

È UN'ESPERIENZA COMUNE A TUTTI CHE IL DOLORE PROFONDISSIMO SENTITO PER UN INCOMBENTE DISTACCO, PER UN COMMiato, «TROVI LA SUA ESPRESSIONE» NEL TACERE, NEL NON ESPRIMERSI, NELLA MANCANZA DELLE PAROLE ADEGUATE A COMUNICARE QUEL DOLORE.

# Addio alla natura (Schiller, Manzoni, Puškin)

BELA HOFFMANN

QUESTO STESSO FENOMENO SI PRESENTA NELLA LETTERATURA, INCARNANDOSI PIUTTOSTO IN UNA DELLE VARIANTI DEL MONOLOGO INTERIORE, PRESENTE ALLO STESSO MODO IN OPERE TRA LORO DIFFERENTI PER GENERE LETTERARIO: TALE OSSERVAZIONE SI DIMOSTRERÀ VALIDA NEI CASI DEL DRAMMA IN VERSI DI SCHILLER (*LA PULZELLA DI ORLEANS*, PUBBLICATO NEL 1801), DEL ROMANZO STORICO DI MANZONI (*I PROMESSI SPOSI*, USCITO NEL 1825-27) e di quello in versi di Puškin (*Eugenij Onegin*, pubblicato nel 1831).

Il silenzio pudico viene articolandosi nel **discorso interiore**, rivelando **una posizione interna**, assunta nel primo caso dall'autore e negli altri due dal narratore, nei confronti dell'eroina. Questa posizione interna sottolinea anche la vicinanza delle loro visioni ideologiche del mondo e la loro identità a livello fraseologico e psichico. Mentre nel monologo de *La Pulzella di Orleans* è talvolta la parola dell'autore ad assorbire quella del personaggio, ponendo il discorso di Giovanna in terza persona, nel commiato di Lucia la prima e la terza persona si congiungono fino a diventare soggetto generico, «abbracciando» così tutti gli sfortunati a lei simili. Nell'*Onegin*, il commiato di Tatiana viene formulato con un **metodo misto** in cui il discorso in prima persona viene accompagnato e preceduto dalle parole del narratore che si basano sulla sua posizione interna.

Il presente saggio ha dunque per tema l'analisi dei menzionati passi letterari alla luce dell'intertestualità, della

Collaboratore della Nuova Corvina e di altre riviste scientifiche ungheresi, tiene corsi di storia della letteratura italiana del Medioevo e del Novecento alla Scuola di Studi Superiori Dániel Berzsenyi di Szombathely. Autore di numerosi studi sulla letteratura italiana moderna e contemporanea, nonché di letteratura comparata, si occupa del romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento e di problemi di poetica.

comparazione testuale. Una importante ricerca **filologica**, quella di Lotman<sup>1</sup>, ha richiamato l'attenzione sulla parentela tra il monologo interiore di Tatiana e quello di Giovanna, ma le altre due possibili connessioni derivanti dalla presenza di un terzo elemento di comparazione, per quanto mi è noto in questo momento, non sono state nemmeno menzionate, sebbene numerosi siano i fattori che, rendendo verosimile questa ipotesi, sono degni di essere analizzati.

Si veda, dunque, il commiato di Tatiana, tratto dall'*Onegin*:

*S'alza Tatiana al sorgere dell'aurora  
ed ai campi la spinge la tristezza  
del prossimo distacco; tutto sfiora  
il suo guardo siccome una carezza:  
«Addio, serene e placide vallate,  
e voi, cime di poggi tanto amate,  
e voi, ben noti boschi, azzurra e pura  
volta del cielo, libera natura.  
Vi saluto per sempre; questo mio  
tranquillo mondo or cambio per il vano  
falso e chiassoso turbine mondano.  
E anche a te, libertà, per sempre addio!  
Dove si svolge adesso il mio cammino?  
che cosa promette oggi il destino?»*

