



**“Une histoire intime, qui, dit-on, est une histoire réelle”.
Ancora sull’autobiografismo di “Fede e bellezza”**

Aurélie Gendrat-Claudiel

► **To cite this version:**

Aurélie Gendrat-Claudiel. “Une histoire intime, qui, dit-on, est une histoire réelle”. Ancora sull’autobiografismo di “Fede e bellezza”. Fabio Danelon, Michele Marchesi, Maddalena Rasera. Scrivere agli altri, scrivere di sé, scrivere per sé : Niccolò Tommaseo e i generi epistolografia, autobiografia, diario, Edizioni dell’Orso, 69-78 p., 2021, 978-88-3613-216-4. <hal-04597709>

HAL Id: hal-04597709

<https://hal.science/hal-04597709v1>

Submitted on 3 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Aurélie Gendrat-Claudel

«Une histoire intime, qui, dit-on, est une histoire réelle».
Ancora sull'autobiografismo di «Fede e bellezza»

L'ambizione del presente contributo non può che essere modesta: molto è già stato scritto sull'autobiografismo di *Fede e bellezza* e su quello che Gianfranco Contini chiamava «de Marcel de ce livre». ¹ Proponendo una sintesi della situazione critica ² e completandola con un accenno ai poco noti articoli dedicati a *Fede e bellezza* nella Francia dell'Ottocento, si spera tuttavia di riuscire a illustrare la complessità dei problemi critici che si sono creati attorno alla disseminazione autobiografica nelle opere di Tommaseo: infatti, alla traduzione finzionale in *Fede e bellezza* di elementi realmente vissuti, corrisponde la tendenza a vivere la propria esistenza come un romanzo e a parlare di sé come di un personaggio, creando così una durevole confusione non priva di conseguenze sulla ricezione dell'opera.

Fede e bellezza offre un caso eclatante di ciò che Philippe Gasparini ha chiamato un «double affichage», ³ ovvero una doppia esposizione generica, tra romanzo e autobiografia, per il modo in cui lo scrittore presta la sua fisionomia intellettuale a Giovanni e traspone interi episodi della propria esistenza nella trama romanzesca. Il cronotopo del romanzo, inedito nella letteratura italiana dell'epoca, dipende dalla situazione biografica dello scrittore, e in particolare dall'esperienza dell'esilio, ampiamente pubblicizzata da Tommaseo e quindi ben presente ai lettori dell'Ottocento, un'esperienza del resto topica della letteratura autobiografica, sin da *René* di Chateaubriand. ⁴ Come ben si sa, nel momento della pubblicazione, il romanzo fu accolto senza particolare entusiasmo

¹ Lettera del 13 luglio 1936, citata in M. DANZI, *Georges Cattani e Gianfranco Contini: un'amicizia illustrata attraverso il carteggio inedito*, in «Strumenti critici», a. XVII gennaio 2002, pp. 119-158: 147.

² La prima parte di questo articolo riprende, aggiornandolo e adattandolo alla cerchia degli studiosi di Tommaseo, il seguente saggio: A. GENDRAT-CLAUDEL, «Autour d'une autolapse de Niccolò Tommaseo (1802-1874): "votre existence est-elle autobiographique?"», in *L'épuisement du biographique?*, sous la direction de V. BROQUA et G. MARCHE, préface de F. DOSSE, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 149-163.

³ P. GASPARINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 14. Philippe Gasparini ha dovuto rispondere alle critiche di Vincent Colonna e Arnaud Schmitt, i quali contestavano la validità del concetto di doppia lettura simultanea come conseguenza della doppia esibizione generica (cfr. P. GASPARINI, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, soprattutto pp. 250 sgg).

⁴ Cfr. P. GASPARINI, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 24: «l'éveil de la sensibilité artistique, les souvenirs douloureux de la vie familiale, le dévoilement de secrets d'ordre intime, l'ambivalence envers les proches, la culpabilité et le ressentiment qui en découlent, l'exil. Naturellement, ces *topoi* ne sont pas spécifiques au roman personnel: on peut les rencontrer dans tous les genres narratifs. Néanmoins ils mettent en place une rhétorique de la sincérité qui pèse de tout son poids sur la réception du texte» (nostri i corsivi finali). Si veda anche la voce «Exil» nel *Dictionnaire*

e Tommaseo cercò di difendersi come poté dalle critiche che gli venivano rivolte, *in primis* da Cattaneo (immoralità dei personaggi, ingratitude nei confronti della Francia, inverosimiglianze varie, stravaganza linguistica).⁵ Lo stesso Cattaneo non sapeva bene come comportarsi di fronte all'evidente materia autobiografica e ammetteva di essere combattuto tra il rispetto dovuto alla vita privata e la tentazione di condannare moralmente lo scrittore:

