

Piero Brunello, *Colpi di scena. La rivoluzione del Quarantotto a Venezia*, Cierre, Sommacampagna (Vr) 2018, pp. 438.

Come si racconta una rivoluzione? Dice Brunello: quanto meno a partire dal dubbio che non lo sia stata. E non tanto o non solo perché ciò che è rivoluzione per alcuni è ribellione per altri – e, intrinseca alla “logica” delle situazioni, disponibilità dei primi e dei secondi a riconoscere e additare negli altri i traditori – oppure lembo di storia in cui si esercita il protettivo intervento divino, che se non evita ad alcuni di morire scansa molti altri dall’ingrossare la lista dei caduti.

E, poi, quanto meno dall’ordine del venire in scena e in parola di protagonisti e comparse. Una successione, necessariamente, nel racconto; che esegue una scelta delle scene tra cronologia e rilevanza. E che non implica però, già agli occhi dei contemporanei, che la prima in ordine di tempo sia quella “madre”, da cui cioè tutte le altre si dipartono. Soprattutto quando l’incertezza verte proprio sulla scelta di questa in un processo ricco di contestualità, in cui non è decisiva la simultaneità ma la rimessa a fuoco delle “scene” e del loro ordine, non solo cronologico, da parte di quanti hanno – senza che in loro si debba necessariamente presupporre malafede o intento manipolativo – l’idea che l’evento chiave vada collocato nella scena in cui sono stati immersi proprio loro.

Quanti si saranno riconosciuti dopo, con orgoglio o intimorita trepidazione, in questa o quella stampa, disegno, litografia o “rappresentazione”? Magari ritrovandosi a fatica sotto un cilindro che non avevano mai posseduto o indossato o un berretto da popolano certamente fuori posto sul loro capo. E quanti, con rammarico o sollievo, si saranno visti cancellati da una prima fila in cui invece ricordavano di essere stati? Se da Milan Kundera abbiamo appreso di un Novecento fattosi esperto nell’arte di cancellare un uomo da una fotografia lasciandone solo il cappello, dalla preziosa e intrigante iconologia comparativa di Brunello apprendiamo che il più mite Ottocento rivoluzionario veneziano cancellava magari il berretto e la giubba di un pescatore infilando il malcapitato in una marsina borghese o limitandosi a calcargli in testa un cilindro; comunque arredando una scena di restauri per ripartenze borghesi ed esercizi di ventriloquia di classe.

I raffronti tra serie di disegni e litografie e stampe che Brunello dona al lettore in queste pagine costituiscono non solo uno straordinario manuale di filologia delle e sulle immagini, ma un invidiabile e invidiato esempio di scalrezza “fontologica”. Non un divagatorio e virtuosistico sondaggio o pescaggio entro una complessa e complicata fenomenologia, ma un apporto storiografico indispensabile al compimento del successivo passo. Consistito nell’affrontare l’interrogativo – che ampiamente trascende il “caso” veneziano – su quali siano gli eventi principali, indispensabili, necessari e quali no. E da quanto dipende dal *dopo* la giustificazione del *prima*; e da quanto e quale e cosa l’uno e l’altro espungono dalla loro insolcatura narrativa (e, di questi tempi, narratologica) estradando il “superfluo” nelle periferie dei racconti e delle costruzioni di senso: la vendetta che la storia dei memorialisti e dei *cartoonist* in differita compie contro i microeventi fuori asse rispetto a narrazioni egemoni, che mettono in prospettiva innanzitutto se stesse, trasformando la loro debolezza – il loro *posteriorius*, se vogliamo – in forza, cioè in sorgiva e angolatura di dipanamento dei fatti stessi che esse raccontano e razionalizzano. Il *citytelling* che rimette al loro posto le gerarchie urbane – Castello e Cannaregio ricollocate “in remoto” rispetto a piazza san Marco, racconti di immagini ricondotti a essere immagini di un preciso racconto, a prevenire e scongiurare possibili, future iconologie contestuali.