\*\*\*

*Allunga sempre più la passeggiata  
quotidiana la nostra pellegrina,  
dalla bellezza a forza affascinata  
or del ruscello ed or della collina.  
Come con vecchi amici, coi boschetti,  
colla fonte, coi prati suoi dilette  
vuole scambiare ancora una parola.*

\*\*\*

*«Addio, luoghi di pace, addio, diletto  
rifugio solitario» – e il cuore intanto  
sente spezzarsi, e scoppia Tania in pianto.  
(Capitolo VII, strofe 28; 29; 32)*

Ascoltando i primi versi di questo discorso interiore, pare sia assai verosimile che i lettori italiani vi sentano rievocato il passo rispettivo dell'**Addio monti** manzoniano, mentre i lettori tedeschi andranno con il pensiero al commiato di Giovanna. Ed è questo un fatto completamente naturale poiché, come si vedrà, i tre passi si riecheggiano a vicenda, grazie alla forma della loro organizzazione testuale (il monologo interiore), alla loro strutturazione, al carattere iterativo degli **addii**, al livello tematicamente analogo, al carattere ritmico-musicale, alla liricità, alla identità semantica che si manifesta a livello della parola, alle connotazioni comuni a tutti e tre i brani, nonché

alla direzione dello sguardo che si muove procedendo dall'esterno verso l'interno, trasformando le cose vedute in cose sentite.

A questo punto siamo costretti, sulla scorta di quanto già verificato da Lotman, ad affrontare un problema **filologico**, che al tempo stesso si presenta anche come la dimostrazione dell'**intertestualità**. È cosa certa che Puškin lesse il dramma schilleriano solo ventitré anni dopo la sua pubblicazione, nella traduzione di Žukovskij (1824), anche se avrebbe avuto la possibilità di leggerlo anche prima, nella forma manoscritta vergata dal poeta russo con cui aveva ottimi rapporti: come accennato da Lotman, il commiato di Tatiana venne costruito da Puškin seguendo il modello schilleriano.<sup>2</sup>

Leggiamo dunque il brano schilleriano in questione:

**Addio o monti, o pascoli amati, valli fide e silenziose, addio!** Non più su voi passerà Giovanna; Giovanna vi dice per sempre **addio!** **Prati** che irrigai, **alberi** che io piantai, continuate lieti a verdeggiare. **Addio o grotte o fresche fonti!** E tu, **eco**, voce soave di questa valle, che rispondesti a canti miei, Giovanna se ne va e non ritorna più! **O luoghi** tutti delle mie quiete **gioie**, vi lascio dietro a me per sempre. Disperdetevi **agnelli** per la campagna! Ora voi siete un **gregge** senza pastore! Perché un altro **gregge** devo pascolare sul **campo sanguinoso** del pericolo. Così mi chiamò la voce dello Spirito, non mi muove vano **terreno desiderio**. (Atto I, scena IV)

Dopo aver letto il monologo di Giovanna, ci sembra che nessuno possa negare la giustezza della posizione critica di Lotman. Lungi da noi l'intenzione di farlo, pure ci sorprende l'analogia non meno vistosa che lega il testo puskiniano a quello manzoniano, riportato di seguito:

**Addio, montagne** sorgenti dalle acque, ed erette al cielo; **cime** ineguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente non meno che lo sia l'aspetto dei suoi **famigliari**; **torrenti** dei quali egli distingue lo scroscio, come il suono delle **voci domestiche**; **villesparse** e biancheggianti sul pendio, come **branchi di pecore** pascenti, **addio!** Quanto è tristo il passo di chi cresciuto tra voi, se ne allontana... s'inoltra mesto e disattento nelle **città tumultuose**, le case aggiunte a case, le vie che sboccano nelle vie, pare che gli tolgano il respiro; ...**Addio, casa** natale, dove sedendo con un pensiero occulto, s'imparò a distinguere dal romore delle orme comuni il romore di un'orma aspettata con un misterioso timore. **Addio, casa** ancora **straniera**, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore; nella quale la mente si compiaceva di figurarsi un **soggiorno tranquillo** e perpetuo di sposa. **Addio, chiesa**, dove l'**animo** tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dove era promesso, preparato un rito; dove il **sospiro** segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'**amore** venir comandato, e chiamarsi santo; **addio!** Quegli che dava a voi tanta **giocondità** è da per tutto ed Egli non turba mai la gioia dei suoi **figli**, se non per prepararne loro una più certa e maggiore. (Cap. VIII)