Le cose che Nicolò racconta di Giovanni si assomigliano a quelle che Nicolò venne altre volte qua e là narrando di sé medesimo; laonde, chi non avesse memoria fedele e pronto discernimento, oramai mal saprebbe se si parli di Giovanni o di Nicolò. E noi, che non amiamo mescolarci nei diritti del vivere privato, eviteremo del tutto questa ricerca; e diremo solo che il mal esempio di queste leggerezze non può perdonarsi a scrittore, che, per aver fatto libri di scuola, è notissimo alla gioventù.⁶

La prima strategia difensiva di Tommaseo consiste nel rifiutare di essere identificato *in toto* con il protagonista del romanzo: egli ammette una certa congiunzione autore-personaggio («alcune pagine accennano a me», scrive in *Scintille*),⁷ poi si affretta ad insistere al contrario sulla disgiunzione autore-personaggio, accusando i suoi detrattori di aver confuso «l'immaginato col vero»: «né ad uomo nessuno era lecito addossare a me i mali o i beni di quel detestato Giovanni». ⁸ Un tentativo di autodifesa ribadito anche anni dopo: nel *Secondo esilio*, riproducendo una lettera del 4 dicembre 1849 a un destinatario spagnolo residente a Corfù che gli aveva trasmesso uno scritto tedesco zeppo di errori fattuali sulla sua vita e la sua opera, Tommaseo scrive: «*Fede e Bellezza* ha qualche accenno alla vita mia: non è la mia vita»¹⁰ (e si noti il chiasmo «vita mia / mia vita», una figura retorica forse non casuale quando si parla proprio di rapporti speculari tra letteratura ed esistenza). Si tratta evidentemente di ristabilire, nelle dichiarazioni epistestuali, l'autonomia della finzione e simmetricamente l'autorità dello scrittore, unico abilitato a distinguere il materiale autobiografico dall'immaginazione letteraria.

Invece di indagare sull'adesione o la deviazione rispetto a una realtà biografica sempre difficile da misurare e attestare,¹¹ si possono ricordare alcune strategie testuali

de l'autobiographie. Ecritures de soi de langue française, sous la direction de F. SIMONET-TENANT, Paris, Honoré Champion, 2017, pp. 320-322.

⁵ C. CATTANEO, «*Fede e bellezza* di Nicolò Tommaseo», in «Il Politecnico», III 1840, pp. 166-176.

⁶ *Ivi*, p. 174.

⁷ N. TOMMASEO, *Scintille* [1841], a cura di F. BRUNI, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, 2008, p. 251.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 252.

¹⁰ *Il secondo esilio. Scritti di Niccolò Tommaseo concernenti le cose d'Italia e d'Europa dal 1849 in poi*, Milano, per Francesco Sanvito, I, 1862, p. 22.

¹¹ Come ci ricorda la complessa trilogia autofinzionale di Walter Siti, interrogarsi sui punti di contatto tra il personaggio romanzesco (anche quando apparentemente si presenta con molti tratti distintivi dell'autore, perfino nome e cognome) non significa arrivare a una distinzione definitiva o a un'identificazione chiara, bensì cercare di capire meglio le «strategie finzionalizzanti» di scrittori che intrattengono

che fanno di *Fede e bellezza* un romanzo autobiografico di un tipo un po' particolare (e parliamo proprio di strategie testuali, non autoriali, quindi di un'intenzione dell'opera, per dirla con Umberto Eco,¹² che può sfuggire all'autore). L'originalità di queste strategie pare risieda in tre fenomeni: nell'indeterminatezza sessuale della proiezione autobiografica, nella riflessione metabiografica e nella destabilizzazione dell'enunciazione.

Innanzitutto, gli innumerevoli aneddoti autobiografici e le riflessioni intime che l'autore ha tratto dalla sua esperienza sono quasi equamente distribuiti tra il personaggio femminile e quello maschile: se Tommaseo sa, per parafrasare Chateaubriand, che «on ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre»,¹³ l'altro al quale egli delega la rappresentazione del proprio cuore è anche un'altra. In un romanzo in cui si parla allusivamente se non di omosessualità, almeno di omoerotismo,¹⁴ la divisione del materiale autobiografico tra personaggio femminile e personaggio maschile corrisponde al riconoscimento – certo involontario – di quella che oggi verrebbe chiamata *gender fluidity*. Pertanto, agli occhi di alcuni lettori, le pagine del libro in cui ad esprimersi è Maria sono quelle più riuscite, non solo perché l'adozione di una voce femminile permette a Tommaseo di creare una mediazione con il suo «egocentrismo narrativo», ma anche perché attesta una «identità femminile passiva» in costante lotta con una identità maschile attiva, come ha osservato acutamente Fabio Danelon.¹⁵

