; ma è fondamentale ricordarsi che senza queste la storia non esisterebbe. Sembra scontato dirlo, ma non lo è dopo che anni di storiografia postmoderna ci hanno spinto a vedere nel racconto storico una pratica discorsiva formalmente equiparabile al racconto finzionale. La storia non è solo un artefatto verbale, come – secondo la nota polemica di Ginzburg e Momi-gliano – volevano Hayden White o Paul De Man quando, sulla scorta di un Nietzsche decontestualizzato, cercavano di espellere il problema della referenza dall'orizzonte del discorso storico. Diversamente dal racconto finzionale, costituito da due livelli (storia/discorso), quello storico ne ha tre: referenza/storia/discorso.⁵

Ovviamente ciò non significa che la realtà possa entrare nel testo senza mediazioni. In primo luogo perché, nella storiografia, la realtà è già

5 Cfr. D. Cohn, *Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective*, in Ead., *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999, pp. 109-131.



mediata da documenti che non sono affatto neutri e imparziali: «rimandano a un ambito di verità probabile, che non coincide né con la verità sapienziale, garantita dalla persona di chi la propone e in quanto tale al di là della prova, né con la verità impersonale della geometria, interamente dimostrabile e accessibile a chiunque». ⁶ In secondo luogo perché questa verità probabile richiede di essere ricostruita e validata attraverso una retorica. Ed è in quest'ambito che si incontrano più spesso il racconto finzionale e quello non finzionale. L'espedito del manoscritto ritrovato con cui i primi novel giocavano si fondava proprio sul tentativo di evocare una parvenza di orizzonte referenziale (un «passato di finzione», per dirla con Ricœur) ⁷ anche là dove non esisteva nessun vincolo reale. È questo *topos* che Alfieri richiama con l'epigrafe del libro tratta da Hazard. ⁸ Solo che qui il manoscritto c'è davvero. Il vincolo referenziale regge il racconto storico e dà fondamento alla sua retorica.

Il romanzo è libero, la storia no. 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 fra un'informazione disponibile e l'altra. Ho davanti a me un arcipelago di sopravvissuti. Ogni dato di cui dispongo è un naufrago che galleggia nel grande mare del dimenticato, dell'andato perduto, o del mai scritto. (*VeD*, pp. 12-13)

Il brano è tratto dalle prime pagine del libro; come esplicita chiaramente la dicitura in maiuscoletto del capitolo in cui sono inserite, la fonte di queste pagine sono gli appunti di chi scrive (MIEI APPUNTI). Le pagine iniziali sono centrali, per almeno due motivi. Innanzitutto perché contengono la dichiarazione di poetica che sorregge il testo. Di fonte ai vincoli della storia e alle sue lacune, Alfieri sceglie «una via intermedia» tra il «vuoto incolmabile» e il «libero narrare»: la «congettura, purché fondata sulla plausibilità, purché da qualche parte ci sia un'informazione superstite che consenta di supporre che le cose sarebbero potute andare così» (*VeD*, p. 13). Non serve ritornare sul nono capitolo della *Poetica* di Aristotele per capire che con «le cose come sarebbero potute andare» siamo ben oltre l'ambito della storiografia *stricto sensu*. D'altronde, la distinzione fondativa tra *tà genómēna* e *tà kath'ékaston* («le cose avvenute»

Fernanda Alfieri,
Veronica
e il diavolo

6 C. Ginzburg, *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 46.

7 P. Ricœur, *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*, trad. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1987, pp. 104-122.