A questo punto sorgono due domande, anch'esse di carattere **filologico**: la prima è quella di un eventuale influsso del monologo di Lucia su quello di Tatiana, la seconda vuole indagare l'influsso esercitato dal monologo di Giovanna su quello di Lucia.

Per quel che riguarda la prima questione, è noto l'enorme interesse di Puškin per la drammaturgia manzoniana e per le opere teoretiche del lombardo, nonché per lo stesso romanzo manzoniano, la cui prima valutazione è dovuta appunto a lui,

secondo Tomaevskij.<sup>3</sup> È certo che il poeta russo aveva letto *I Promessi sposi* (pubblicati tra il 1825 e il 1827 in tre tomi), nella traduzione francese del romanzo, uscito nel febbraio del 1828 in due tomi con il titolo *Les Fiancés*. Puškin avrebbe terminato la stesura dell'*Onegin* nel 1831 ma, come Lotman osserva, il commiato di Tatiana era già finito tra l'aprile e il novembre del 1828.<sup>4</sup> Ad ogni modo, in base ai dati in nostro possesso, ora come ora non si può dare una risposta esatta alla domanda sebbene, per la brevità di tempo intercorso tra i due scritti, pare sia più probabile che Puškin avesse letto il monologo di Lucia dopo aver già steso quello di Tatiana.

Per quel che riguarda la seconda questione, sembra che nessun critico abbia promosso o approfondito un'analisi testuale tra il monologo di Giovanna e quello di Lucia. Chi conosce però l'interesse del Manzoni per le teorie drammaturgiche, dovrà concordare sull'evidenza che il dramma schilleriano gli fosse ben noto, tanto più che Manzoni era lettore sistematico de *Il Conciliatore*, in cui venivano pubblicati i saggi di Pellico, come pure nel 1819 era apparso un saggio di Visconti su *La Pulzella di Orleans*.<sup>5</sup> Purtroppo, neanche a questa domanda si può dare una risposta esatta e di coscienza, per quanto ne sappiamo.

Nonostante i limiti della verosimiglianza storica di queste ipotesi, le connessioni testuali che tra i tre brani esistono sono innegabili. Nel momento del commiato, tutte e tre le eroine intraprendono un discorso con se stesse, e questo le conduce all'eliminazione della dimensione cronologica: il tempo si ferma e getta l'ancora nel presente, come si può notare nelle forme verbali che preferiscono il tempo dell'attualità. Il dolore delle eroine costrette a prender congedo è causato dall'inesorabile presa di coscienza del passare del tempo: dall'abbandono ineludibile dello spazio intimo e familiare, dalle minacce dello spazio esterno ed estraneo, fino alla distruzione del paesaggio e dell'uomo ideali. Nei monologhi di Lucia e di Tatiana il contrasto tra la vita in campagna e quella in città si rivela più accentuato di quanto sia nel monologo di Giovanna, in cui esso è presente piuttosto in modo implicito. Tutte e tre le eroine vengono caratterizzate da un ideale di umanità per cui «la moralità per loro non si manifesta quale prodotto del pensiero umano, risultato come tale dell'essere disgregato, bensì come la bella natura nata e creata insieme con il mondo»<sup>6</sup>. I valori morali sono dunque dati nel carattere, ed è appunto la loro validità ad essere, in parte, analizzata e addirittura misurata dalle tre opere.

