

Gaetano Trombatore

**I SONETTI E LE ODI GIOVANILI
DI A. MANZONI
E L'IDILLIO « ADDA ».**

Il sonetto autoritratto, « Capel bruno: alta fronte occhio loquace», fu composto dal Manzoni sul declinare del 1801, dopo la stesura del *Trionfo della Libertà*. E quasi facendo seguito ad esso, poco dopo, e non oltre i primi mesi del 1802, egli scrisse altri due sonetti, l'uno rivolto al Lomonaco e l'altro alla Musa, i quali, come già l'autoritratto, appaiono in vario modo collegati al *Trionfo della Libertà*¹; un quarto sonetto, che si suole intitolare *Alla sua donna*, pur essendo stato composto nel medesimo torno di tempo (1802) e benché sia partecipe della medesima temperie morale e poetica, si distingue, come vedremo, dagli altri per un suo particolare rilievo e significato.

Il sonetto al Lomonaco fu la prima cosa che del Manzoni apparve per le stampe, e come è noto fu pubblicato appunto da Francesco Lomonaco, il quale, nel primo volume delle sue *Vite degli eccellentissimi italiani* (Italia 1802, p. 4), lo mise in testa alla sua « Vita di Dante ». Era una situazione di per se stessa patetica, questa di un esule che narrava la vita del più grande e illustre degli esuli italiani; il parallelismo si offriva spontaneo, e il Manzoni ne trasse lo spunto per rammaricarsi che l'Italia, « questa di gentili alme madrigna », ingrata ai suoi figli migliori mentre sono in vita, ne riconosce la grandezza e li onora solo dopo che son morti:

Tal premj, Italia, i tuoi migliori, e poi
Che pro se piangi, e 'l cener freddo adori,
E al nome vòto onor divini fai?²

Come per l'autoritratto il Manzoni si era ispirato al famoso sonetto dell'Alfieri e forse anche a quello del Foscolo, così anche di questo al Lomonaco sono stati additati gli illustri precedenti in due sonetti, oggi non tanto ma in quel tempo ancora, assai noti, di Michelangelo e del

¹ Del *Trionfo* e dell'autoritratto ho già discusso in uno studio (*L'esordio del M.*, apparso in questo « Giornale », vol. CXXXIV, 1957, pp. 249-297) al quale il presente scritto direttamente o indirettamente si riferisce tutto.

² Per tutti i testi poetici giovanili e per le questioni ad essi attinenti cfr. A. M., *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni, 1954.

Filicaia. Ed è una segnalazione che si può accettare benissimo, purché tuttavia si aggiunga che essi vi stanno, nel sonetto del Manzoni, non da protagonisti, ma come semplici elementi di tutta la sua struttura etico-rettorica, la quale è anche intessuta di concetti attinti a una tradizione che fa capo allo stesso Dante, e di atteggiamenti, anche stilistici, desunti ancora dall'Alfieri, dal Parini e dal Monti. Per un esatto apprezzamento del sonetto, anche qui sarà dunque opportuno sceverare analiticamente la sostanza autobiografica che si è incorporata nella struttura. Esso esprime anzitutto l'amicizia del giovane poeta per l'esule napoletano, un'amicizia però che non si esaurisce nel semplice e immediato legame affettivo, ma, che si celebra in un ambito di chiusa eticità, dove assume la figura della solidarietà morale: la sorte dell'esule è infatti intimamente compianta, ed è insieme ammirata e in qualche modo invidiata. Accanto a questo, anzi del tutto fusa con esso, c'è la disposizione satirica, l'amara quanto ovvia, deplorazione della sciagura dell'Italia (« Sì da' barbari oppressa opprimi i tuoi, / e ognor tuoi danni e tue colpe deplori, / pentita sempre, e non cangiata mai »), una disposizione che discende direttamente dal quarto canto del *Trionfo*, ma con altro animo e con altro esito poetico. Quella che qui il Manzoni avrebbe voluto esprimere era infatti una complessa situazione sentimentale, in cui l'invettiva, lo sdegno e l'amarezza si fossero fusi ed elevati nel tono di una virile malinconia meditativa. Il modello su cui questa volta il Manzoni si studiò di esemplare la propria sostanza umana non era più il ritratto alfieriano, ma qualche cosa di diverso e tuttavia di assai affine: egli tendeva a riconoscersi, non nella figura del Lomonaco, e neanche, strettamente parlando, in quella di Dante, ma in una ideale figura di « Esule egregio », a cui la stessa altezza dell'ingegno e la dirittura del carattere sono fonti di mali, e che dalle sue doti stesse e dalle immeritate sventure trae il diritto di giudicare altamente e accuratamente l'ingratitude della patria. Solo in questo senso, e non nel senso tutto rettorico per cui è stato citato, può assumere un suo reale significato il riferimento al noto sonetto di Michelangelo. Questo del Manzoni risponde infatti, ma del tutto internamente e vagamente, oltre che con fanciullesca ingenuità, a quel sospiro, a quel moto di riverente invidia che in Michelangelo si trova esplicito e determinato:

Foss'io pur lui! ch'a tal fortuna nato,
per l'aspro esilio suo, con la virtute,
dare' del mondo il più felice stato.

Pel giovane Manzoni, però, l'altezza dell'ingegno e in genere la grandezza umana e civile si riassumeva nell'altezza del genio poetico; e perciò anche in questi sonetti, come già nel *Trionfo*, all'espressione di alti sentimenti umani e civili si accompagna l'ambizione della gloria poetica. Additami, dic'egli nel sonetto alla Musa rivolgendosi a Clio, additami una via che conduca a somma gloria e che non sia stata

ancora percorsa da alcuno; fa' che con Dante, Petrarca, Tasso, Alfieri e Parini io sia l'iniziatore di un genere nuovo nella poesia italiana; e che s'io debba cadere, « dicasi almen : su l'orma propria ei giace ».

Questo sonetto è assai più povero del precedente. L'ardente desiderio della gloria poetica, che ne costituisce insieme la spinta autobiografica, e l'unico motivo, è già tutto nei primi due versi (« Novo intatto sentier segnami, o Musa, / onde non stia tua fiamma in me sepolta »), dove il giovane poeta tende a manifestare l'urgere e l'agitarsi in lui della poesia inespressa, che come una fiamma lo arde e consuma, e che rimarrà sepolta, nel suo petto se egli, disdegnoso com'è di confondersi con l'anonima folla degli imitatori, non troverà modo di esprimerla in un'opera sicuramente originale. E questa stessa nota, ingenuamente orgogliosa, ritorna nell'ultimo verso, il quale gli piacque tanto, da ripeterlo qualche anno più tardi nel carme *In morte di Carlo Imbonati* (v. 206). Naturalmente noi non faremo al Manzoni il facile appunto di avere scambiato l'originalità della poesia con l'originalità del genere letterario: egli non poteva infatti se non attenersi a quello che era allora il concetto vigente dell'originalità. Il difetto del sonetto non è qui, ma è altrove. C'è infatti da osservare che non avendo saputo scendere in fondo al proprio animo per leggersi quello che realmente c'era, il poeta si è dovuto aggirare all'esterno della propria intuizione; e pertanto, invece di dare adeguato sviluppo poetico a quel tormento di poesia che ne costituiva il nucleo iniziale e vitale, egli si è accontentato di svolgere rettoricamente il tema del sonetto ricorrendo alle esemplificazioni che occupano tutti i sette versi centrali. Quasi tutto il sonetto si risolve perciò in una amplificazione rettorica, la quale di per sé è sufficiente a denunciarne l'intima povertà.