8 «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» (Hazard, *La crisi della coscienza europea*).

e il «particolare») e *oîa án génoito e tà kathólou* (le cose «quali possono avvenire» e l'«universale») è la prima a essere messa fuori gioco nelle storie vere contemporanee. Le storie vere hanno per oggetto il particolare, ma la loro pretesa di verità non si esaurisce nei dati empirici. «Cacciata dalla porta, l'idea aristotelica di poesia come luogo del probabile e dell'universale, contro la storia sede del certo e del particolare, rientra dalla finestra».⁹

Ma qual è lo spazio del probabile e dell'universale in *Veronica e il diavolo*? Come si gioca la ricerca di una verità in grado di trascendere l'empiria del meramente accaduto? È qui che l'operazione di Alfieri si incrina. Il probabile non è evocato poi tanto tramite ipotesi e congetture; non è nemmeno solo un fatto di retorica. È un esercizio stilistico di ricostruzione ambientale e atmosferica. Partendo da documenti di diverso tipo, Alfieri cerca di restituire sulla pagina gli usi e i costumi dell'epoca, operando un vero e proprio montaggio delle fonti. Muovendosi in uno stato di «libertà vigilata», vuole «costruire un cielo plausibile sotto il quale si muovono figure di uomini e donne plausibili» (*VeD*, p. 14).

Si vede sin dalle prime pagine, quando viene introdotto il principale personaggio maschile del libro, il più strenuo esecutore dell'esorcismo, Padre Kohlmann, che, accompagnato dal confratello Bökmann, «*il dì 23 dicembre dopo pranzo*» si dirige «*alla casa dell'ossessa*» (sono le fonti a parlare in corsivo), presso il numero 52 di via sant'Anna a Roma.

Data la breve distanza che li separava dalla loro meta, dopo la minestra di erbe, la vitella con riso, la frutta, i due dovevano aver lasciato la Casa professa a piedi, insieme. Si sarebbero visti due mantelli di «scoto» nero, sopra vesti nere legate ai fianchi da due giri di cinta di lana, attraversare uno a fianco dell'altro la piazza del Gesù. Il vento che anche quel 23 dicembre soffiava sulla piazza avrebbe cercato di sollevarli e di portare via i berrettini di panno da inverno. (*VeD*, p. 16)

Ovviamente non è scritto da nessuna parte che il 23 dicembre, lungo la via che conduceva dalle loro spoglie stanze alla casa di Veronica, i due padri rischiano di vedersi volare via i berrettini di panno a causa del vento. Quello che Alfieri dice a proposito del racconto depositato nelle fonti vale anche per il suo: «Si può credere a questo racconto, ma non necessariamente perché sia davvero accaduto» (*VeD*, p. 159). A partire dai dati degli osservatori meteorologici, dai regolamenti del vestiario dei gesuiti, dalle regole in cui si legge cosa abitualmente mangiassero, attraverso cartine geografiche della Roma del tempo e mappe catastali del periodo, Alfieri monta questa scena, retta da condiziona-

9 Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 211.

li che, mentre rivelano la congettura, creano qualcosa che va al di là di quella singola congettura. Creano un affresco. Gran parte del libro è infatti costruita secondo questa regola compositiva, che giustifica le fonti prescelte nelle note: inventari, catasti, osservatori meteorologici, descrizioni ambientali, fotografie, ritratti e autoritratti, cronache delle cerimonie e dei riti. Più che un saggio storico, più che un racconto storico, *Veronica e il diavolo* è un affresco storico, e la restauratrice di questo affresco è la stessa Fernanda Alfieri. Il peso e lo spazio effettivo delle congetture si risolve tutto nella creazione di atmosfere e ambienti che, se contribuiscono all'effetto di realtà, limitano però a esso la portata della ricostruzione storiografica. La retorica della nescienza è davvero, in questo caso, solo una retorica: alla ricercatrice che insegue le tracce di Veronica Hamerani non interessa poi tanto interrogarle quanto piuttosto servirsene letterariamente.

Fernanda Alfieri,
*Veronica
e il diavolo*

3.