La relativa identità dei monologhi a livello musicale, può essere colta nella tensione tra melodia e tono, nel conseguente ritorno dei motivi di base del tema musicale, grazie al quale in ognuno di essi riecheggiano gli altri due.

Afferma A. Marchese, a proposito della concezione spaziale del Manzoni: «Ne *I Promessi sposi* la percezione manzoniana dello spazio fa trasparire, al di là di ogni chiusura nella mera descrizione sociologica e naturalistica, le valenze metafisiche del racconto cristiano. Si pensi alla sublimata pagina dell'*Addio monti*...» – mutatis mutandis – quanto postulato dal critico italiano è valido anche per gli altri due monologhi.

Non v'è dubbio, che qui, attorno alla spazialità limitata e protettiva del borgo, nelle figure tipiche del *romance* idillico, si descriva ben più che una realtà di paesaggio: emerge un

ideale di vita raccolto e tranquillo, affatto estraneo alle sollecitazioni evasive o «esotiche» di uno spazio diverso, cioè quello della città. La contrapposizione non potrebbe essere più netta, tant'è moralmente rilevata la negatività persino materiale del mondo urbano: l'ampiezza uniforme, l'aria pesante e smorta, il tumulto delle strade, le case soffocate... Qui è il simbolismo stesso della topologia narrativa che costituisce la fondamentale chiave interpretativa del senso profondo...<sup>7</sup>

Più che verosimile è che la fonte a cui attingono i passi manzoniano e puskiniano fosse il monologo schilleriano, ma è facile che in tutti e tre i monologhi si nasconda un **archetipo** comune ad essi; il segno di quella topica poetica che si articolava nelle lodi della **bellezza della Natura**, del **paesaggio ideale** fatto dei suoi elementi tipici, e che spesso giungeva fino a riferirsi all'**immagine dell'uomo ideale**, tralasciata dalla **retorica epidittica**<sup>8</sup>. In parole povere, è questo il paesaggio ameno ed originario in cui l'essere umano ritrova l'armonia con ogni suo elemento: l'albero, il ruscello, il monte, ecc.

Osserviamo, dunque, questo **paesaggio ideale**, analizzando il carattere **descrittivo e figurativo** dei monologhi.

Lo sguardo di tutte e tre le ragazze percorre – pur con le dovute differenze nei cambiamenti di direzione – sia verticalmente che orizzontalmente lo spazio, ma sarebbe più giusto dire che è l'animo imbevuto di malinconia a percorrere e toccare ciascun elemento del paesaggio ameno. Per quel che riguarda la dimensione, lo sguardo oltrepassa le esteriorità topografiche, la visione immanente di questo mondo, lodando, come aveva fatto San Francesco, il trionfo della Natura creata e creatrice, ora giungendo fino al pianto, poiché il giardino di Dio è minacciato e turbato dalla storia umana. Le parole non hanno il compito di segnalare semplicemente i momenti della natura, bensì anche quelli dell'animo, in un discorso articolato dalla morale e dalla fede, che trasforma sempre la visione orizzontale in verticale, e il discorso referenziale in simbolico. Così si intravede nella **montagna**, simbolicamente, il punto d'incontro del cielo e della terra, e quindi la prossimità di Dio come esperienza di base; nel **cielo** il genitore della luce, a sua volta creatrice della vita; nell'**acqua** (del ruscello, della fonte, dei torrenti) si riconosce chiaramente la connotazione semantica della purezza morale, del rinnovamento dell'anima, dell'innocenza e del battesimo; nel **bosco** viene figurata l'amenità della natura, creata per la gioia dell'uomo; nell'**albero** è il simbolo della vita che si radica nel passato, che si erge dinanzi a noi nel presente e ci fa intuire il processo verso il futuro, che infine collega il sopra e il sotto, come metafora centrale dell'**axis mundi**; nella **grotta** si nasconde il punto d'incontro dei segreti dell'animo umano e dell'esistenza stessa; nella **casa** abita il punto centrale del mondo e dell'utero, insieme creatore e difensore; nel **prato** il luogo dell'esistenza senza peccato; nel **giardino** la natura difesa dall'uomo e fatta a sua somiglianza; nella **eco** si intravede il discorso moralmente identico della natura e dell'uomo, mentre nella **chiesa** è evidente la presenza di Dio.<sup>9</sup>