Come già nell'autoritratto, così anche in questi due altri sonetti è agevole riconoscere la presenza di motivi e di atteggiamenti che si ritrovano anche nel tessuto etico-rettorico del *Trionfo*. Ma vi è anche evidente - un po' meno nell'autoritratto e più negli altri due - qualche cosa come un abbassamento di tono, che lascia più scoperto lo stento dell'elaborazione rettorica. Le idee e i sentimenti sono sempre quelli, ma si dispiegano più pacati e ragionati; non hanno più quell'animosa violenza, quell'acuminato e quel rovente; non vi si raggiunge davvero quella tensione, quel fuoco d'entusiasmo. - E d'altra parte questa caduta non è compensata da alcun altro acquisto. Nell'atteggiamento meditativo, infatti, si avverte più la stanchezza del poeta che un suo nuovo vigore attinta a un più intenso e più virile raccoglimento interiore. Questi sonetti non possono dunque essere assunti come la testimonianza di un ulteriore grado di maturità raggiunto dal poeta, e cioè come almeno un principio di superamento del *Trionfo*; ma vanno considerati come un documento che qualche cosa si veniva allora mutando nell'animo del giovane Manzoni. E appunto per cogliere nella sua essenza questo cambiamento, e per segnarne i termini e la portata,

sarà ora opportuno passare ad esaminare da vicino il quarto sonetto, che si conserva anch'esso autografo e con la data del 1802.

(Alla sua donna)

Se pien d'alto disdegno e in me sicuro
Alteramente io parlo e penso e scrivo
Oltre l'etate e il vil tempo in ch'io vivo,
E piacer sozzo e vano onor non curo;

Opra è tua, donna, e del celeste e puro
Foco che nel mio petto accese il vivo
Lume degli occhi tuoi, che mi fa schivo
Di quanto parmi, al tuo paraggio, impuro.

Piacerti io voglio; né piacer ti posso,
Fin ch'io non sia, ne gli atti e pensier miei,
Mondo così ch'io ti somigli in parte.

Così per la via alpestra io mi son mosso:
Né, volendo ritrarmene, il potrei;
Perché non posso intralasciar d'amarte.

Sulle orme del Tommaseo, che fu il primo a parlarne, questo sonetto è comunemente lodato, sia per la virtù dello stile « formato a originale imitazione de' più tersi scrittori del Cinquecento, e segnatamente del Casa », sia per la purezza e nobiltà del sentimento che lo anima³. Questi rilievi sono obbiettivamente esatti. Ma è anche

³ Cfr. N. Tommaseo, *Delle poesie giovanili d'Alessandro Manzoni e quindi del suo modo d'imitare gli antichi*, in A. M., *Opere*, Firenze, presso i fratelli Batelli, vol. I, 1828, pp. 607-618. Val forse la pena di riferire per esteso il passo del Tommaseo che si legge alle pagine 607-608: «Noi conosciamo persona dottissima, e cara all'Italia, (il T. allude certamente ad Andrea Mustoxidi), che del M. possiede un sonetto composto non ancora compiuti i sedici anni, sonetto dove non tanto è da ammirare la coltura dello stile formato a originale imitazione de' più tersi scrittori del Cinquecento, e segnatamente del Casa, quanto la delicatezza d'un sentimento purissimo ed alto. In codesto quasi puerile sonetto, il Poeta dice di riconoscere dall'amore la gentilezza e la nobiltà dell'animo e conchiude con affermare che queste doti in lui non potranno cambiarsi; *perché*, dic'egli, " Perch'io non posso tralasciar d'amarti ". Altri avrebbe facilmente potuto esprimere la prima parte di questo concetto, ch'è una delle solite Petrarchesche dimostrazioni d'un affetto gentile; ma la seconda espressa nel verso citato ch'è l'ultimo, indica, s'io non m'inganno, una delicatezza più originale, un non so che di semplice insieme e di arguto che arresta il pensiero. Il giovane Poeta di sedici anni non solo ama perché trova un oggetto degno d'amore, ma spera altamente della dignità dell'indole propria perché sente ch'e' non potrà cessar d'amare un oggetto sì degno! Sarebbe difficile trovare qualcosa di simile negl'innnumerabili verseggiatori amorosi del Cinquecento: e lo stesso Platonismo del Petrarca rade volte è così semplice, così delicato. - Noi chieggiam perdono al Manzoni dell'aver tratto in luce questa memoria della sua gioventù; ma noi ci siam sentiti un bisogno di dare a conoscere a un pubblico che lo venera un documento prezioso su cui giudicare della quasi innata nobiltà del cor suo. Noi crediamo che solo la sua modestia può della nostra indiscretezza arrossire ».

opportuno aggiungere che il sonetto non è tecnicamente impeccabile; che fra l'altro le due relative che si susseguono nella seconda quartina dipendendo l'una dall'altra ne appesantiscono il ritmo; che esso è impostato secondo lo schema concettuale dell'amare come strumento di perfezione morale che è comune a tutta la nostra tradizione lirica facente capo agli stilnovisti; che inoltre il linguaggio vi è ovvio e irrilevante, senza alcuna impronta di originalità personale; e che perciò tutto il componimento non ha nulla di veramente poetico. Malgrado questo nostro risultato negativo, esso è però tutt'altro che trascurabile. È se invece di giudicarlo con un metro rettorico-poetico lo assumeremo, non al modo del Tommaseo come un prezioso documento « della quasi innata nobiltà » del cuore del Manzoni, ma come una testimonianza che il Manzoni vi ebbe a lasciare della vita sua, del suo atteggiamento morale in quel torno di tempo, se ne potrà cogliere l'intimo e reale significato e si potrà insieme giungere a una sua più esatta valutazione critica.

È ormai comunemente ammesso, ed è infatti estremamente probabile e quasi certo, che il sonetto sia stato ispirato da una fanciulla di cui il Manzoni si era innamorato e che alcuni anni più tardi, in una lettera al Fauriel, egli medesimo ebbe a chiamare « l'angelica Luigina »⁴. E una notizia più ampia di questo suo primo amore il Manzoni aveva già dato al Fauriel in un'altra lettera di poco precedente, scrivendogli in questi termini: « Je vous ai peut-être déjà conté que j'eus dans mon adolescence (1801) une très-forte et très pure passion pour une jeune fille, *habitu et vultu adeo modesto, adeo venusta, ut nihil supra*, passion qui a peut-être épuisé les forces de mon âme pour de semblables émotions. (...) Ce qui me donne un peu de torture, c'est la pensée que c'est un peu de ma faute que je l'ai perdue, et qu'elle croyait que c'était tout-à-fait de ma faute... Ses parents avaient très-mal agi avec moi, jusqu'à me forcer à m'éloigner de la maison pour conserver ma dignité, et elle a cru que je cessais de la voir par indifférence; mais ma faute a été de ne pas me rapprocher d'elle quand je le pouvais honorablement; mais alors il ne me restait pour elle qu'une profonde vénération que j'aurai toujours; et ce sentiment n'était pas aussi fort que mon aversion pour le mariage, aversion que le spectacle affreux de la corruption de mon pays avait fait naître, et que la part que je prenais un peu (et voilà ma honte) à cette corruption n'avait fait qu'augmenter »⁵.

La notizia di questo mancato fidanzamento e matrimonio non è interessante in se stessa, ma per quel che essa testimonia della vita del Manzoni in quel torno di tempo, soprattutto in merito alla sua

⁴ *Carteggio*, 1, p. 85.

⁵ *Carteggio*, I, pp. 70-71. L'identificazione di questa Luigina con una sorella di Ermes Visconti risale a Giuseppe Gallavresi, il quale però non la aveva proposta come « sicura assolutamente », ma solo come una « ipotesi molto plausibile ». Cfr. *Per l'interpretazione di due lettere manzoniane*, in questo « Giornale », vol. LX, 1912, pagine 267-270.