Il secondo motivo per cui le pagine iniziali sono importanti è perché sin da subito ci mettono di fronte a uno degli elementi che contraddistingue il libro e cui ho già accennato all'inizio: la messa in scena dell'io autoriale che scrive e che, proprio esponendosi in prima persona, si assume la responsabilità di ciò che dice. L'inizio e il finale (pure tratto dagli «appunti») sono due spazi liminali in cui Alfieri prende parola in prima persona, come ricercatrice e testimone, prima raccontando il momento in cui negli archivi di Roma si è imbattuta nelle carte dell'*Esorcizzazione*, poi il giorno in cui si è recata alla tomba di Veronica. Quest'ultima parte è quasi un pellegrinaggio («Ho scelto il giorno più freddo dell'anno per andare a cercare la tomba di Veronica [...]. Sono stata due ore tra le lapidi. Solo io e i gatti», *VeD*, p. 268); un pellegrinaggio che non ha l'esito sperato e che è seguito da un sogno fatto «qualche settimana più tardi». Il libro si chiude con la massima espressione dell'io di chi scrive, un io che nel sogno piange pensando alla vita di una «vergine» cui è impedito persino di morire. È il lirismo testimoniale di chi mette «se stesso, il suo vissuto di testimone, a fondamento della verità su [Veronica]» (*VeD*, p. 231), per usare le parole con cui l'autrice descrive l'operato di padre Kohlmann. È la grammatica delle egofonie. «Le scritture dell'io sono infatti le forme dell'implicazione di chi scrive con il proprio oggetto: parlano la lingua di chi crede (come spesso accade nei media) che si possa sapere davvero qualcosa solo se si è stati lì a viverlo o a vederlo».¹⁰

¹⁰ Donnarumma, *Egofonie*, cit., p. 232.

Ma non è solo in questo spazio liminale che vediamo Alfieri. In parte, si è già detto: nel libro l'etica testimoniale è anzitutto una forma di lirismo. Non del lirismo come espressione di sé (della vita di Alfieri e delle sue esperienze di ricercatrice non sappiamo poi molto), ma del lirismo come fatto di stile. Per tutto il testo, chi scrive è una presenza costante attraverso una veste stilistica che mira al coinvolgimento del lettore: ciò che si cerca è il pathos, l'immagine evocativa, la tenuta della pagina singola (basta osservare il primo brano citato: «galleggia nel grande mare del dimenticato, dell'andato perduto, o del mai scritto»). È attraverso questa veste che continuiamo a sentire la sua voce anche quando la figura biografica di chi scrive si eclissa, mettendo al centro la storia di Veronica Hamerani. Il modo in cui questa storia viene posta al centro del libro è singolare, perché, a conti fatti, di Veronica sappiamo ben poco. Non solo per il principio evocato da Alfieri nel passo citato, in cui viene individuata con precisione la principale legge che contraddistingue il racconto finzionale da quello non finzionale, e cioè l'onniscienza psichica¹¹ («non sono tenuta a immaginare in libertà cosa pensassero le persone che popolano le carte, cosa sentissero»); non solo, poi, perché alla storiografia è inaccessibile la libertà senza vincoli che il romanzo ha di immaginare e colmare «gli spazi lasciati vuoti». Di Veronica non sappiamo niente perché, di fronte all'assenza di documenti depositari della sua voce, Alfieri sceglie la strada della polverizzazione aneddótica.

4.

È un punto centrale del libro. È l'altra frontiera di genere con cui si confronta e che però, questa volta, non può essere superata. A partire da un dato concreto – il fatto che ci sia un solo documento in cui Veronica prende direttamente parola –, Alfieri imbastisce un discorso sull'espropriazione del punto di vista femminile dalla storiografia ufficiale. «Le donne dovevano tacere, ammoniva l'iscrizione accanto a un camino murato: il silenzio è il loro migliore ornamento» (*VeD*, pp. 109-110). La stanza di Veronica è un via vai continuo di uomini, in gran parte padri gesuiti (su tutti, Padre Kohlmann e il più titubante Padre Manera) e, in misura minore, medici (il dottor Belli, il dottor Knight, il dottor Leonardi). Tra l'ipotesi di possessione e la diagnosi di isteria inizia presto una lotta su cui Alfieri fa simbolicamente giocare le sorti della Chiesa cattolica («i nemici più accaniti erano i medici, convinti che la giovane Hamerani fosse vitt-