Mentre per Giovanna tra gli elementi visti, esterni, e quelli sentiti, interni, del paesaggio c'è un equilibrio, nel caso di Lucia la sintassi figurativa ci offre l'immagine della ragazza che, allontanandosi in barca, a capo chino, percorre i luoghi della propria vita: nei suoi pensieri sono le lacrime a ricostruire gli elementi del paesaggio a uno a uno, per poi creare nel loro confluire l'immagine interna. È il pianto di Lucia

a rapire la penna dell'autore, generando parole. La posizione in movimento di Tatiana le si contrappone: adesso è l'esterno a trasformarsi in interno, sono gli elementi del paesaggio a trasformarsi in lacrime, affinché poi nascondano con il loro velo ciò che sta per sparire.

Questo paesaggio pacifico continua ad arricchirsi anche di colori caratteristici: ecco il **verde**, che simboleggia l'eterno rinnovamento della natura e la speranza stessa, poi l'**azzurro**, come colore quasi immateriale e trascendente, infine le tinte **diafane** che con la loro limpidezza tramutano il paesaggio ideale fino a farne un **mondo idillico**.<sup>10</sup>

Il paesaggio ideale e idilliaco non può essere interpretato senza la **figura dell'uomo ideale**: ritornando alle nostre eroine, noteremo che anche i nomi ne segnalano il carattere, richiamandosi in più a nomi di **martiri**. La loro visione è quella della gente semplice (nel caso di Tatiana, questo è vero solo perché dalla sua balia ha ricevuto un'educazione che la avvicina al punto di vista della gente semplice, in cui ricevono il giusto posto anche il timore di Dio, la conoscenza e la visione della vita popolare). Nel romanzo manzoniano Lucia è l'oggetto di Dio, colei che pur restando immobile fa muovere gli altri, colei a cui tendono tutti: il nome di Lucia, nel suo derivare da **lux**, ci rivela che ella è la luce stessa che con la sua vita mostra a tutti la retta via.<sup>11</sup> Tatiana è variante del nome maschile latino *Tatius*; secondo la leggenda, per effetto della preghiera della santa, gli idoli presenti in un tempio pagano cadono in frantumi: allo stesso modo, il comportamento della Tatiana puskiniana provocherà la disfatta di Onegin.<sup>12</sup> L'interpretazione data dalla devozione popolare russa investe questo nome del significato di **fondatrice**;<sup>13</sup> associandosi così al senso dell'opera della martire che aveva fondato una nuova moralità della fede. Il nome dell'eroina di Orleans (nel dramma schilleriano *Johanna*), è la variante femminile di *Johannes* che aveva significato frastico, epigrammatico: *Dio fu misericordioso*. Questo nome veniva dato ad un bambino da tanto tempo atteso.<sup>14</sup> Anche tale consuetudine può spiegare con chiarezza la scelta di questo nome da parte di Schiller.

La vita delle **tre vergini** è anche, e questo s'intende da sé, un **mistero**. Grazie a Giovanna, ispirata e chiamata da Dio, i francesi recupereranno la stima della propria nazione; il fatto stesso che Lucia esista porterà alla conversione dell'Innominato, mentre Tatiana introdurrà nell'ambiente aristocratico una nuova atmosfera culturale, la nobiltà dell'anima, legata però strettamente anche alla moralità popolare. In ognuna delle tre donne c'è la capacità di votarsi all'**astensione**: di contro al desiderio (o attrazione) di contrarre il matrimonio si pone il dovere sentito per la patria e per Dio, che trionfa in Giovanna; in Tatiana sarà l'atteggiamento morale con cui accetta la propria sorte, mentre in Lucia è il primato di Dio a trionfare sul desiderio del talamo. Tutto ciò che in Tatiana si concentra sotto l'aspetto di una fedeltà integrale, in Lucia e in Giovanna si articola in un vero e proprio voto di castità. Tutte e tre le ragazze hanno conservato dentro qualcosa di puerile: l'innocenza, la purezza, l'integrità, caratteristiche che verranno riscontrate e verificate nel processo in cui diventano adulte, in seguito alla vicissitudine che segna le loro vite.

