

è espresso chiaramente in un passo del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, dove Manzoni definisce la società e, insieme, indica il « tipo » di storico che egli intende essere: « chi nella storia vuol vedere in quante maniere diverse la natura umana si pieghi e s'adatti alla società: a quello stato così naturale all'uomo e così violento, così voluto e così pieno di dolori, che creata tanti scopi dei quali rende impossibile l'adempimento, che sopporta tutti i mali e tutti i rimedi, piuttosto che cessare un momento; a quello stato che è un mistero di contraddizioni in cui la mente si perde, se non lo considera come uno stato di prova e di preparazione a un'altra esistenza »².

T147 « Il cinque maggio »

Ode composta in pochi giorni (dal 17 al 20 luglio 1821), quando Manzoni ebbe notizia a Brusuglio della morte di Napoleone, avvenuta il 5 maggio precedente. La censura non ne autorizzò la stampa: ma ne circolarono ugualmente varie copie che la resero subito nota anche fuori d'Italia (a Goethe, per esempio, e in Francia).

(Ei fu, siccome immobile,
dato il mortal sospiro,
stette la spoglia immemore i vent
orba di tanto spiro,
così-percossa, attonita
la terra al nunzio sta,
muta pensando all'ultima
ora dell'uom fatale; memento del destino
né sa quando una simile
orma di piè mortale
la sua (cruenia polvere
a calpestar verrà.

Lui folgorante in solio t'uno
vide il mio genio e tacque;
quando, con vece assidua, invalse di eventi,
cadde, risorse e giacque,
di mille voci al sonito fastuosus
mista la sua non ha:

² A. Manzoni, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, II, in *Tutte le opere* cit., II, p. 1998.

T147 *Schema metrico*: ode in strofe doppie di sei settenari; ciascuna parte è legata all'altra dalla rima dell'ultimo verso che è tronco.
1-6. *Siccome ... sta*, come la salma di Napoleone, esalato l'ultimo respiro, giacque inerte, privata di un'anima tanto grande, così gli uomini testano antoniti e silenziosi per l'improvvisa notizia.
8. *fatale*, mandato dal destino.

vergin di servo encomio
e di codardo oltraggio,
sorge or commosso al subito
sparir di tanto raggio;
e scioglie all'urna un cantico
che forse non morrà.

Dall'Alpi alle Piramidi,
dal Manzanarre al Reno,
di quel sicuro il fulmine
teneva dietro al baleno;
scoppiò da Scilla al Tanai,
dall'uno all'altro mar.

Fu vera gloria? Ai posteri
l'ardua sentenza: nui
chiamiam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
del creator suo spirito
più vasta orma stampar.

La procellosa e trepida tempesta e tridente
l'ansia d'un cor che indocile
serve, pensando al regno; all'acquiescenza del potere
e il giunge, e tiene un premio
ch'era follia sperar;

tutto ci provò: la gloria
maggior dopo il periglio,
la fuga e la vittoria,
la reggia e il tristo esiglio;
due volte nella polvere,
due volte sull'altar.

* Ei si nomò: due secoli,
l'un contro l'altro armato,

ritorno del padre

esercito e caduta
di M.

creatrice.
37-38. *La procellosa ... diegno*, la gioia tempestosa e trepidante di un sogno ambizioso.
39-40. *indocile ... regno*, insolente si presta a eseguire gli ordini altrui, pensando a conseguire per sé il potere. Allude a quando Napoleone, ancora generale, era esecutore della politica del Direttorio.

41-42. *e il giunge ... sperar*, e lo raggiunge, e ottiene una ricompensa che sembrava follia sperare.
44. *maggior dopo il periglio*, più grande dopo il pericolo corso.

49. *Ei, si nomò*, bastò che pronunciasse il suo nome per affermare la sua volontà.
49-50. *due secoli ... armato*, Settecento e Ottocento rappresentano, secondo Manzoni, due epoche, due civiltà in tutto contrastanti (Rivoluzione e Restaurazione, illuminismo e romanticismo); Napoleone riassumendoli in sé li costringe a una conciliazione.