In secondo luogo, tutto il romanzo tematizza la necessità di narrare la propria vita, in quelle due forme contigue all'autobiografia che sono la confessione e il diario (e si potrebbero aggiungere le lettere). Non solo i personaggi si raccontano a vicenda le loro vite, ma problematizzano essi stessi l'operazione autobiografica (o autobiologica) in cui sono impegnati. Quasi senza alcun intervento del narratore eterodiegetico, i primi due capitoli del romanzo sono occupati dalla confessione orale di Maria a Giovanni, e poi dal diario di Giovanni, un diario che cessa di essere strettamente privato nel momento in cui viene affidato a Maria. Queste confessioni che si susseguono creano un'equivalenza tra vivere e raccontare la propria vita, come dice esplicitamente Maria a Giovanni: «Voi volete da me la mia vita: e io l'ho promessa»¹⁶ (la mia vita, non la storia della mia vita: il dono del racconto equivale al dono della vita stessa). La protagonista

rapporti complessi con la scrittura di sé e tendono a complicare le relazioni tra realtà e verità, tra finzione e menzogna (su questo problema, cfr. L. MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa edizioni, 2014).

¹² U. ECO, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, a cura di S. COLLINI, Milano, Bompiani, 2002.

¹³ R. DE CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, édition de M. REGARD, Paris, Gallimard, 1978, p. 635.

¹⁴ «A me nell'adolescenza e nella gioventù prima, l'amicizia era simpatia prepotente, e mi faceva piacere o il pallore o il rossore di un viso, o il suon di voce non nota, o il fanciullo la cui compagnia mi fosse interdetta. E il senso in sul primo confondeva la roca sua voce al gemito indistinto del cuore: e que' desiderii, tra timidi e baldi, e, quasi serpe, ravviluppati in se stessi, m'aiutarono a indovinare molti tristi segreti. Rammento ancora il sito, il punto de' luoghi dove que' giovanetti commossero l'anima mia; rammento la verdura de' campi passeggiata con essi» (TOMMASEO, *Fede e bellezza*, a cura di F. DANELON, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, p. 99).

¹⁵ Cfr. DANELON, *Un romanzo antimoderno. Ipotesi per «Fede e bellezza»*, in TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., p. 38.

¹⁶ Ivi, p. 68.

continua: «Ma, v'avverto, né il bene né il male (e il male è grande) vi potrò dire intero. Che mai sono i fatti senza gli affetti? E come narrare gli affetti? Pure dirò».¹⁷ Questo celebre preambolo, che del resto è forse stato influenzato dal romanzo di George Sand *Leone Leoni*,¹⁸ afferma chiaramente il paradosso della confessione (è impossibile raccontare i sentimenti, che sono pur tuttavia l'asintoto verso cui tende il racconto della propria vita), illustrando la tendenza del romanzo a corredare il racconto di riflessioni metaletterarie. La lunga confessione di Maria termina simmetricamente: «Eccovi confessate indigrosso le mie mancanze: dei particolari alcuni le aggraverebbero, altri le attenuerebbero forse. Ma tutto non si può dire: o l'orgoglio o la modestia lo vietano».¹⁹ Qui viene riformulato con grande chiarezza il problema della selettività dell'autobiografia, per motivi insieme psicologici e morali. Alla fine del racconto consapevolmente incompleto di Maria, il destinatario può solo tacere: «Ad esprimere quel che Giovanni sentisse fra il dir di Maria, ogni parola era poco».²⁰ Giovanni non può commentare il racconto della vita di Maria, e il suo silenzio²¹ assume anche il valore di un monito metaletterario: il *récit de vie* non va giudicato né discusso. Esso produce invece un'altra confessione simmetrica, fatta di «quasi frammenti di vita», il famoso «giornaluccio» che Giovanni dà da leggere a Maria, preceduto da un discorso introduttivo che fila una metafora tessile («Una sottile e ampia tela m'aveva data da lavorare Iddio, trapunta d'ardito e gentile disegno: io la insudiciai, la stracciai; e, là dov'era intatta, la colorii d'imagini invereconde»)²². Si tratta di una metafora topica dell'autobiografia e del rapporto tra memoria, esistenza e scrittura, che si trova ad esempio in uno scrittore così distante da Tommaseo come Georges Perec, il quale pone sullo stesso piano «des fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture».²³ Giovanni accenna alla relazione dialettica tra lo strappo esistenziale e morale (nel suo caso prodotto colpevolmente) e il valore riparatore della parola che ricuce e rammenta.