Nessuna delle tre può sfuggire al *topos* del *navigare necesse est*. Non sono esse ad avviarsi, soggiacendo alla seduzione intellettuale delle sirene, bensì vengono

scacciate, o rapite dalla sorte. E poiché le tre eroine, nel momento in cui si abbandonano alla contemplazione, compiono un viaggio in se stesse, il paesaggio viene sempre accompagnato dai sogni. Rimarrebbero volentieri a solcare questa via verticale, invece di percorrere quella orizzontale; sceglierebbero Orfeo, invece di seguire Ulisse. Il *topos* del viaggio non si presenta loro come condizione dell'autocomprensione e della conoscenza, poiché non manca loro nulla di nuovo, anzi, al contrario: hanno paura di un'eventuale perdita d'identità. Il viaggio di Giovanna ha un aspetto lievemente differente: anche se accetta il viaggio, lo fa perché nel suo paese tutto possa rimanere com'è.

Non a caso il discorso dell'uomo ideale è dominato dal **bello**, anche a livello stilistico: dal ritmo dei versi, dall'influsso poetico che rende completa l'attesa dell'eterno ritorno. Questo vale anche per il monologo di Lucia, in cui il contrasto, la similitudine, il carattere metaforico delle parole e il ritmo, deviano la prosa nella direzione della poesia: se non bastasse l'atmosfera elegiaca che percorre tutto il brano, basterà esaminare gli endecasillabi delle ultime righe del monologo.

Passiamo adesso ad analizzare il **come** della rievocazione del discorso, ovvero del linguaggio della **tradizione**. Se cerchiamo di interpretare i tre passi entro i limiti dei monologhi stessi, ci pare che in essi sia dominante la considerazione precristiana che vede nella Natura il secondo libro di Dio: esso, come tale, crea un ponte che ci permette di passare dall'epoca precristiana al medioevo cristiano, fino addirittura ai giorni nostri. I monologhi lasciano però trasparire persino i *topoi* poetici della natura colta in senso pagano – benché essa venga qui sottoposta a Dio – ovvero sia la **lode della natura**, che nella maggioranza dei casi assume la forma di un'**invocazione alla natura**. Ritroviamo questo *topos* in altrettanti passi – per menzionare solo alcuni esempi più rappresentativi – dell'*Iliade* di Omero, del *Prometeo* di Eschilo, in numerosi luoghi delle opere di Teocrito, di Virgilio, di Stazio, nonché nella poesia bucolica rinascimentale.<sup>15</sup> Se però dobbiamo citare un brano che davvero abbia consonanza di temi con quanto finora detto, dovremo saccheggiare l'*Aiace* di Sofocle, in cui la lode della natura assume la forma del **commiato** dell'eroe, ormai prossimo alla morte: «O, tu Sole splendente! O, tu Elio! cavaliere celeste! Mi rivolgo a voi l'ultima volta..., m'allontano per sempre... O, tu luce del Sole! O, Salamide, Patria mia nativa! Focolare pacifico degli avi miei! E Voi, gloriosi ateniesi, stirpe fraterna! e Voi ruscelli e fiumi, e te pianura di Troia. Nutrici mie! Addio! non pronuncio più parola... Agli dei sotterranei il resto poi dirò.» (vv. 856–865)

Il paesaggio ideale, nella sua valenza di *topos*, è presente anche nei nostri tre monologhi, ma non siamo in presenza di una semplice imitazione: esso viene rivalutato nell'ottica della visione cristiana. In altri termini, in essi si manifesta, in altro modo, qualcosa di cui, nonostante tutto, si sa che è ciò che parla.