19-20. *vergin ... oltraggio*, non macchiato di adulazione servile per il potente, né di vile oltraggio per il caduto.
21-22. *subito ... raggio*, la repentina scomparsa di un uomo tanto grande.

23. *urna*, sepolcro.
25-26. *Dall'Alpi ... al Reno*, dalle campagne d'Italia, 1796 e 1800 (Alpi), alla campagna d'Egitto, 1798-99 (Piramidi); dalla campagna di Spagna, 1808-09 (Manzanarre) è il piccolo fiume che bagna Madrid) alle campagne di Germania, 1805-06, 1809, 1813 (Reno).

27-28. *di quel sicuro baleno*, l'effetto pratico dell'azione seguiva immediatamente la folgorante concezione di quell'uomo fiducioso nella propria sorte.

29. *da Scilla al Tanai*, dalla punta estrema della Calabria (Scilla, sullo stretto di Messina) alla Russia (Tanai, il fiume Don).
34-36. *volte ... stampar*, Dio volle lasciare in Napoleone un segno più grande della sua potenza

Il tema dell'ode è una meditazione sul potere, visto in due prospettive. Nella una, politico-storica, la vicenda di Napoleone appare sorprendente per la vertiginosa grandezza dell'ascesa e la repentinità della caduta: questo motivo è sviluppato nella prima parte del componimento (vv. 1-54) e si articola, fin dalla prima strofa, in un quadro di opposizioni tra chi esercita il potere e chi lo subisce, subendone anche il fascino (v. 6, « la terra »; v. 11, « la sua cruenta polvere » calpestate; v. 14, « il mio genio »; v. 17, « mille voci »; vv. 31-32, « Ai posteri ... nui »; v. 49, « due secoli »). Sul significato storico dell'opera di Napoleone il poeta non esprime un giudizio (v. 31, « Fu vera gloria? »), rinunciando a quella condanna del potere come intrinsecamente iniquo che egli poneva invece al centro delle tragedie. Nell'altra prospettiva, che si può definire storico-teologica, la vicenda di Napoleone assume il carattere di un « esempio », consentendo un confronto tra la gloria temporale e quella eterna, tra l'altezza superba dell'uomo e il suo abbassarsi di fronte a Dio, tra il suo sogno di potere e il bisogno di fede che egli avverte nella sconfitta. Questo motivo, oltre ad essere enunciato esplicitamente (nelle due strofe finali), è sviluppato attraverso analogie e rispondenze lessicali molto fitte, di cui diamo qualche cenno.

Napoleone — nella dimensione terrena e politica — ha in cuore la gioia *procellosa* (v. 37) di un grande disegno; *spera* in un *premio*, così alto che la speranza sembra *follia* (vv. 41-42); lo ottiene infine (e lo perde). La stessa immagine di mare in tempesta torna per indicare le memorie da cui egli è sovrastato, tanto da *disperare* (v. 87). Il linguista Benvenuto Terracini, che di quest'ode ha svolto una analisi stilistica, così ha spiegato la similitudine centrale (vv. 61-68): « A tutta prima la comparazione non fa che svolgere una delle metafore più comuni: l'onda schiacciante dei ricordi; così pare facciano volentieri i grandi poeti: nel Manzoni è un segno di quella fraterna facilità con cui ama rivolgersi al prossimo senza mostrar di uscire dai limiti del buon senso comune. Né da quei limiti, a una prima lettura, pare uscire la ripresa immediata *l'onda su cui del misero*... In realtà il sottilissimo Manzoni va qui per conto suo: l'onda che schiaccia il naufrago si alterna con quella che, portandolo in alto, gli aveva dato la fugace illusione di una remota possibilità di salvezza ».