dissipazione giovanile⁶. Dunque in un primo momento il Manzoni, benché fortemente innamorato, siccome i genitori di Luigina si erano comportati assai male verso di lui, si vide costretto, per salvare la sua dignità, a cessare dal frequentarne la casa e ad allontanarsi da lei. In un secondo momento, quando egli avrebbe potuto onorevolmente riavvicinarsi a lei, e cioè quando i genitori di lei si erano ricreduti, egli se ne astenne perché non ne era più innamorato; verso quell'angelica fanciulla gli era rimasto soltanto un senso di riverente affetto, di « profonda venerazione », e questo sentimento non era così forte da fargli vincere l'avversione al matrimonio, la quale era in lui alimentata dallo spettacolo della generale corruzione e dalla parte che a quella corruzione egli stesso prendeva. Questo accenno ad un periodo di vita dissipata è certamente da riferire non soltanto, come potrebbe sembrare, al secondo di questi due momenti, ma anche al primo. Se l'avversione al matrimonio non potè poi essere superata da un sentimento che si era molto intiepidito, è lecito infatti pensare che essa esistesse anche prima e che allora era stata vinta dalla forza dell'amore. E che le parole del Manzoni vadano così interpretate lo si desume inoltre dal comportamento dei genitori di Luigina, che altrimenti resterebbe inspiegabile. Un giovane del ceto e della condizione del Manzoni sarebbe stato certamente per la Luigina quello che si suol dire un buon partito; se perciò i suoi genitori avevano qualche cosa da apporre a lui, questo non poteva che riguardare proprio la sua personale condotta. Essi dovettero giudicarlo per quello che egli doveva allora apparire agli occhi di ogni benpensante: un giovane scapestrato che in compagnia di altri giovani scapestrati della migliore società milanese, quali Sigismondo Trechi, Luigi Arese, Ermes Visconti, Federico Confalonieri, traviati inoltre nelle loro idee dalla frequentazione di scrittori «rivoluzionari» quali Vincenzo Monti e Ugo Foscolo, scialacquava allegramente il suo tempo e il suo denaro nei giochi d'azzardo e nei piaceri; un libertino nel costume privato, e per giunta, un libertino anche in fatto di idee politiche e religiose.

E non è d'altra parte gran che difficile rendersi conto del loro successiva mutare d'opinione. Se la fanciulla era la Luigina Visconti dei marchesi di San Vito che oggi si vuole, certamente il fratello di lei, Ermes, doveva aver perorata in famiglia la causa del già condiscipolo e ora amicissimo suo. Ma fosse ella chi si voglia, ai suoi genitori, messi già sull'avviso dal comportamento altero e dignitoso del Manzoni, non dovette essere disagevole assodare che la spicciola dissolutezza di quel giovane non era poi se non quella di ogni collegiale uscito di collegio; che quanto alle sue idee politiche e religiose non erano altro appunto

⁶ Un impressionante episodio di codesta dissipazione è venuto alla luce di recente. Cfr. Fausto Lechi, *Due lettere inedite di A. M.*, in « Archivio Storico Lombardo », serie ottava, vol. VIII, e Tommaso Gallarati Scotti, *Una pagina ignorata detta gioventù del M.*, nel « Corriere della sera », 7 aprile 1959.

che idee, le quali, destituite di ogni pratica conseguenza si esaurivano tutte in generose e appassionate discussioni; che dietro le apparenze inquietanti c'era un animo ispirato sempre a sensi di nobiltà e di rettitudine; e che infine egli aveva dato prova di una insolita forza di carattere riuscendo a vincere in se stesso la passione del gioco. Nessuno infatti lo aveva più visto giocare nel ridotto della Scala dopo un amichevole rimprovero mossogli dal Monti⁷.

Rileggendo ora il sonetto, non si può disconoscere che esso nacque da tutta questa situazione morale e particolarmente dal primo dei due momenti che si sono qui lumeggiati, quando cioè l'animo del giovane Manzoni era diviso tra l'anelito di purezza che gli veniva da quel primo amore e gli imperiosi richiami di altri piaceri e passioni. L'errore del poeta consisté ancora una volta nel non aver saputo né leggere a fondo in se stesso, né isolare codesta sostanza autobiografica per darle quello sviluppo personale che essa avrebbe richiesto. Da una parte la inesperienza giovanile e dall'altra l'educazione letteraria ricevuta e gli esempi stessi dei contemporanei lo trassero invece alla via più facile, lo indussero cioè a trascrivere il suo vivo e sincero sentimento in un registro tradizionale, a comprimerlo e a travisarlo in uno schema, adattandosi al quale, esso non poteva se non smarrire gran parte della sua realtà e della sua coerenza. Infatti il perfezionamento morale, di cui si attribuisce il merito alla donna amata, è dato come ormai tutto raggiunto e compiuto nelle due quartine, le quali, malgrado qualche neo, hanno nel complesso quella sostenutezza rettorica che si addice a tanto risultato. Ma le quartine sono apertamente smentite dalle terzine. In queste, dove il poeta è più sincero, la finzione rettorica e la compassatezza stilistica di prima si sciolgono in un linguaggio e in un ritmo assai meno tesi e controllati, anzi diciamo pure assai più scadenti. E tutto vi è rimesso in forse. Il poeta riconosce qui di non aver ancora raggiunto neanche quel grado di purezza che gli sarebbe necessario per potersi sentire almeno in parte degno della fanciulla amata. La via del perfezionamento gli appare, com'era, assai aspra e difficile e faticosa; e la meta finale, pur perseguita con tanto sforzo di volontà, gli si profila ancora dubbiosa e lontana. La storia umana che sta dietro questi sei versi è una storia di conquiste morali e di ricorrenti cadute; epperò nella prima quartina con maggior verità avrebbe dovuto dire che egli faticosamente si studiava di sottrarsi ai « piaceri sozzi » e di

⁷ « Il così detto *Ridotto* del teatro della Scala era allora precisamente un ridotto di biscaioli. L'inesperto Alessandrino si era lasciato prendere all'esca, confessando egli stesso più tardi che si sentiva già fortemente invasato da quella terribile passione... Una sera Alessandro Manzoni sedeva al banco dei giocatori. Tutto a un tratto si sente leggermente battere sulla spalla. Voltosi indietro, si trovò in faccia lo sguardo affascinante di Vincenzo Monti, il quale gli disse queste semplici, ma gravi parole: " Se andate avanti così, bei versi che faremo in avvenire! ". Chi può misurare la potenza di un rimprovero amichevole sopra un animo bennato? Il Manzoni era deciso: egli aveva giocato per l'ultima volta » (A. Stoppani, *I primi anni di A. M.*, Milano, Carrara, 1874, pp. 121-122).

essere migliore del suo « vil tempo », non di essere già uscito vittorioso dalla difficile lotta. La veridicità del sonetto, una veridicità che per la ragione che s'è detta non trovò il modo di esprimersi ad essa conveniente, è proprio qui, in questi sei versi; e il più significativo di tutti, come vide il Tommaseo, benché per diverso motivo, è l'ultimo verso, «perché non posso intralasciar d'amarte », così brutto e sciatto, eppur tanto patetico, perché se non ne dà la misura, suggerisce almeno un'idea di quel contrasto interiore.

In questi quattro sonetti giovanili il Manzoni stava tracciando le linee di una sua autobiografia poetica. E può essere interessante notare come questo accadesse in un tempo in cui anche il Foscolo, dopo quella che ne aveva data nell'*Ortis*, procedeva a delineare una sua nuova raffigurazione autobiografica inquadrandola anche lui in una serie di sonetti. Il tentativo del Manzoni rimase però senza seguito. E a voler cercare il motivo dell'interruzione, o quanto meno della brevità di questo ciclo, verrebbe fatto di osservare che una ben altrimenti ricca e complessa esperienza di vita potè informare di sé i dodici sonetti del Foscolo; mentre invece il tessuto morale del giovane Manzoni era ancora assai povero e acerbo, e perciò il poeta poté trarne materia solo per quattro sonetti. Ma questa sarebbe una spiegazione tutta nostra e obbiettiva, cioè dall'esterno, e per giunta a posteriori. Possiamo esser certi che il giovane Manzoni era ben lontano dal pensare di aver vuotato il sacco; e anche se il sacco gli fosse rimasto realmente vuoto, il che poi non è mai, con tutta la perizia rettorica che lo soccorreva avrebbe potuto continuare ancora chissà quanto. La verità è dunque un'altra. Evidentemente il Manzoni non si era dedicato di proposito a codesta autobiografia. Messosi dopo il *Trionfo* a scriver sonetti, essa, gli stava venendo così, quasi senza che se ne accorgesse. E perciò egli poteva continuare anche a lungo, diciamo così, per forza d'inerzia; come pure poteva cambiare strada e passare ad altri temi e ad altri metri. Ma a fargli prendere una strada diversa, un motivo ci doveva essere. Ebbene, lo stacco fra i quattro sonetti e l'ode immediatamente successiva « Qual su le Cinzie cime » non è solo di tecnica e stile: è un salto di qualità, e contrariamente a quello che si ritiene è tutt'altro che un salto in altezza.