Infine, va ricordato il passo del romanzo che risponde alla domanda di Philippe Gasparini, il quale aveva intitolato la sua già ricordata monografia sul romanzo autobiografico «Est-il je?». Infatti, come ben si sa, nel capitolo V, Tommaseo “dimentica” di parlare di Giovanni in terza persona e passa alla prima persona, uno slittamento enunciativo tanto fugace da poter passare quasi inosservato, nella scena in cui Giovanni interroga un vecchio sulla sua partecipazione alla guerra d'indipendenza della

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ecco come la protagonista Juliette introduce la sua dolorosa confessione: «je dirai les choses comme elles se sont passées; je dirai le bien et le mal, combien j'ai souffert et combien j'ai aimé» (G. SAND, *Leone Leoni*, in *Romans 1830*, Presses de la Cité, Paris 1991, p. 725). Ci permettiamo di rinviare a A. GENDRAT-CLAUDEL, *Attraversando la Bretagna... e la "Revue des Deux Mondes"*. *Spigolature in «Fede e bellezza»*, in *Studi in onore di Enrico Gbidetti*, a cura di A. NOZZOLI-R. TURCHI, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 341-354.

¹⁹ TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., p. 38.

²⁰ *Ivi*, p. 97.

²¹ Sulle diverse funzioni del silenzio nel romanzo, cfr. F. FINOTTI, *I silenzi di Tommaseo. Lettura di «Fede e bellezza»*, in «Lettere italiane», 1988, pp. 361-377.

²² TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., p. 97.

²³ G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1993, quarta di copertina.

Corsica guidata da Pasquale Paoli («Brillò di gioia confidente in vedermi informato delle cose del paese, e mi disse»,²⁴ invece di «vederlo» e «gli disse»). Tra due battute, lo scrittore, che ha effettivamente raccolto testimonianze di contadini e montanari durante il suo soggiorno in Corsica,²⁵ confonde i pronomi, rendendo così esplicito lo statuto di *alter ego* del personaggio immaginario. Certo, non si tratta di un procedimento sperimentale per esprimere la diffrazione del soggetto, poiché il passaggio dalla terza alla prima persona resta un caso isolato nel romanzo. Tuttavia, va ricordato che Tommaseo ebbe la possibilità di correggere il suo romanzo in previsione della seconda edizione ma, pur essendo intervenuto sul passo in questione, mantenne l'incongruo passaggio all'enunciazione in prima persona, tanto da trasformarlo, come ha osservato Rosa Maria Monastra, in un sigillo semi-nascosto dell'implicazione dell'autore nel romanzo.²⁶ E forse non è un caso che il passaggio da «egli» a «io», culmine dell'«antilogia paradossale»²⁷ tipica del romanzo autobiografico, si verifichi in un punto del testo carico di ideologia,²⁸ per via dell'episodio storico ricordato, in cui si parla proprio di tradimento. Meno consapevole di un procedimento ma più significativa di una semplice distrazione, questa spia testuale della congiunzione autore-personaggio,²⁹ fa parte di un processo ambiguo che decodifica, per un attimo, la costruzione finzionale. Se consideriamo, inoltre, che il narratore molto discreto di *Fede e bellezza*, ben diverso dal loquace e intrusivo narratore manzoniano, dice talvolta «io»,³⁰ è chiaro che l'enunciazione risulta, per citare Philippe Lejeune, «une grande cour de récréation où on joue aux quatre coins en se démultipliant, en changeant de masque, en s'écoutant parler comme si on était ventriloque, en mimant différents rôles tour à tour».³¹

Passiamo ora all'altra faccia del problema: questo curioso romanzo, caratterizzato non solo dalla possibilità di identificarvi precisi episodi della vita di Tommaseo, ma anche dall'esibizione metaromanzesca della sua natura ibrida, trova un corrispettivo in testi non finzionali e non destinati alla pubblicazione, dove emerge sia il potenziale *autobiografabile* della vita di Tommaseo, sia la tendenza dello scrittore a narrativizzare la vita nel momento stesso in cui essa viene vissuta. Ci sono probabilmente vite più autobiografabili di altre, non nel senso in cui comportano episodi degni di essere

²⁴ TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., pp. 174-175.

²⁵ Sui punti di contatto tra il soggiorno in Corsica e la materia romanzesca, cfr. NESI, *Introduzione* a TOMMASEO, *Canti corsi*, a cura di A. NESI, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, 2020, soprattutto pp. XXXI-XXXIV.

²⁶ R.M. MONASTRA, *I peccati di Tommaseo e altri studi sulla confessione letteraria*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 54.