Alla **topica storica** appartiene il contrasto, nei monologhi espresso in maniera latente, tra la città e il paese, oppure tra lo spazio intimo e quello estraneo. Le fonti provengono da un passato lontano: potremmo risalire, ad esempio, al romanzo bucolico di Longo, il cui problema centrale si cristallizza nella contrapposizione della peccaminosità e dell'immoralità della città, alla purezza della vita contadina. Nei monologhi di Tatiana e di Lucia è questo stesso giudizio a trasparire, evidentemente

poiché «il romanticismo solennizzava la natura e ne faceva creatura divina, allo stesso tempo condannando la città in quanto opera umana. Rousseau identificava la forma di vita delle metropoli con l'uniformità e l'alienazione, mentre era nella vita agreste che aveva scoperto la fonte della policromia umana». <sup>16</sup>

Non si dubita minimamente che nei monologhi da noi presi in considerazione siano riecheggianti pensieri che percorrono lunghi secoli. Anzi, tematizzando non poche idee considerate in senso lato, ne predicono altre: i monologhi si pronunciano, infatti, su quella terra di nessuno che separa la **giovinezza** dall'**età adulta** nella sfera della **vita privata**; il **paese** dalla **città** sul livello sociale e storico dell'organizzazione della vita umana; la **poesia** dalla **filosofia**, l'**età dell'Anima** da quella dello **Spirito** su un piano in cui, servendosi dell'analogia con la vita individuale, viene descritta la divisione in periodi dello sviluppo delle capacità umane. Ma si separano anche la **cultura** e la **civilizzazione**, in virtù dei cambiamenti radicali avvenuti all'interno della visione del mondo, come anche trovano vie diverse, a livello **poetico e intellettuale**, il **candido** e il **sentimentale moderno**, intesi come atteggiamenti con i quali si osserva la storia umana. Non è difficile accorgersi di alcuni momenti essenziali appartenenti a diverse ispirazioni teoriche: Vico, Rousseau, Leopardi, lo stesso Schiller, ed anche alcuni pensieri sviluppati più tardi da Spengler.

Per poter chiarire come la visione artistica valuti il discorso delle eroine, e in esso il linguaggio della tradizione, si deve ricorrere ad un'interpretazione che consideri il complesso delle tre opere. La questione riguarderà dunque la possibilità, per Giovanna, Lucia e Tatiana, di ripetere i propri monologhi dopo che le avventure verso le quali si sono avviate, si saranno concluse.

Dobbiamo in primo luogo sottolineare che, quando il processo narrativo delle tre opere si compie, la loro autovalutazione e le riflessioni narratologiche modificano l'essenza del discorso precedente. Dunque, Giovanna non potrebbe – in caso di necessità – riformulare le parole del suo commiato, poiché avrà sperimentato la contraddizione ineliminabile tra la forza dell'amore e il proprio voto, giunta com'è ad una angoscia mai sentita prima, ad una situazione di ambiguità, per cui non può non uscire dalla sfera idillico-armoniosa del paesaggio ideale e dalla propria natura, quando si accorge della presenza, in sé medesima, di qualcosa di estraneo.

Lucia invece, una volta ricercato l'ambito spaziale del proprio intimo, prenderebbe commiato dall'idillio del suo paese allo stesso modo: l'esperienza ha verificato la validità della sua fede nella Provvidenza. Qui è Manzoni, però, a porre un punto interrogativo, ritenendo casuale che tutto abbia avuto un esito fortunatamente felice. Infatti, non si può decidere se la sua espressione «miglior vita» si riferisca ad un futuro «reale» o piuttosto alla vita ultraterrena.