I motivi fondamentali dei quattro sonetti, la passione civile e l'ambizione della gloria poetica, sono i medesimi del *Trionfo*; ma, come abbiamo già visto, non più ormai accesi e risentiti a quel modo. Ad essi si era aggiunto un motivo nuovo, quello del disagio morale, che il poeta riteneva generato in lui dalla prima esperienza amorosa. E questo tema, che poteva essere assai ricco, non ebbe sviluppo alcuno probabilmente per la brevità, ma forse anche per la natura di quell'esperienza, e per altro ancora. Il Manzoni ci assicura infatti che per l'angelica Luigina egli provò una passione assai forte e pura; ma sta di fatto che codesta passione, la quale a sentir lui aveva esaurito le forze del suo animo per

siffatte emozioni, non aveva retto all'orgoglio. Probabilmente era stato sì un sentimento assai vivo, ma non altrettanto profondo e radicato. E il disagio morale, il suo interno contrasto, che egli aveva creduto di dover tutto attribuire a quella esperienza e concluderlo tutto in essa, gli veniva invece d'altronde e di più larga mano.

I quattro sonetti costituiscono tutti insieme il documento di una crisi che allora si agitava nell'anima del giovane Manzoni e alla quale egli poi finì col cedere, com'è testimoniato dalle due odi e dall'*Adda*. Era una crisi di scoraggiamento e di disinganno, che mettendo in pericolo i principi morali e politici ai quali egli non poteva non rimanere tuttavia fedele, produsse in lui un sensibile sbandamento. L'irruente e generoso entusiasmo col quale egli aveva salutato quello che gli era parso l'inizio di un'epoca nuova - la giacobina era della libertà e dell'uguaglianza unite all'indipendenza e all'unità della penisola - non tardò a essere amaramente smentito dai fatti. È ben vero che i primi atti di Napoleone, tornato in fretta a Milano ancor prima della battaglia di Marengo, avevano fatto capire che egli voleva ricostruire la Cisalpina su basi tutt'altro che libertarie; ma egli si era ben presto dovuto allontanare dalla città, e i giacobini locali, ingrossati dai profughi d'ogni parte d'Italia e massime dai napoletani, avevano potuto tener viva la loro propaganda contrastando l'opera dei governanti che Napoleone aveva lasciato a Milano. La loro più ardente speranza era quella di ottenere dal Primo console almeno l'indipendenza della Cisalpina. Essi pensavano infatti che in tal caso gli attuali governanti, rimasti senza il sostegno della Francia, sarebbero stati facilmente deposti dal popolo, il quale avrebbe potuto finalmente attuare il governo suo proprio edificando una vera repubblica di liberi e di eguali. Proprio in questo ordine di idee e di sentimenti era nato, come ho già mostrato, il *Trionfo della Libertà*. L'invettiva del quarto canto, appuntata tutta contro « la Tirannia che Libertà si noma », non era già dettata da una sopraggiunta sfiducia nella libertà; ma al contrario, essa era intesa a colpire quella mentita libertà, generatrice di pubblica corruzione, che era voluta dai francesi, per contrapporre quella che il giovane poeta sentiva essere la vera libertà, la libertà giacobina.

Ma già la convocazione e la composizione stessa dei comizi di Lione, ai quali furono chiamati i più qualificati esponenti del clero e del patriziato lombardo, erano destinate a scuotere dal profondo quelle speranze. Seguirono poi a breve distanza l'acclamazione di Napoleone a presidente della Repubblica italiana e i primi inequivocabili atti del nuovo governo. Il primo articolo della nuova costituzione stabilì che la religione cattolica era la religione dello stato. Tutti i poteri dello stato, malgrado l'istituzione di una rappresentanza nazionale, erano praticamente nelle mani del Presidente. Fu abolito il calendario repubblicano, e caddero con esso anche gli altri simboli giacobini, come gli alberi e il berretto frigio. Fu abolita la libertà della stampa, e

introdotta la censura preventiva. Infine il 16 settembre 1803 fu sottoscritto il Concordato fra la Repubblica italiana e la Santa Sede. Tutti i principi giacobini erano apertamente e fermamente rinnegati dal nuovo stato. Non c'era più nulla da sperare. E l'aveva già detto a chiare note il Melzi nell'assumere a Milano la vicepresidenza della Repubblica: « L'era delle rivoluzioni è finita in Italia; ai furori dei partiti, agli odii, sottentrò il regno della giustizia e di tutte le virtù sociali »⁸.

Naturalmente, quello che il Melzi chiamava « regno della giustizia e di tutte le virtù sociali » era invece per il Manzoni l'avvento odioso di un governo reazionario; e la delusione sua, come quella di tanti altri accesi patrioti, dovette essere cocente e amara⁹. La nascente libertà era stata soffocata, e con essa anche l'indipendenza e l'uguaglianza. La divisione politica della penisola appariva ormai sancita. Trionfava invece la superstizione: e in luogo della democrazia giacobina un nuovo dispotismo si profilava. La tirannia che libertà si noma poteva ancora apparire agli occhi del Manzoni sul finire del 1801 alquanto generica e anonima; dopo i comizi di Lione essa veniva invece assumendo un volto e un nome inequivocabili: si chiamava Napoleone Buonaparte. Il riserbo che nel *Trionfo* egli si era imposto cadde ora del tutto. Sia per la mentalità giacobina, sia, soprattutto per l'inesperienza della giovanissima età, egli non era in grado di distinguere un dispotismo dall'altro. E nacque allora in lui, e si consolidò, quell'avversione al nuovo tiranno, che egli ebbe poi a covare a lungo nel suo petto, fino a Waterloo. « Odiò, al paro di tutti i buoni lombardi, l'Impero e il Regno d'Italia da esso creato, dacché la libertà v'era proscritta, l'Italia era divisa, e più o meno dipendente dallo straniero ». Così ci assicura uno dei più attendibili confidenti della vecchiaia¹⁰; e si sa che uno dei suoi primi amici, Andrea Mustoxidi, conservava una poesia giovanile, forse un sonetto, in cui il Manzoni diceva barbari i francesi e chiamava Napoleone « tiranno e indegno della patria italiana »¹¹. Né è da credere che a nutrire e ad esternare tal sentimento il Manzoni aspettasse che

⁸ Francesco Cusani, *Storia di Milano dall'origine a' giorni nostri*, vol. IV, Milano, Albertari, 1867, p. 95.

⁹ Ricorderò a questo proposito il caso di Giuseppe Giulio Ceroni, capitano della legione cisalpina, che sul finire del 1802, nutrendo profonda avversione per la nuova Repubblica Italiana, non ritenuta da lui né libera né indipendente, sfogò l'animo suo di ardente democratico negli Sciolti *di Timone Cimbro a Cicognara*, dove, apostrofando Napoleone, deplorava l'infingardaggine dell'Italia fatta serva della Francia. Si procedette contro di lui e anche contro il patrizio Leopoldo Cicognara e il generale Teulié suoi simpatizzanti. Le pene furono miti, si limitarono a un paio d'anni di confino, e in breve essi riebbero grado e favori; ma l'episodio fu indicativo del sentimento ferito dei democratici e del nuovo clima politico. Cfr. Cubani, vol. VI, pp. 109-113 e *l'Ottocento* del Mazzoni.

¹⁰ Raffaele Masi ed Alessandro Manzoni, nel vol. Guglielmo Capitelli, *Excelsior*, Lanciano, Carabba, 1893, p. 160.

¹¹ Sanesi, pp. xxxvri-XXXVIII.

Napoleone fosse incoronato imperatore e re. Tiranno, senza dubbio, era già ai suoi occhi il Presidente, l'affossatore degli ideali giacobini, il restauratore del dispotismo e della superstizione.