Il tipo di doppia comparazione è in sostanza identico a quello della comparazione del Coro di Ermengarda « Come rugiada al cespite... »¹ e rende con i due suoi termini un delicato mutamento dell'animo. Analogo ne è anche lo spirito: in un caso e nell'altro si tratta della drammatica poesia del ricordo. Ma dove nel corso più mite e disteso del Coro, l'alterna vicenda dell'erba prima ristorata e poi inaridita è pienamente svolta, nel *Cinque Maggio*, più arido e denso, il semplice *par d'anzì* basta a indicare il palpito di una alterna vicenda: al ricordo che illude succede il ricordo che schiaccia. Ora per quella lucida simmetria che distingue la poesia del Manzoni, accade che egli riprenda e svolga i due momenti, ma invertendoli: prima pone l'accento sul motivo dell'illusione, poi su quello del cumulo schiacciante dei ricordi. Delle due immagini di Napoleone a Sant'Elena, quella diligentemente, calligraficamente svolta dall'eroe al termine del giorno inerte, a ben vedere, è meno suggestiva della prima col quadro appena accennato di Napoleone in atto di scrivere le proprie memorie, cioè di narrare se stesso. [...] Napoleone, per una

¹ Vedete più avanti, T149b.

sorta di sdoppiamento, sta scoprendo se stesso: per lo meno le sue memorie, nell'atto che si accinge a scriverle, gli appaiono come in uno specchio, nebulose, prive di significato... Bisogna quindi riconoscere anche nelle « eterne pagine » una pregnante polivalenza semantica. Sono pagine interminabili, angosciose, come interpretano i critici più recenti — e del resto suggeriscono l'accoppiamento con la *stanca man* e, più calzante ancora, il riferimento alle *prode remote inian*. [...] Così preparata si fa innanzi finalmente l'immagine della mano valida che viene dal cielo: il motivo della « buona morte ». Annunziata da un *ma* forse troppo forte e improvviso nella delicata sintassi dell'Ode, l'immagine non è sviluppata e rimane un poco grezza, come accade pure di altre. L'effetto tuttavia è efficace, non tanto per la descrizione di un tanto entatica del nuovo ambiente al quale Napoleone è condotto, quanto per l'impressione di un moto lievissimo, evocante tutta l'agevolezza di un atto divino, che proviene dal fatto semplicissimo che *e l'avviò* si allinea sintatticamente su *e disperò* e con un semplice scambio del soggetto conclude, e a un tempo capovolge, la vita dell'eroe »². Napoleone — nella dimensione, questa volta, assoluta e teologica — ottiene di nuovo *la speranza* (v. 92), un *premio* che è tale da andare oltre qualsiasi immaginazione e *desiderio* (vv. 93-94), una eternità che si oppone a quella vanamente cercata nella scrittura (v. 93, « campi eterni » contrapposti alle « eterne pagine », v. 71).

Proposte di lettura e ricerca

1. Sul persistente pessimismo di Manzoni ha attirato l'attenzione D. De Robertis (nel saggio già citato *Manzoni tra meditare e sentire*, ora in *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974), che lo giudica non meno severo di quello leopardiano (si veda a p. 300, in particolare). F. Fortini ha studiato le varianti della *Pentecoste*, ponendole in rapporto con le vicende politiche che culminarono nei fatti del 1821: « Quando, il 26 settembre del 1822, Manzoni riprende l'inno, tre anni decisivi sono passati. [...] Manzoni sta facendo i conti con la storia profana, ha misurato la forza della reazione, la debolezza dei liberali, la impossibilità, per il Papa, di essere solo "signor delle preci" [...]. Scrive il romanzo e si chiude in se stesso » (*Due note per gli « Inni »*, in « Paragone », 286, 1973, in particolare p. 9).

Le correzioni che furono dall'autore apportate all'*Adelchi* sono state inquadrate nel contesto politico da G. P. Bognetti, *Manzoni giovane*, a cura di M. Cataudella, Napoli, Guida, 1972 (in particolare pp. 135-64).