Nel capitolo ottavo Tatiana arriva a corrispondere all'ideale puskiniano in cui lo spirito popolare e l'intelletto costituiscono un'unità organica. Grazie alla sua esperienza ed alla comprensione mostrata verso Onegin, che riconosce come il peccato dell'eroe sia individuale in quanto prodotto dello spirito di una certa epoca, diremo che Tatiana non sarebbe disposta a ripetere le proprie parole, sebbene non possa neanche negarle. Per poter rimanere quella che era, ha dovuto cambiare e comprendere se stessa, nei confronti del mondo esterno. Ha dovuto ottenere che

valore e realtà coincidessero, che il paese idilliaco cedesse il posto al mondo, ormai compreso. Tatiana, partendo dallo stato d'animo **candido** arriva così a quello **sentimentale moderno**.

L'uomo creatore della cultura (di una nuova vita cittadina) ha ormai quasi lasciato cadere dalle mani il filo con cui era sempre stato legato alla natura. «Stanco delle contraddizioni della civiltà moderna, comunque sogna questo rapporto cessato. È contento di essersi liberato dallo stato di antica genuinità, e sa che ritornare in questo Paradiso dal carattere non speculativo, è ormai impossibile. Schiller ha dimostrato che i peccati compiuti dalla cultura possono essere eliminati solo dalla cultura stessa. A modello di ciò Schiller considerava l'unità della cultura e della natura: tutto questo vuol dire il rapporto tra l'uomo e il sacro, l'equilibrio armonico dell'intelletto e della percezione, della volontà e dei sentimenti, della precisione e della fantasia.»<sup>17</sup>

È più che verosimile che sia Manzoni, sia Puškin condividessero quest'opinione. E se ai nostri giorni questa risposta viene giudicata irrealistica e sbagliata, un'altra, nonostante ciò, non è ancora nata. La domanda continua, dunque, a porsi.

- 1 Lotman, Ju., *Roman A. S. Puškina (Komentárij)*. Leningrád, Proszvescsenyie, 1983, p. 321
- 2 *Ibidem*
- 3 Tomaevskij, B. V., *Puškin i Francija*. Leningrád, 1960, pp. 401–402
- 4 Lotman, Ju., *op. cit.*, p. 364
- 5 Bellini, E., *Manzoni e Pellico*. In: *Manzoni tra due secoli*. Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1986, pp. 114–123.
- 6 In: Török, E., *Szemfényvesztések kora. (L'epoca delle illusioni)* Budapest, Liget, 1993, p. 9
- 7 Marchese, A., *L'Officina del racconto*. Milano, Mondadori, 1990, pp. 109–110
- 8 Curtius, E. C., *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992, p. 207
- 9 In: Bederman, H., *Szimbólumlexikon. (Enciclopedia dei simboli)*, Budapest, Corvina, 1996
- 10 Hoppál M. – Jankovics M. – Nagy A. – Szemadám Gy., *Jelképtár. (Galleria dei simboli)*, Budapest, Helikon, 1995 (v. i termini corrispondenti, segnati in grassetto)
- 11 Spada, D., *Il Nuovo Dizionario dei Nomi*. Milano, Gruppo Editoriale Armenia Pan Geo, 1992, p. 102
- 12 *Katolikus névszótár (Dizionario cattolico dei nomi)* Budapest, Szent István Társulat, 1997
- 13 *Ruszkie imená. Narodnij kalendar. Arhangelszk, Szevero-zapadnoe izdatyelsztvo*, 1993, p. 36
- 14 Spada, D., *op. cit.*, p. 62
- 15 Curtius, E. R., *op. cit.*, pp. 107–108
- 16 Szegedy-Maszák M., *Minta a szőnyegen (Disegno sul tappeto)*. Budapest, Balassi, 1995, p. 121
- 17 Przybylki, Risard, *Oszip Mandelstam Rómája (La Roma di Osip Mandelstamm)*, In: Pannonhalmi Szemle, Pannonhalma, 1996, IV/2, p. 33