²⁷ Con l'espressione «antilogia paradossale», Philippe Gasparini indica l'insieme dei procedimenti grazie ai quali l'autore attesta che egli è e non è l'eroe del racconto (GASPARINI, *Poétiques du je*, cit., p. 8).

²⁸ MONASTRA, *I peccati di Tommaseo e altri studi sulla confessione letteraria*, cit., p. 54.

²⁹ Che nel già citato articolo avevamo proposto di chiamare in francese «autolapse», qualcosa tra la metalessi e il lapsus.

³⁰ Ad esempio, nel capitolo III: «Allora si condussero a raccontarsi la propria vita, e fecero la scampagnata che ho detto» (cfr. TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., p. 131).

³¹ P. LEJEUNE, *Peut-on innover en autobiographie?*, in Id., *L'autobiographie. VI rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence (1987)*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 84.

raccontati, bensì nel senso in cui sono sempre già vissute come letteratura, come intreccio narrativo, come percezione-costruzione di sé in quanto personaggio. Philippe Forest, per il quale ogni opera è la «déclinaison différée d'une identité»,³² afferma:

Qui raconte sa vie la transforme fatalement en roman et ne peut déléguer de lui-même à l'intérieur du récit que le faux-semblant d'un personnage. Ou plutôt, il faudrait dire: "ma vie" n'existe qu'à condition d'être déjà "du roman" et, "moi-même", je n'y existe qu'à condition d'y figurer depuis toujours à la façon d'un "personnage".³³

Vale la pena di soffermarsi su questa necessità di pensarsi come personaggio, allargandola allo spazio della vita, anche se si tratta di un processo difficile da circoscrivere. Lo spartiacque tra scrittura pubblica e scrittura intima non può bastare, anche perché Tommaseo ha esplorato in maniera costante benché asistemica le diverse vie di una scrittura di sé che richiede un costante sforzo di ricategorizzazione poetica e generica: a questo punto è d'obbligo citare il recente lavoro filologico e teorico di Michele Marchesi che porta a ridefinire il *Diario intimo* come *Memorie private*. La proposta non è solo formale, utile a prendere le distanze dall'edizione di Ciampini: essa implica una rilettura profondamente diversa delle annotazioni quotidiane di Tommaseo, affiancandole alle *Memorie politiche* e alle *Memorie poetiche* con le quali compongono una «trilogia memoriale», di cui la parte privata viene usata come «bozza ideale per la stesura delle altre due». ³⁴ Alla luce di questa visione più sfumata del rapporto tra memoria e scrittura privata (caotica e decisamente infraletteraria, ma protesa verso la scrittura pubblica), sembra possibile capovolgere la domanda «Est-il je?» alla quale il romanzo risponde con l'affermativa, per chiedere a Tommaseo «Suis-je il?».

Nella sua corrispondenza, non è raro che lo scrittore parli di sé stesso in terza persona, non in chiave nobilitante, bensì per costruire un personaggio fittizio di cui osservare con occhio divertito disavventure e dolori, creando così una distanza forse salutare rispetto ad una serie di esperienze difficili, *in primis* l'esilio in Francia. In una lettera del maggio 1834, Tommaseo descrive la comunità italiana espatriata a Parigi sotto forma di inventario («nella casa ov'io abito, abbiamo un generale per ferirci e un medico per dilatar le ferite; un cavaliere per accecare e un oculista per levargli la lente cristallina; un cacciatore per ammazzar passerotti, e un giureconsulto per mangiarli»,³⁵ e via dicendo) e tra gli strambi personaggi elencati, vi è anche «un letterato per morire», di cui viene poi precisata l'origine («mezzo dalmata e mezzo italiano»), ma anche la disposizione mentale («stanco di vivere»), un tedio esistenziale che nel carteggio degli anni francesi tenderà a diventare ossessione e anticipazione della propria morte. Così

³² P. FOREST, *Le roman, le je*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 9.

³³ Ivi, p. 18.

³⁴ M. MARCHESI, *Il «Diario intimo» di Niccolò Tommaseo e la scrittura autobiografica*, tesi di dottorato di ricerca in studi filologici, letterari e linguistici, Università di Verona / Sorbonne Université, 2019, rispettivamente p. 67 e p. 117.

³⁵ N. TOMMASEO, *Lettere inedite a Emilio De Tipaldo (1834-1835)*, a cura di R. CIAMPINI, Brescia, Morcelliana, 1953, lettera del 29 maggio 1834, p. 24.