Tutte le bocche sonavano il suo nome, a lui già si innalzavano lodi iperboliche, a lui si celebravano feste, si coniavano medaglie e si dedicavano monumenti, a lui gli inni dei poeti. L'infatuazione cresceva sempre più, e i giacobini mordevano il freno facendosi vivi di tanto in tanto al modo che potevano. Così, quando il 16 giugno 1803 si celebrò pomposamente a Milano la festa nazionale della Repubblica italiana, non mancarono disordini; la statua della Repubblica nei giardini pubblici fu rovesciata la notte « dalla ciurmaglia», e alla Scala, apparendo la simbolica figura di Buonaparte, si udirono dal loggione parecchi fischi. A queste anonime proteste si unì a modo suo anche il Manzoni. In quella solenne occasione non aveva taciuto la voce dei poeti; versi adulatori pubblicarono il Lamberti e il Savioli; e anche il Monti diede fuori un'ode, « Fior di mia gioventude », in cui, dopo qualche lamento sulla propria cattiva salute, il poeta trapassava ad un'accesa invettiva contro l'Inghilterra e ad una eloquente celebrazione di Napoleone. Fu allora che il Manzoni, messa da parte il rispetto che professava al suo illustre amico, sfogò in un epigramma la sua, crucciosa insofferenza:

Un vate di gran lode,
sul principio d'un'ode,
piange il suo fior gentile
e il suo vigor virile;
e quando ognun s'aspetta
ch'egli invochi il Paletta
od altro di tal arte,
invoca Buonaparte¹².

Pare contro il Monti quest'epigramma; ma in sostanza esso è contro il generale fanatismo per quel nuovo idolo, al quale si era piegato, e non da ora soltanto, anche un vate di gran lode come il Monti. Volendo colpire quel fanatismo, il Manzoni, che era un poeta, non poteva mirare se non a quella che ne era stata la più autorevole espressione poetica, a quella del più illustre poeta del tempo. E d'altronde, accanto alla grande

¹² L'autenticità di questo epigramma è stata solidamente accertata dal Sanesi (op. cit., pp. XXXVII-XXXIII e CXXIV-CXXXII), il quale tuttavia vorrebbe datarlo al 1807 sembrandogli troppo discordante dalla cieca ammirazione che nel 1803 il Manzoni nutriva ancora per il Monti. Ma egli medesimo ricorda che il Bonghi, il quale lo aveva udito dalle proprie labbra del Manzoni, accogliendolo nelle *Opere inedite o rare* (1, 309) lo dichiarò esplicitamente opera « del Manzoni giovanissimo »; e d'altra parte non si comprende perché mai, da che cosa sollecitato, a quattro anni dal fatto e quando ormai da due anni se ne viveva a Parigi, il Manzoni si sarebbe dovuto ricordare di quell'ode del tutto insignificante, e ricordarsene a quel modo. Composto sul vivo, invece, s'intende benissimo. È vero però che al Sanesi, come a ogni altro, è sfuggito il risentimento politico da cui l'epigramma fu dettato.

ammirazione per il magistero del poeta, doveva esser già nata da qualche tempo nell'animo del Manzoni più d'una riserva verso l'atteggiamento politico e le umane, debolezze del Monti¹³.

Era cominciata dunque una nuova tirannide, la quale, come tutte le tirannidi, non poteva essere se non corruttrice. E dilagava infatti la corruzione pubblica e privata. Del nuovo ordine di cose avevano profittato solo i furbi e i mestatori. Il rivolgimento politico aveva provocato un notevole rivolgimento di fortune. Molte famiglie patrizie erano state rovinate dalle requisizioni di guerra e dalle onerosissime imposizioni straordinarie. E al contrario, molti profittatori, trafficando e speculando sulle forniture militari e sulla vendita dei beni ecclesiastici e nazionali, e valendosi anche delle cariche occupate nel governo repubblicano, venuti su dal nulla, avevano accumulato grandi ricchezze. « E fu a quei giorni che gastaldi e affittaiuoli delle soppresses corporazioni religiose, banchieri, sensali e speculatori d'ogni risola acquistarono vasti conventi e monasteri, riducendoli a case, ville sontuose e latifondi a vil prezzo; così d'un colpo divenuti gran proprietari formarono il nucleo della ricca borghesia, dapprima non esistente come classe sociale fra noi »¹⁴. Ma codesta borghesia non era cresciuta fra gli stenti e i pericoli, come quella che fuori d'Italia cominciò ad affermarsi qualche decennio dopo con la nascita e il primo

¹³ Aggiungerò qui, che guidato forse da codeste riserve il giovane Manzoni aveva già posto un qualche limite alla sconfinata adorazione che aveva tributato al Monti nella chiusa del Trionfo *della Libertà*. L'ammirazione naturalmente sussisteva ancora, tornò a manifestarsi nell'*Adda*, e durò poi anche troppo a lungo; ma essa non era più così cieca e irragionevole. Mi par significativo infatti che nel sonetto alla Musa, accanto a Dante al Petrarca al Tasso all'Alfieri e al Parini, egli non ponesse, sia pure non sesto ma postremo, anche il Monti. Qualche mese prima non se ne sarebbe certo dimenticato.

¹⁴ Cusani, VI, 53-54. « A che rimescolare più oltre - aggiunge il Cusani - la fetida belletta, mettendo in luce particolari di cui riboccano gli atti e le memorie dell'epoca? A che avvilire la dignità della storia, e denigrare nomi che oggidì portano i figli dei figli non imputabili delle avite vergogne? ». E di tali nuovi ricchi tratteggia solo la strepitosa carriera di Giuseppe Sommariva, il quale, nato nel 1762 da oscuri genitori in Sant'Angelo Lodigiano, e compiuti gli studi legali per elargizione dei conti Bolognini feudatari di quel luogo, cominciò ad esercitare l'avvocatura a Lodi. Venuti i Francesi, corse a Milano e si lanciò nella carriera politica raggiungendo rapidissimamente le più alte cariche, fino ad essere uno dei triumviri della seconda Cisalpina. Valendosi di questa sua altissima carica, diresse il traffico illegale dei Buoni di pagamento per le requisizioni e poté largamente speculare sulla vendita dei beni pubblici guadagnandosi, anche nei carteggi ufficiali, la qualifica di *sublime ladro*. « In poco più d'un anno che fu a capo della Cisalpina, egli, senza alcun bene di fortuna, si ritirò ricco sfondato a segno che in Parigi confessava di non sapere in qual modo spendere il denaro di cui rigurgitava ». Costretto a lasciare il triumvirato in seguito alla trasformazione della Cisalpina in Repubblica Italiana, « questo inclito ladro erede della Cisalpina » non subì alcuna molestia. Recatosi in Francia per manovrare contro il Melzi, Napoleone gli fece intimare di lasciare Parigi « aggiungendo che avrebbe tirato un velo sul passato purché non udisse più ricordarlo ». Tornò a Milano, dove continuò a suscitare imbarazzi al governo, « finché avendolo il ministro di polizia Villa *consigliato* a viaggiare, recossi a Roma e d'allora scomparve per sempre dalla scena politica » (Cusani, V, 43; VI, 8, 53-54, 96, 107-108).

durissimo sviluppo della nuova industria essa si era invece formata con gli inganni e i raggiri, con manovre subdole e bassi intralazzi d'ogni sorta, e soprattutto essa era venuta su troppo rapidamente, portata dall'occasione propizia che le aveva concesso di arraffare facili ricchezze; era dunque una borghesia di *parvenus* con tutti i difetti e la dubbia moralità di tal ceto, compresa la vanità di sfoggiare un tenore di vita molle e lussuoso e la corsa ad ogni genere di piaceri, di delizie e di voluttà. Cosicché a Milano, consolidatosi con la nuova repubblica l'ordinamento sociale e religioso, rimosso il pericolo di nuovi rivolgimenti, riconosciuto legalmente l'acquisto dei beni della chiesa e dello stato, lontano, come pareva, anche il pericolo di una nuova guerra, cessata dunque ormai ogni paura, dovette avvenire un poco, fatte le debite proporzioni, come a Parigi subito dopo il Terrore e agli inizi del Direttorio: una fastosa e triviale ostentazione di sfarzo e di dissipazione, di spregiudicati e facili costumi, di rilassatezza morale, variamente tollerata o incoraggiata dai nuovi potenti.