11 Cfr. D. Cohn, *Fictional versus Historical Lives*, in Ead., *The Distinction of Fiction*, cit., pp. 18-37.

ma di una malattia», *VeD*, p. 132). Anche di fronte ai dubbi, i padri non possono smettere di esorcizzare Veronica, perché «accettare che fosse solo un'isterica significava accettare che un corpo potesse soccombere al desiderio» (*VeD*, p. 234), significava mettere in dubbio il principio cardine del celibato su cui il clero fondava la propria autorità. Per di più, il clero di cui Alfieri ci parla è un clero debole, infiacchito dalle rivoluzioni, dai cambiamenti politici e scientifici, e palesemente incapace di confrontarsi con essi. Noi possiamo conoscere questo clero perché, per pagine e pagine, sono le storie degli individui che lo compongono a esserci raccontate. Ogni capitolo di *Veronica e il diavolo* è infatti dedicato alla vicenda personale degli uomini che, in qualche modo, hanno contribuito al destino della giovane creduta ossessa. Non solo di chi direttamente posa lo sguardo su di lei nel corso dei sei mesi in cui si pratica l'esorcismo, ma anche dei loro maestri, dei loro compagni, dei loro avversari. In ogni capitolo, Alfieri ricostruisce con minuzia la vicenda personale di «un mondo di uomini decrepiti, pronti a ricominciare» (*VeD*, p. 53).

L'ordine dei gesuiti era stato soppresso nel 1773 e ripristinato nel 1814. È proprio in quest'anno che nasce Veronica, l'anno della Restaurazione, quando risorge l'organismo dei suoi persecutori. Tra la sua nascita e il suo destino esiste dunque anche una facile corrispondenza allegorica. «La posseduta non poteva esistere in autonomia [...] Doveva essere integralmente sottomessa alla volontà dei suoi liberatori» (*VeD*, p. 178). L'inesistenza autonoma di Veronica è un punto centrale. Attorno a questo aspetto si gioca infatti un chiaro intento del libro: trasformare la retorica della nescienza tipica di ogni operazione storiografica in una precisa poetica del vuoto.

Mi pare che da qualche tempo nei restauri così si faccia: c'è un muro scrostato su cui si intravede una sagoma affrescata, forse è una donna, si percepisce il capo reclinato e il braccio destro, teso, che punta verso il basso. Sta porgendo qualcosa a qualcuno? Sta accogliendo? Sta indicando? Se si potesse vedere il volto, si potrebbe indovinare l'intenzione dallo sguardo. Se ci fosse la mano, si potrebbe intuire l'azione. Ma nessuno può ricostruirli, mettere fra le dita un oggetto e uno scopo, negli occhi un sentimento. Sarebbe un tradimento, una profanazione. Al suo posto, il restauratore fa entrare il colore neutro della parete, il colore del vuoto, del grande mare dell'andato perduto. (*VeD*, p. 13)

Di fronte a una sagoma deturpata dagli scrostamenti, il restauratore non può intervenire: deve far parlare il colore neutro del vuoto. La metafora dell'affresco (che, come ho cercato di dire, è ben più di una metafora) serve ad Alfieri per spiegare l'operazione che sta per compiere, e viene dopo un incipit in cui, attraverso una narrazione simultanea che regi-

stra sulla pagina dei ricordi per subito correggerli, è stato messo in scena l'inganno della memoria di chi scrive («Ho un ricordo piuttosto vago di come sono andate le cose», sono le prime parole che leggiamo).

La poetica del vuoto ha un pregio: riesce a dirci qualcosa di vero su un importante fatto culturale dell'Ottocento: espropriate della parola, le donne sono solo corpo, non hanno voce, punto di vista e tanto meno psiche.¹² «Quello che più parla in questo racconto è la legge dei padri, con la sua rete di forze che premono, trattengono, opprimono» (*VeD*, p. 160). Questa legge colpisce tanto le donne quanto gli stessi uomini che la esercitano – che guarda caso moriranno brutalmente proprio perché il progresso scientifico contro cui si opponevano non basta a salvarli. Ma se non altro di questi uomini qualcosa ci è dato sapere. Completamente assorbito dallo sguardo degli uomini, invece, il punto di vista femminile scompare.