Tommaseo scrive a Gian Pietro Vieusseux, da Parigi, il 1° settembre 1836, con un forte contrasto tra la fantasia della canonizzazione letteraria e la derisione degradante:

Se muoio, farete incidere nel mio cenotafio a S. Croce:

N.T. Scrittore

(voce creata dal defunto sull'analogia di friggitore)

morì nel mezzo della vita e della felicità

*regnanti L. Filippo, C. Alberto, e altri principi.*³⁶

Alla fine dell'esilio francese, il quadro si fa ancora più cupo, senza tuttavia rinunciare a una buona dose di ironia. Nel 1839, Tommaseo sapeva che sarebbe finalmente tornato in Italia, ma si sentiva esausto e scriveva a Vieusseux, che lo avrebbe accolto in Italia:

col primo bastimento a vela vi sarà mandato dalla nostra Casa un collo di mercanzia, contenente, tra l'altre casse un letterato di prima qualità, del quale è stata permessa l'importazione in questa piazza [...]; alquanto avariato, del resto ben condizionato, come potrete verificare dall'ispezione. Vi preghiamo di disfarvene in digrosso o al minuto, secondo l'occasione, e pagheremo intanto il magazzinaggio e le spese della sgabellatura; eccetera. Vi raccomandiamo inoltre di fargli subire di tempo in tempo la debita ventilazione, acciòché si mantenga in buono stato, e si spremi dell'umido radicale.³⁷

Tommaseo non si accontenta di oggettivarsi: si reifica, presentandosi come una merce scaduta e delicata, da maneggiare con mille premure per evitare che si rovinì completamente: parlando di sé in terza persona, Tommaseo non si presenta nemmeno come personaggio agente, ma come oggetto passivo. Il tono umoristico insieme camuffa e rivela la sostanza drammatica di questa autorappresentazione, nel momento in cui si conclude l'esperienza contrastante, e per certi aspetti lacerante, dell'esilio.

Quando parla di sé stesso in terza persona, nella sua corrispondenza con gli amici più cari, Tommaseo è quindi abbastanza spiritoso: costruisce un personaggio, allo stesso tempo patetico e comico, di scrittore nevristenico dalla salute decrepita. Al contrario il romanzo è piuttosto serio: quando si rappresenta nei panni di Giovanni, Tommaseo non deride più la figura dell'intellettuale esule, povero e incompreso, dalla salute cagionevole. Si può ipotizzare che questa totale assenza, nello spazio narrativo, di umorismo, ironia e autocoscienza divertita dipenda dalla funzione apologetica del

³⁶ N. TOMMASEO-G.P. VIEUSSEUX, *Carteggio inedito, 1 (1835-1839)*, a cura di V. MISSORI, Firenze, Olschki, 1981, p. 164, lettera del 1° settembre 1836. Durante il convegno, Fabio Danelon ha ricordato la suggestività dell'immagine del cenotafio come metafora dell'autobiografia. E ci permettiamo di citare nuovamente Chateaubriand, che nel 1829 da Roma scrive a Madame Récamier: «ambassadeur ou non, c'est à Rome que je voudrais mourir. En échange d'une petite vie, j'aurais du moins, une grande sépulture jusqu'au jour où j'irai remplir mon cénotaphe dans le sable qui m'a vu naître» (R. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier, 1910, v, p. 229).

³⁷ TOMMASEO-VIEUSSEUX, *Carteggio inedito*, 1, cit., pp. 466-467, lettera del 19 marzo 1839.

romanzo, la quale permette la costruzione di un modello, per così dire, “retroprospettico” di sé stesso, insieme somma di esperienze e proiezione di un ideale:³⁸ presentandosi senza distanza ironica come scrittore emarginato e incapace di compromessi, Tommaseo rielabora in chiave eroica l’esperienza francese per ostentarla come segno distintivo della sua figura pubblica ai lettori e ai posteri.³⁹ L’intera impresa cripto-autobiografica risponde a un fortissimo desiderio di giustificazione: Tommaseo attribuisce al suo personaggio le sue esperienze più disastrose (la collaborazione interrotta con i giornali francesi, la sua posizione di professore in un istituto di Nantes sull’orlo della chiusura), contestualizzandole in modo molto preciso, ma la libertà della *fiction* rende possibile un processo di eroicizzazione che inserisce queste esperienze in un orizzonte teleologico. Così la scena del duello rientra nella logica dell’auto-affabulazione, che consente allo scrittore, nello spazio fantasmatico aperto dalla finzione, di estremizzare la propria postura. Naturalmente, Giovanni non è privo di difetti, che egli stesso ammette e sottolinea, ma insistere su mancanze e colpe non è un’operazione contraddittoria con la relazione libidica che lo scrittore intrattiene con la propria immagine. Come ricorda lo psicanalista Jean-Bertrand Pontalis, la scrittura autobiografica è un «geste ultime d’appropriation de soi», «un moyen de discréditer ce que les survivants penseront et diront de vous, de conjurer le risque qu’ils ne pensent rien», «même [...] dans le dénigrement, l’aveu de ses lâchetés, de ses hontes».⁴⁰