Questo era lo spettacolo della corruzione, che invece della repubblica di Bruto si offrì allora agli occhi del giovane Manzoni. E non c'è davvero da meravigliarsi se anche lui finì col tuffarvisi e col prendervi la sua parte. Ci si meraviglierebbe piuttosto del contrario. Solo che, mentre prima abbiamo detto, e con verità, che quelli non erano se non i trascorsi di ogni collegiale uscito di collegio, è venuto ora il momento di vedere con quale animo egli vi si concedesse. Oltre a tutti i motivi comuni a quell'età e a quelle circostanze, agì in lui soprattutto la spinta del disinganno. Egli non era uscito di collegio voglioso di sfrenarsi nella scioperatezza e nei piaceri, ma ardente di un sacro entusiasmo civile e sociale, anelante a porre anche lui la sua pietra all'edificio di quel nuovo ordine di cose, di quel nuovo vivere di cittadini nella libertà e nell'uguaglianza, del quale gli pareva che già si fossero gettate le basi. Ma contrari ai voti, come spesso accade, erano poi stati i successi. Nella realtà effettuale quel rivolgimento sortì agli occhi di lui un esito del tutto opposto alle sue fatidiche premesse. Fu quella la prima volta che egli poté prendere aspra e profonda coscienza dell'urto fra l'ideale e il reale, un urto in cui, almeno secondo la generosità del suo animo giovanile, tutta la ragione stava dalla parte dell'ideale, e tutto il torto era del reale. Codesta coscienza, come ci è testimoniato dalla finale invettiva del *Trionfo*, generò dapprima in lui un impetuoso moto di indignazione e di rivolta. Ma codesto impeto fu poi gradualmente smorzato dall'inesorabile e disarmante procedere della realtà, di *quella* realtà, contro la quale era evidentemente del tutto vano resistere e lottare. D'altra parte quella realtà era tutt'altro che priva di illecebre e di seduzioni per un giovane della sua età e dei suoi mezzi, che oltre tutto doveva allora cominciare a sentire anche gli imperiosi richiami dei sensi. E di qui il suo cedere alla generale corruzione. Ma il suo fu appunto un consapevole concedersi e non un cadere, non un

cieco abbandonarsi. La sua partecipazione allo scioperato andazzo del vil tempo », dei « tempi iniqui », non fu tale da travolgere seco i principi morali e civili ai quali egli si era votato; essa fu favorita dal disinganno, dalla sfiducia nelle sole forze ideali, non da una rinuncia. E quei principi, sopravvivendo nel fondo della sua coscienza, mentre gli ispiravano un senso di amaro disagio, gli offrivano sempre la possibilità di un acerbo autocontrollo.

La confessione che di quei suoi trascorsi egli ebbe poi a fare al Fauriel è veramente preziosa. L'amore per la angelica Luigina gli si era mutato, egli disse, in un senso di profonda venerazione, « et ce sentiment n'était, pas aussi fort que mon aversion pour le mariage, aversion que le spectacle affreux de la corruption de mon pays avait fait naître, et que la part que je prenais un peu (et voilà ma honte) à cette corruption n'avait fait qu'augmenter ». L'importanza di queste parole sta nell'essere state scritte assai prima della conversione, cosicché la condanna che vi si esprime non era dettata, come poi accadde, da un pentimento dovuto a motivi di ordine religioso. Inoltre il Manzoni scriveva in un tempo che era ancora assai vicino a quei fatti, ed è perciò lecito pensare che allora egli non esprimesse solo una riprovazione *a posteriori*, ma che insieme riferisse almeno in qualche misura la situazione morale nella quale egli si era allora trovato, e che pertanto la condanna della corruzione - il pauroso spettacolo - e il sentir come una vergogna l'avervi preso parte risalissero a quel tempo stesso in cui egli si era dato alle sue sregolatezze. Questa interpretazione potrà forse apparire un poco forzata. Ma senza dire che assai prima della citata lettera al Fauriel codesta condanna egli l'aveva già manifestata nei *Sermoni*, uno dei quali risale con tutta probabilità al 1803, sta di fatto che tale è appunto la situazione denunciata dal sonetto « Se pien d'alto disdegno »: una situazione di disagio morale, un faticoso anelito a raggiungere almeno in parte la purezza di quella idoleggiata fanciulla, una storia interna - la via alpestra! - di cadute e di riprese. Ed è da ritenere come estremamente probabile che allora il poeta localizzasse nel particolare fatto di quel suo innamoramento quella che più veramente era in lui una situazione generale. A richiamarlo dalla sua dissolutezza non era tanto infatti la purezza di quell'amore, che da solo poco avrebbe potuto fare, quanto era invece la voce del suo amaro giudizio. Come del resto è anche possibile che la nuova delusione, l'esito negativo di quella sua prima esperienza amorosa, cooperasse a una sua ulteriore e più grave caduta in uno stato di inerzia morale e di dissipazione. Ed è appunto questo lo stato d'animo che sembra documentato dall'ode: « Qual su le Cinzie cime », dove il poeta dice che mentre egli era tutto dedito ai suoi studi poetici, agli occhi suoi « non ancor dotti d'amorose lagrime » apparve una fanciulla di cui s'innamorò; le varie bellezze di lei furono le armi di cui Cupido si servì per

espugnare il suo rigido stoicismo, e pertanto egli non canterà più la rivoluzione, ma la nascita di Venere e l'amore.

I più sicuri riferimenti letterari di quest'ode sono stati già riscontrati in alcuni luoghi di Virgilio, del Parini e del Foscolo¹⁵. Oltre a questi sono stati proposti anche altri riferimenti, i quali, se sono assai meno sicuri, non sono però insignificanti. Infatti, tanto per le certe quanto per le dubbie, piuttosto che di vere e proprie derivazioni bisognerebbe parlare di riecheggiamenti da parte di un giovane poeta, il quale, più che a imitare i suoi modelli, tende a entrare in ambiziosa gara con essi.

E invero anche le indubbie affinità, o se si vuole addirittura le imitazioni, piuttosto che allo studio particolare di questo o quel poeta, devono per lo più farsi risalire a qualche cosa di più generale, e cioè alla palese e formale adesione del Manzoni al linguaggio, allo stile, alla topica, e insomma ai modi e al gusto della poesia neoclassica. Questo è il rilievo più significativo che in sede di critica letteraria si possa trarre dall'esame di quest'ode, la quale d'altronde, mentre attesta un progresso del Manzoni nel suo tirocinio rettorico, denuncia altresì la mancanza di ogni accento e respiro di vera e sentita poesia. Non è perciò il caso di insistere nell'esame dei suoi pregi e difetti letterari, quanto piuttosto sarà opportuno passare a considerarla nella sua più interiore essenza di documento autobiografico, essendo essa senza dubbio indicativa di qual fosse l'atteggiamento etico-politico del Manzoni nel mese in cui egli la scrisse, tra la fine del 1802 e il principio del 1803¹⁶.

È opinione generale che la fanciulla di cui si parla in quest'ode sia la medesima angelica Luigina del sonetto « Se pien d'alto disdegno ». Il poeta stesso dice qui infatti che egli era tutto e solamente dedito alla poesia quando si innamorò di lei, e che questo era il suo primo amore: ebbene, codesto furore poetico non potrebbe essere se non quello che lo aveva occupato durante la composizione del *Trionfo* nel 1801, e questa era precisamente la data che di quell'innamoramento egli ebbe a segnare nella già citata lettera al Fauriel, nella quale inoltre il Manzoni parlò di quello come del suo primo amore. L'identificazione sembra perciò sufficientemente fondata. Non però tanto che non rimanga adito a qualche dubbio. Si può infatti osservare che per esplicita testimonianza del Manzoni stesso quell'amore fu piuttosto breve, e non si vede perciò come si potrebbe farlo durare fino al dicembre 1802 che è la data della prima stesura dell'ode. E si potrebbe anche ricordare che è sempre pericoloso voler dedurre esatte notizie di cronaca da un componimento poetico, redatto per di più, come quest'ode, in un

¹⁵ Per un esame accurato di tutti questi precedenti cfr. *Poesie di A. M. prima della conversione*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1942, pp. 130-137.