2. Oltre all'analisi di B. Terracini (in *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 253-82) potete leggere su *Il cinque maggio* l'interpretazione di C.F. Goffis (in *La lirica di Alessandro Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1964, pp. 203-29) e alcune osservazioni (che abbiamo tenute presenti nel nostro commento) di C. Varese (in *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 108-13). Ha svolto un'analisi stilistica del *Cinque maggio* (e del coro di Ermengarda, T149b) anche G. Bàrberi Squarotti (in *Teoria e prove dello stile di Manzoni*,

² B. Terracini, *Il cinque maggio*, in *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 263-65.

Milano, Silva, 1965, da cui abbiamo tratto alcune pagine che riportiamo più avanti, T150) notandone tra l'altro alcune incertezze stilistiche: per esempio « la metafora dell'«onda» viene assunta a indicare, in similitudine, l'accumulo delle memorie, con un senso di soffocante e disperante annullamento, e, subito dopo, a esprimere [...] il colore meraviglioso dell'azione, culmine della contemplazione fantastica e dell'ammirazione: « Come sul capo al naufrago / l'onda s'avvolge e pesa... » e « l'onda dei cavalli » » (*Ibidem*, p. 72).

Sulla religiosità del linguaggio dell'ode, derivato — attraverso gli scrittori del Seicento francese — da fonti bibliche, patristiche e liturgiche, si sofferma S. S. Nigro, nel saggio *Alessandro Manzoni*, Lett. it. L., VII, 1, pp. 532-43.

Il rapporto tra poesia, storia, storiografia

Alla stesura delle tragedie Manzoni affiancò scritti teorici (la *Prefazione al Conte di Carmagnola* e la *Lettere à M. Chauvet*) e storici (le *Notizie* premesse ai testi e il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*) che attestano come il suo avvicinamento alle idee romantiche e al nuovo genere drammatico (argomento storico; rinuncia alle unità di tempo, luogo, azione; particolare funzione dei « cori »: ne abbiamo parlato alle pp. 610-18) avesse ragioni anche morali e religiose; e come inoltre i suoi interessi si orientassero via via verso una concezione della storia e una volontà di rappresentazione tali da non trovar posto, infine, nei limiti della « tragedia » e da doversi risolvere nella scelta della forma narrativa. La *Lettere*, di cui riportiamo qualche passo (T148a e T148b), benché originata da una polemica occasionale, raccoglie riflessioni che riguardano non il teatro soltanto, ma la natura in genere della poesia e le sue possibilità come strumento conoscitivo. Manzoni vi sostiene questa tesi: posto che soltanto la storia (le vicende realmente trascorse dall'umanità secondo il disegno di Dio) è oggetto degno di indagine e che essa offre tale abbondanza di eventi memorabili da rendere superfluo l'inventarne altri, il poeta ha il compito di intuire e ricostruire quanto la memoria storica non tramanda nei documenti: rivelare dunque la parte di storia che è andata perduta, penetrare — grazie all'*immaginazione* e alla *simpatia* — nelle volontà e nei sentimenti degli uomini passati, nell'interiorità delle loro coscienze. Il poeta va oltre la superficie degli avvenimenti per coglierne il disegno segreto, e quindi una verità che sfugge allo storico. Con questa formula Manzoni rispondeva provvisoriamente a una sua duplice esigenza, che era quella di legittimare su un fondamento etico la poesia (che non deve essere un esercizio gratuito e che non è destinata a esprimere il sentimento privato — e narcisistico — dell'io) e di tentare una via che consentisse l'interpretazione dei fatti nel loro significato profondo (la dove si intrecciano oscuramente i destini individuali e quelli collettivi, le responsabilità dei singoli e il piano della « provvidenza »).