Per concludere con qualche elemento un po’ meno noto, vale la pena di tornare sul conflitto interpretativo tra lettura finzionale e lettura referenziale nella ricezione di *Fede e bellezza* alla luce della confusione alimentata, come abbiamo appena visto, da Tommaseo stesso, tra vita, finzione e idealizzazione. Una delle prime testimonianze arriva da un certo A.C. Ronna, che nel 1853 pubblica sull’«Athenaeum français» una sintesi abbastanza densa sul romanzo italiano. Nonostante il tema letterario, sembra difficile identificare l’autore dell’articolo con Antonio Ronna (1801-1866), patriota esule prima a Londra e poi in Francia, dove insegnò per diversi anni l’italiano e pubblicò importanti dizionari bilingui, saggi linguistici e guide di conversazione.⁴¹ Più verosimilmente, a giudicare dalle iniziali del nome e dalle testimonianze ottocentesche sui collaboratori dell’«Athenaeum français»,⁴² potrebbe essere il figlio Antoine Colomb Constant Ronna

³⁸ Sul valore della scrittura (in particolare autobiografica, ovviamente) come costruzione correttiva di sé e preparazione del futuro, si vedano, nel presente volume, i contributi di Laura Diafani e Marco Favero.

³⁹ Cfr. M. CINI, *L’esperienza dell’esilio in Niccolò Tommaseo*, in *Niccolò Tommaseo e Firenze*, a cura di R. TURCHI-A. VOLPI, Firenze, Olschki, 2000, pp. 287-306.

⁴⁰ PONTALIS, *Derniers mots, premiers mots*, in *L’autobiographie. VI rencontres psychanalytiques d’Aix-en-Provence* (1987), cit., pp. 51-52.

⁴¹ Cfr. F.P.A. MADONIA, *Un intellectuel exilé dans la tourmente du Risorgimento: Antonio Ronna, lexicographe et professeur*, in «Documents pour l’histoire du français langue étrangère ou seconde» [Online], LVI 2016, Online since 04 September 2017 (<http://journals.openedition.org/dhfls/3937>).

⁴² Nella notizia dedicata a Antonio Ronna, il *Dictionnaire universel des contemporains* (par G. VAPERAU, Paris, Hachette, 1865³, p. 1537) dà Ronna figlio come autore degli articoli apparsi sull’«Athenaeum»: «L’aîné de ses trois fils, M.C.A. Ronna, ingénieur, a professé la physique à Cheltenham, et signé plusieurs articles dans l’*Athenaeum* et la *Revue de Paris*, etc».

(1830-1902), destinato poi a diventare ingegnere. Comunque sia, l'articolo presenta al pubblico francese *Fede e bellezxa* in termini ambigui:

Son roman de *Fede e bellezxa* est certainement loin de déparer, pour le style, ses productions premières, mais il y a peu d'imagination. [...] Sous le nom de Giovanni, nous reconnaissons bien le portrait de l'auteur; sous le nom de quelques autres acteurs du roman, nous reconnaissons bien également les silhouettes de quelques personnes que nous avons intimement connues; mais tout cela ne peut avoir d'intérêt que pour nous, et malgré tout l'air de vérité, malgré les idées patriotiques qui fourmillent dans *Fede e bellezxa*, nous nous expliquons aisément pourquoi on l'accueillit froidement.⁴³

Che *Fede e bellezxa* sia non solo un romanzo autobiografico ma addirittura un romanzo a chiave interessante soprattutto per il pubblico italiano, e più precisamente per il pubblico italiano che smaschera alcuni personaggi perché li ha conosciuti «intimamente», lo ribadisce poco dopo François-Tommy Perrens (1822-1901), autore nel 1854 di un lungo articolo sul romanzo italiano apparso sull'influente «Revue des Deux Mondes». Perrens ipotizza addirittura che la mancata riedizione di *Fede e bellezxa* sia legata allo scrupolo di proteggere l'identità di persone reali che si celerebbero dietro le maschere romanzesche:

M. Tommaseo y fait le portrait anonyme de deux personnes aimées et qui ont joui d'une certaine célébrité; cela explique pourquoi, depuis tant d'années, cette brillante étude n'a pas été réimprimée: si nous sommes bien informé, l'auteur ne l'a pas voulu. On s'expliquerait difficilement sans cela que les éditeurs n'eussent pas été affriandés par le succès de la première édition.⁴⁴