¹⁶ Per quanto concerne la data e le varie redazioni di quest'ode cfr. Sanesi cit., pp. LXXI-LXXVIII.

linguaggio continuamente metaforico e cioè approssimativo. Dicendo perciò che i suoi occhi non erano ancora « dotti d'amorose lagrime », il poeta poteva voler alludere a un amore di natura diversa da quello per la Luigina; e comunque codesta rimane un'espressione rettorica affine, fra tante altre, a quella del sonetto « Perché taccia », dove il Foscolo ebbe a dire che le bellezze di quella donna gli « insegnarono alfin pianger d'amore », mentre tutti sappiamo come allora egli fosse tutt'altro che alla sua prima amorosa milizia.

Ma lasciamo da parte queste obiezioni, le quali potrebbero apparir cavillose. Venendo a un discorso più solido, diremo dunque che l'identificazione personale di codesta fanciulla ispiratrice è da ritenere assolutamente inutile. Ai fini di un esame veramente significativo e fruttuoso importa solo di precisare il contenuto autobiografico e cioè lo stato d'animo del poeta nello stender quest'ode. Fosse dunque la fanciulla di essa, oppure non fosse quella tal Luigina, la sola cosa certa è che l'atteggiamento del Manzoni verso di lei è qui notevolmente, anzi radicalmente diverso da quello che egli aveva espresso nei riguardi della fanciulla del sonetto. E in fondo era proprio per questo che avevamo voluto revocare in dubbio la predetta identificazione: ci pareva infatti che i sentimenti manifestati qui dal Manzoni fossero davvero sconvenienti a quell'angelica creatura.

Da gl'innocenti sguardi
Che ancor lor possa e gli altrui danni ignorano,
Escono accesi dardi
Non certi men né di più leve incendio
Se dal fronte scendendo il crine avaro
Dolce fa lor riparo.

Oh! qual tutta di nove
Fatali grazie ride allor che l'invido
Crin col dito remove
E doppio appresta di beltà spettacolo
Sul picciol fronte trascorrendo lieve
Con le destra di neve!

Né tacerò la bella
Bocca gentile ove s'asconde il candido
Riso e l'alma favella
E in cui prepara, ah! per chi dunque?, Venere
Gli accesi baci e le punture ardite
E le dolci ferite.

È vero, la fanciulla di quest'ode è una figura verginale; ma tutt'altro che puro e immacolato è lo sguardo del poeta. Nelle fattezze innocenti di lei egli scopre la donna che già vi si annida e che già dispiega, benché inconsapevolmente, le arti della sua insidiosa seduzione. Gli occhi della giovinetta sono innocenti, ma il loro potere e il danno che essi provocano non sono perciò meno reali; e benché ella ne sia ignara,

quelli sono, per il nostro poeta, sguardi incendiari. La bocca gentile ora si atteggia soltanto a un candido riso e a formar parole di fresca purezza; ma già (e « ahi per chi dunque? » si domanda il poeta, evidentemente rammaricandosi che non sia per lui) già vi prepara Venere « gli accesi baci e le punture ardite, e le dolci ferite ». E codeste punture e ferite interpretiamole pure - secondo i modelli rettorici del Parini, il quale però non aveva parlato di baci - interpretiamole pure come prodotte dalle sole parole di lei: non però questa nota rimane priva di un suo alito di voluttà. Evidentemente nella fanciulla che sta per mutarsi in donna quel che ha attirato il poeta è una equivoca mescolanza di purezza, di verginale candore, e anche di femminili, di voluttuose, anche se ignare, promesse. Siamo dunque su un piano sentimentale assai diverso da quello del sonetto.

E diverso è anche il contrasto interiore, il quale, non essendo qui impostato secondo un preconstituito schema stilnovistico, è presumibile che sia più vicino alla realtà. Mentre infatti nel sonetto si assegnava all'amore l'ufficio di redimere il poeta da più basse seduzioni e di sollevarlo in una sfera di alta idealità, qui al contrario è l'amore stesso ad allontanarlo e a distoglierlo da più degne occupazioni per piegarlo agli allettamenti dei sensi. Mentre egli, conquistatosi il favor delle Muse, era tutto e solo intento ai suoi studi poetici, il fanciulletto Idalio lo assali, egli dice, con le possenti irresistibili armi della seduzione femminile. E qui è da por mente soprattutto alla lotta sostenuta dal poeta prima di lasciarsi sopraffare:

Ahi! né valido usbergo
Gli aspri precetti di Zenon mi furono
Né dar fuggendo il tergo
A lui mi valse, che trionfo nobile
Me in suo regno ponea, fatto possente
Del core e de la mente.

« Codesto nobile, detto di sé, non è da lodare », ha annotato qui il Chiorboli¹⁷, Ma piuttosto che rilevare questo come un tratto di giovanile immodestia, sarà opportuno osservare che con questo aggettivo il poeta intendeva maggiormente sottolineare l'asprezza di quella lotta e la sua lunga resistenza. La nobiltà del trionfo di Cupido non consiste tanto nell'aver avuta ragione del poeta come persona,- quanto invece essa risiede nell'aver infranto gli aspri precetti di Zenone, nell'aver infine vittoriosamente espugnato quella virtù stoica e repubblicana nella quale il poeta credeva. di essere racchiuso come in una invulnerabile armatura. L'amore, che nel sonetto era idoleggiato come una redenzione, è qui evidentemente sentito e rappresentato come una caduta. E questo amore vittorioso persuade appunto il poeta ad abbandonare un genere di poesia e a coltivarne un altro

¹⁷ A. M., *Le poesie*, a cura di E. Cuiorboli, Bologna, Zanichelli, 1948, p. 71.

... a dir m'insegna come
Trasse da' gorgi del paterno
Oceano Le rugiadoso chiome,
Sul mar girando i rai lucenti, Venere,
A la mirante di Nereo famiglia
Invidia e meraviglia;
E il zeffiro lascivo
Che ne le zone de le incaute vergini
Scherzar gode furtivo,
Onde audaci i pastor maligni ridono
E a lor la guancia bella e vergognosa
Tinge virginea rosa.

Queste sono le illecebre a cui ora il nostro poeta si concede. Ma nel fondo della sua coscienza egli sa che la poesia abbandonata era la più degna.

Né vuol ch'io canti rossa
Di sangue Italia, onde ancor pochi godono,
Né di plebe commossa
Le feroci vendette ed i terribili
Brevi furori e i rovesciati scanni
De' tremanti tiranni.

Se si rivolge indietro, il poeta sente che il suo cuore più vero batterebbe per quell'Italia rossa di un sangue che non ha dato ancora tutti i suoi frutti, per quel furore di popolo che esercitando le sue vendette rovescia alfierianamente i troni dei tiranni¹⁸. E questo è il conflitto interiore denunciato dall'ode, un conflitto per cui la primitiva dedizione alle idealità politiche e civili, la giacobina passione della libertà e dell'uguaglianza, si oscura e si ammorbida, e tra delusa e riluttante viene cedendo al richiamo di ben altre voluttuose lusinghe.

Ho già detto che con quest'ode il Manzoni aderì al gusto della poesia neoclassica; ora si deve aggiungere che codesta adesione avvenne in virtù di una crisi, che allontanando il poeta dal suo iniziale stoicismo lo veniva guidando alla riva beata di un facile e scettico edonismo. La sua adesione non va infatti qui alla poesia neoclassica in genere, ma direttamente alla galanteria neoclassica e a quel suo lubrico civettare avvolto in veli di equivoca e parnassiana decenza. Se l'indignato cantore delle stragi napoletane, messo da parte il suo sacro entusiasmo, si volge ora a idoleggiare la nascita di Venere e a insinuare il suo sguardo sotto le vesti delle fanciulle sommosse dal vento, questa

¹⁸ L'interpretazione secondo cui le feroci vendette della plebe commossa sarebbero un « accenno alle sommosse contro le sfrenatezze e le prepotenze dei napoleonici » (Chiorboli cit., p. 71) è assolutamente inaccettabile perché incredibilmente ingenua e non rispondente né al significato generale di tutto il passo, né alla sua stessa struttura grammaticale.