Anche nelle questioni di carattere più tecnico, come era quella delle « unità », Manzoni faceva valere argomenti che derivavano da una ricerca di coerenza ideologica e morale. Nell'accingersi a comporre tragedie egli prendeva atto (e lo dichiarava nella *Prefazione*) del giudizio negativo che sul teatro avevano dato sia i grandi moralisti cattolici che considerava suoi maestri (Nicole e Bossuet) sia Rousseau, un pensatore di diverso orientamento ideologico che gli sembrava però altrettanto

autorevole. Secondo Nicole e Bossuet (che hanno in mente la tragedia francese del Seicento, Corneille e Racine) ciò che rende riprovevole, come il romanzo, il teatro è che esso rappresenta le passioni, ne parla il linguaggio, e di necessità le suscita nello spettatore (a meno di lasciarlo indifferente: ma in questo caso la rappresentazione può dirsi fallita). La soluzione manzoniana mira a un teatro di tipo nuovo, che sfugga a questa alternativa, proponendosi non di favorire l'*illusione* che spinge gli spettatori a condividere le angosce dei personaggi, ma di disporli invece al giudizio critico. Uno degli argomenti con cui i classicisti difendevano la « unità » di tempo e di luogo¹ era per l'appunto che i cambiamenti di scena avrebbero distrutto la verosimiglianza dell'azione drammatica. Manzoni rifiuta le « unità » non solo perché l'artificio delle regole gli impedirebbe quella rappresentazione di vicende organicamente concatenate e distese nel tempo che è nei suoi propositi (la poesia interprete della storia), ma perché non si propone l'obiettivo di far partecipare lo spettatore all'azione posta in scena: al contrario egli vuole uno spettatore che resti distaccato dalle passioni, che sia consapevole di essere un *testimone*, chiamato (e questa è principalmente la funzione dei « cori ») a ragionare e giudicare.

Il *Discorso*, l'ultimo degli scritti manzoniani che direttamente si collegano all'esperienza teatrale, è prima di tutto un saggio di erudizione, e di critica della storiografia, su un periodo mal noto dell'Alto medioevo. Ma non è solo questo. Al centro della ricerca che Manzoni intraprendeva collateralmente alla composizione dell'*Adelchi* c'era sempre il problema di interpretare il senso della storia, rileggendone i documenti (particolarmente poveri nel caso che lo interessava). Il *Discorso* tuttavia rivela la crisi — nella coscienza dell'autore — di quella figura di « eroe » che era stata privilegiata (come elemento significativo dei conflitti tra morale e storia) nelle tragedie e nel *Cinque maggio*. L'attenzione si spostava ora verso gli aspetti del passato di cui non si trovava traccia nelle fonti ufficiali, e perciò verso la vita delle masse che sembravano « senza storia » perché non ne erano mai state i soggetti attivi: la pagina che riproduciamo (T148c) attesta la presenza di questo nuovo interesse che si accompagna alla prima stesura del romanzo. (Con il romanzo si attuava infatti uno spostamento dai fatti politici e militari a quelli della vita quotidiana; dal linguaggio della poesia a quello della prosa caratterizzata dalla mescolanza di « serio » e di « comico »; dal modo epico a quello realistico).

Terminando la tragedia, Manzoni si era dichiarato, in una lettera a Fauriel del 3 novembre 1821, insoddisfatto del personaggio di Adelchi. Stampandola, ripeteva pubblicamente nelle *Notizie storiche* lo stesso giudizio autocritico: « Il carattere però d'un personaggio, quale è presentato in questa tragedia, manca affatto di fondamenti storici: i disegni di *Adelchi*, i suoi giudizi sugli eventi, le sue inclinazioni, tutto il carattere in somma è inventato di piana, e intruso fra i caratteri storici, con una infelicità, che dal più difficile e dal più malevolo lettore non sarà certo così vivamente sentita come lo è dall'autore »².

C'era infatti nella sua poetica un punto ambiguo (su cui egli non cessò mai di interrogarsi: nella successiva lettera *Sul romanticismo*, nei più tardi saggi *Del*

¹ Ricordiamo che l'unità di tempo (che si faceva derivare da un passo della *Poetica* di Aristotele) era fissata convenzionalmente in 24 ore (le vicende rappresentate avrebbero cioè dovuto svolgersi nel corso di una giornata).

² A. Manzoni, *Notizie storiche* [sull'*Adelchi*], in *Tutte le opere cit.*, I, p. 170.