Il barcone che non può partire alla volta dell’Istria con il suo carico di granchi è un microevento, per così dire, in sospenso: sta là, in attesa di essere attratto o respinto in un racconto di parole o immagini. Se una delle narrazioni prospettiche poi affermatesi ne avesse avuto bisogno certamente avrebbe centripetamente compiegato a sé i granchi e anche il barcone. Li avremmo smarriti per sempre se Brunello, questi granchi, non li avesse ripescati: non per dar loro collocazione nella *consecutio*, ma proprio per ribadire che non tutto ciò che è accade riesce funzionale alla selezione dei fatti che privilegia certi “accaduti” perché danno “senso” al racconto.

Eppure quell’impedimento alla partenza del barcone entra nella logica di uno Stato-tipo, che anche mentre sta dissolvendosi o crollando è già in via di rinascere e riassetarsi, con la sua polizia, la sua burocrazia, il suo apparato, insomma, che, trasmigrando senza sostanzialmente muoversi, dal *prima* al *dopo*, attraversa il *durante*, la *transizione* cioè che lo concerne e in qualche modo gli assicura sopravvivenza.

Il conte Palffy che si affaccia dal balcone non capisce bene cosa vogliono, cosa gli chiedano quelli che dal cortile gli rivolgono istanze (o intimazioni); e,

per vero, neanche quelli là in basso comprendono molto bene cosa quella scialba controfigura del potere asburgico dica. Ed è questa la scena madre veneziana? Se lo è, ne è protagonista *pleno iure* il conte Palffy o quel distinto energumeno, il notaio Giuriati, corpulento e vociante, fino a qualche ora prima indaffarata Sibilla giuridica di clienti stranieri e danarosi e ora avvocato del popolo, che prima, dal cortile, estorce al capo dell'amministrazione asburgica l'impegno a liberare Manin e Tommaseo e poi, non pago dell'impresa, *vis-à-vis* nello studio del funzionario, pretende anche che quella vaga promessa sia mantenuta?

Procedendo nella lettura si capisce che non tutti quelli che stavano a Venezia fra il 17 e il 22 marzo 1848 si trovavano nella stessa situazione rispetto agli accadimenti. Accadimenti che, forse, attesa la proverbiale frantumazione dello spazio cittadino lagunare, nemmeno si può dire che si producessero – dal lato dell'esserci o del sentirsi fuori luogo – nella medesima scena urbana; materialmente la stessa, certo, ma mentalmente, emotivamente, intenzionalmente invece in diorama. Brunello infine ci rassicura e ci inquieta: dice che dal 23 marzo in poi le cose si facilitarono molto ed enormemente si complicarono. Colpo di scena finale che lascia al lettore di decifrare fornendogli molte e preziose indicazioni. (*Valeria Mogavero*)

Gianni A. Cisotto, *Giulio Alessio. Un radicale tra XIX e XX secolo*, Bilibion, Milano 2018, pp. 248.

Radicale, democratico, laico, tutt'altro che moderato. È bene dirlo subito: la figura di Giulio Alessio poco si presta a essere ridotta a un'unica definizione, o associata a un solo ruolo (è stato contemporaneamente economista, docente universitario, avvocato e politico). Ed è proprio la capacità di cogliere tale poliedricità e versatilità intellettuale a caratterizzare la biografia politica che Cisotto, studioso del radicalismo italiano, dedica alla figura di Alessio.

Padovano (nasce nel 1853), Alessio è orfano di padre ed è allevato dallo zio materno, quel Francesco Marzolo, medico e docente universitario, che nel 1868 diviene rettore dell'ateneo. In questo contesto, si dedica alacremente agli studi, laureandosi a 21 anni in Giurisprudenza, specializzandosi in Economia e divenendo libero docente in Economia politica. Uno dei poli attorno a cui gravita la biografia di Alessio è l'ateneo di Padova, dove egli si è formato, ha insegnato tutta la vita, e che ha difeso nelle aule parlamentari una volta eletto come deputato. Il secondo polo è costituito dall'attività politica. Il suo *cursus honorum* inizia a