Quindi non solo il giornalista è all'oscuro della seconda edizione del romanzo, ma sembra che esageri un poco il successo di *Fede e bellezxa*,⁴⁵ nonché la pericolosità del suo essere un romanzo a chiave (del resto, non si capisce bene chi sarebbero le due «personnes aimées» compromesse dalla loro trasposizione romanzesca: forse Hortense Allart, Bianca Milesi Mojon o Cristina di Belgioioso? Sembra più probabile che Perrens abbia letto un po' distrattamente il romanzo e si basi su informazioni biografiche approssimative...).⁴⁶

⁴³ A.C. RONNA, *Le roman italien*, in «Athenaeum français. Journal universel de la littérature, de la science et des arts», a. II, vol. II 1853, pp. 31-32.

⁴⁴ F.-T. PERRENS, *Le roman et les romanciers en Italie. L'école de Manzoni. – Le roman démocratique et M. Guerrazzi. – Le roman intime et M. Carcano*, in «Revue des Deux Mondes», vol. VIII 15 novembre 1854, p. 738.

⁴⁵ Non mancano tuttavia testimonianze italiane sul successo immediato del romanzo. Scrive ad esempio Giuseppe Vollo: «Nel 1839 era tornato anche Niccolò Tommaseo. Il suo romanzo *Fede e Bellezxa*, perché la storia di un esule, fu avvenimento più che letterario per Venezia, dove nel solo giorno della pubblicazione ne furono venduti qualche centinaia di esemplari a prezzo carissimo». (*Daniele Manin per Giuseppe Vollo*, Torino, Unione Tipografico-editrice, 1860, p. 35). Si noti tuttavia come il successo venga spiegato da motivi extraletterari.

⁴⁶ Qualche anno dopo, sulla «Revue Chrétienne», leggiamo un altro giudizio abbastanza vago, sempre propenso a sottolineare la componente lirico-autobiografica: «Peut-être le roman qui a pour titre: *Foi et*

Comunque sia, si fissa progressivamente per i francesi l'immagine di un romanzo intimistico, fortemente autobiografico, carico di allusioni a personaggi realmente esistenti, fino ad arrivare alla presentazione dell'*Histoire de la littérature italienne contemporaine* di Amédée Roux (1828-1902), pubblicata per la prima volta nel 1870 e più volte ristampata:

Fidèle à son système et mêlant toujours à la fiction une forte dose de vérité, M. Tommaseo a publié plus récemment, sous le titre de *Fede e bellezza*, une histoire intime, qui, dit-on, est une histoire réelle.⁴⁷

Si noti la prudenza dell'inciso «dit-on», ma anche l'esagerazione dell'equivalenza totale tra storia intima e storia reale: confessando la sua ignoranza dei particolari biografici, il letterato francese si affida all'alone di voci ed ipotesi che avvolge il romanzo di Tommaseo.

Questa breve antologia della critica francese ottocentesca rivela la tendenza a presentare *Fede e bellezza* come un romanzo pressappoco illeggibile, non per motivi etici o linguistici – come poteva suggerire la recensione di Cattaneo – ma per motivi estetico-culturali, perché la sua ambivalenza formale viene estremizzata, da romanzo intimo a romanzo autobiografico a romanzo a chiave, il cui alto tasso di referenzialità produrrebbe una inevitabile riduzione della cerchia dei lettori.⁴⁸ A *Fede e bellezza* toccherebbe quindi «un paisible succès qui se continuera tant qu'il y aura en Italie des gens de goût et des âmes élevées»,⁴⁹ parole certo lusinghiere per chi si occupa ancora oggi di Tommaseo, ma abbastanza spietate per quanto riguarda la possibilità di un'ampia diffusione internazionale della sua opera.

beauté ne fut-il écrit que pour fournir à Tommaseo l'occasion d'épancher son cœur et de donner essor à des impressions toutes personnelles» (A. COLOMB, *Les plaies du catholicisme en Italie dévoilées par ses défenseurs*, in «Revue Chrétienne», a. III, vol. I 15 janvier 1856, p. 221).

⁴⁷ A. ROUX, *Histoire de la littérature italienne contemporaine*, Paris, A. Durand et Pedone Lauriel éditeurs, 1870, p. 364.

⁴⁸ Sul rapporto tra indeterminatezza referenziale e riduzione del pubblico, cfr. *Romans à clés. Les ambivalences du réel*, sous la direction d'A. GLINOER-M. LACROIX, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014.

⁴⁹ ROUX, *Histoire de la littérature italienne contemporaine*, cit., p. 365.