Dopo pagine e pagine, è solo nel XL capitolo che sentiamo la voce di Veronica: la voce di una vittima affetta dalla sindrome di Stoccolma, che, quasi un anno dopo la fine del suo fallimentare esorcismo, chiede disperatamente ai propri persecutori di essere salvata e piange per la morte del suo principale aguzzino. Del corpo di Veronica sappiamo qualcosa di più perché lo vediamo, anche se sempre attraverso gli occhi di chi la osserva. Alla fine dei conti, però, siamo ogni volta messi di fronte alla scena classica dell'ossessione («schiene ad arco, gambe in aria, versi animaleschi, lingue ignote, odori fetidi», *VeD*, p. 179). Il suo corpo non ci dice nulla di lei, perché non fa parlare nessuna *proairesis*: dietro le sue azioni non risuona «la ragione dei comportamenti umani».¹³ Veronica non solo non è – come questo libro non richiede che sia – un personaggio, ma non sembra nemmeno una persona. Veronica è un mistero che non parla, perché viene ridotto al discorso fatto su Veronica da chi la osserva e attraverso gli occhi di chi la osserva. È una prospettiva claustrofobica da cui non si esce e che non sembra offrire alternative a un discorso che parla il linguaggio codificato del clero e della medicina dell'Ottocento – «possessione», «ossessione», «isteria», «neurosi». In fondo, anche degli uomini che

12 È un aspetto che, seppure declinato con un preciso focus sull'omosessualità, emerge molto bene nel recente volume di Maya De Leo: «Se la trattatistica medica [ottocentesca] sull'omosessualità maschile sembra concentrarsi anche sulle biografie e la psiche dei soggetti studiati, quella sul lesbismo privilegia infatti un tipo di indagine orientata quasi esclusivamente all'osservazione dei corpi, che si concentra sugli attributi fisici associati alla femminilità, come capelli, seno, fianchi e genitali. [...] Nella descrizione dell'"inversione" maschile lo sguardo medico affianca alle indagini corporee il racconto biografico, che apre – in alcuni casi – un possibile spazio per una narrazione autobiografica, sebbene controllata. Nella trattazione del lesbismo, invece, questo spazio non si apre» (M. De Leo, *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Einaudi, Torino 2021, pp. 38-40).

13 R. Barthes, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, trad. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1973, p. 22.

gravitano intorno a Veronica riusciamo a capire ben poco, nonostante la puntuale ricostruzione delle loro vicende biografiche. Credo sia questo il principale rischio della poetica del vuoto: trasformare il racconto storico e il suo potenziale conoscitivo in aneddoto. Il vuoto viene estetizzato in quanto tale e risolto in espediente stilistico.

La verità, soprattutto la verità storica, è lacunosa per definizione; ma non si fonda sulle lacune: si fonda sul tentativo di integrarle in un disegno in grado di trascenderle senza negarle. È questo che ha insegnato Ginzburg con *Il formaggio e i vermi*, dove la ricerca di una verità, per quanto incompleta, viene messa in scena attraverso una forma saggistica e narrativa che è parte integrante di una possibile verità raggiunta.

In *Veronica e il diavolo* la lacuna è punto di partenza e punto di arrivo. Alfieri sa che le fonti sono prismi deformanti e che servirsene per un racconto significa, in qualche modo, anche violarle. Per questo troppe volte fa un passo indietro di fronte alla possibilità di farlo. Ma una volta che si è rinunciato al saggio, e che di fronte alla narrazione si arretra, cosa può ancora dire il racconto storico?

Fernanda Alfieri,
*Veronica
e il diavolo*