è la conseguenza di un suo palese e denunciato cedimento morale. Ma detto questo, occorre anche soggiungere che il nostro poeta non avverte assolutamente la possibilità di un compromesso fra lo stoicismo e l'edonismo, tra la sua passione politica e civile, ancorché delusa e smentita dai fatti, e gli allettamenti della circostante universale corsa al piacere. Per quell'inflessibile rettitudine interiore, che si era già affermata nel *Trionfo* e che costituisce il tratto più distintivo e caratteristico della moralità sua in quegli anni e anche di poi, egli sente che i due orientamenti possono dar luogo a una scelta, ma non a un connubio, e che pertanto egli deve esser o tutto da una parte o tutto dall'altra. Ma la sua scelta di ora può essere solo provvisoria, non definitiva. Benché egli ci affermi che Cupido si è ormai fatto possente signore del suo cuore e della sua mente, nel fondo della sua coscienza c'è ancora la nostalgia di qualche altra cosa che a codesta signoria si sottrae. L'impossibilità del compromesso sarà appunto quella che aiuterà il giovane Manzoni a superare la sua crisi e ad attestarsi su una piattaforma di convinzioni morali, che pur differenziandosi da quelle del *Trionfo* deriveranno sempre la loro sostanza da quella prima impostazione. Intanto però la diseguale compresenza dei due orientamenti è causa di uno squilibrio che sempre più fa inclinare il poeta verso uno stato di indifferenza morale. È appunto lo stato da cui nacque l'idillio *Adda*, che il Manzoni compose nel settembre del 1803 per invitare il Monti a trascorrere qualche tempo presso di lui che villeggiava al Caleotto, vicino all'Adda.

Parla la divinità del fiume

Diva di fonte umil, non d'altro ricca
Che di pura onda e di minuto gregge,
Te, come piacque al ciel, nato a le grandi
De l'Eridano sponde, a questi ameni
Cheti recessi e a tacit'ombre invito.

Io non mi vanto, dice la ninfa, né di copioso corso, né di navi che lo solchino, né di illustri città; e le mie acque, che scorrono terse e soavi tra verdi colli e lieti colti, non invadono mai i campi dei coloni e non ne distruggono le speranze. Ma pur così umile e schiva, anch'io sono una dea, come lo è l'umile e soave Ippocrene.

Ben al par d'Aretusa e d'Acheloo
Vanta natal divino e sede arcana,
Sacra ai congressi de le Aonie suore;
Pur soave ed umil valse Ippocrene
Su la libetride erba mormorando.

Io so bene, continua a dire la ninfa, che l'Eridano va superbo di altri vanti, che sulle sue rive cantarono l'Ariosto e il Guarini, e che ora esse sono illustrate da te, o Monti; tuttavia il lauro splende anche sulla mia fronte. Il mio colle eupilino non è infatti ignota a Febo e alle Muse,

che vi scendevano a ispirare il Parini. Ma ora il plettro del buon cantore si è taciuto, i miei boschi sono rimasti silenziosi, e perciò invoco te, canoro spirito, affinché tu riconduca sulle mie rive la voce della poesia:

... A te concesse
Euterpe il cinto, ove gli eletti sensi
E le immagini e l'estro e il furor sacro
E l'estasi soave e l'auree voci
Già di sua man rinchiuse. A te venturo
Fiorisce il dorso brianteo; le poma
Mostra Vertunno, e con la man ti chiama.
Ed io, più ch'altri di tuo canto vaga,
Già mi preparo a salutar da lunge
L'alto Eridano tuo, che al novo suono
Trarrà maravigliando il capo algoso,
E tra gl'invidi plausi de le Ninfe,
Bella d'un inno tuo, corrergli in seno.

Una probabile fonte di questo idillio la si è ravvisata in un'ecloga latina del secentista Sigismondo Boldoni; ma anche se qualche raffronto possa sembrare calzante, bisogna dire che questo è uno di quei casi nei quali la ricerca delle fonti non conduce ad alcun risultato apprezzabile¹⁹. Più verisimile è invece l'idea che a tentare questo nuovo genere letterario, il Manzoni fosse spinto dalla voga in cui erano venuti gli Idilli del Gessner, che egli aveva potuto leggere nelle traduzioni del padre Soave e di Aurelio Bertola²⁰. Ma naturalmente, a inclinarlo verso quest'altro genere letterario agì soprattutto in lui quella interna disposizione che già conosciamo e che qui appare ulteriormente accentuata.

Tutti i giudizi che se ne sono dati derivano in fondo da quel *molle atque facetum* che a pochi dettano *gaudentes rare Camoenae*, di cui il Monti, che evidentemente non aveva saputo leggere nell'animo del suo giovane amico, era stato il primo a compiacersi, desiderandovi solo un po' più di virgiliana mollezza²¹. E invero l'idillio, malgrado la presenza di certe durezza e di molti luoghi comuni, e benché in gran parte, come è stato detto, sappia ancora di scuola e di accademia²², è comunemente lodato per l'eleganza della composizione, per quel senso di pace che con qualche blandizie vi spira. Né contrasta a tali apprezzamenti l'esame

¹⁹ Ad avanzare quest'idea fu Carlo Gottifredi, *I Primi contatti del Manzoni colle opere di Sigismondo Boldoni*, nei «Rendiconti del R. Istituto lombardo di scienze e lettere», serie II, vol. LV, Milano, Hoepli, 1922. Per un accurato studio dei raffronti fra il Manzoni e il Boldoni si veda anche il Chiari, pp. 152-156. Al contrario del Chiari, tali raffronti non sono sembrati al Sanesi (p. XC) « interamente persuasivi ». Ezio Chiorboli (op. cit., p. 75) pensa che il Manzoni poté trarne soltanto « qualche grezzo materiale ».

²⁰ Cfr. A. Tonelli, *Alessandro Manzoni*, Milano, Corbaccio, 1935, pagina 36.

²¹ *Carteggio*, I, p. 3.

²² Chiorboli, op. cit., p. 75.

che ne ha fatto Giuseppe Petronio, il quale anzi ne ha accentuato singolarmente i lati positivi giungendo così a un risultato che non mi sembra plausibile²³. Secondo il Petronio non c'è nell'Adda un tono originale e inconfondibile. « Vi è, direi, più che un poeta, una scuola, più che un uomo una maniera, quella maniera anonima e vaga ch'era di tutto il neoclassicismo minore del tempo, un umanesimo elegante e un po' freddo, corretto nell'elocuzione e stilizzato nelle immagini. È una poesia che non vorrei dire poco umana, come spesso la dicono, perché anche il culto dell'arte e l'amore del bello sono affetti umani; ma che è di una umanità schiva, propria di una piccola cerchia di artisti, che effondono nel verso non i loro affetti di uomini viventi fra gli uomini - gioie e pene d'amore, affanni domestici, passioni civili - ma solo un tranquillo amore del verso tornito, un compiacimento per l'elocuzione precisa, per la, parola rara e calzante dedotta dai classici o esemplata su quelli. (...) Ed è questo appunto che piace nell'Adda: questo tono tutto letterario, che non è più imitazione scolastica di questo a di quello, ma è già un lavorare di proprio su una tradizione di secoli; questo gusto della parola poetica ripetuta non già, come prima, con pesantezza goffa, ma trascalta e goduta per il peso di memorie che in essa si addensano».

Per tutto questo sembra al Petronio che nella produzione giovanile del Manzoni l'Adda segni c(senza dubbio un progresso » e che sia (« già un punto d'arrivo ». In verità codesto progresso è solo apparente, voglio dire che può sembrar tale solo se si consideri l'idillio nel solco di un tirocinio rettorico isolatamente preso e cioè avulso dalla totalità della storia interna del Manzoni. Ma fuori di codesta storia, esso, privo com'è di una sua autonoma validità non ha davvero alcun significato apprezzabile. Nessuno se ne occuperebbe se il suo autore non fosse poi stato lo scrittore che fu. E ricondotto alla sua sorgente, reimmesso nella sua storia reale, e non nella storia astratta del tirocinio, ci si avvede che esso, come già l'ode precedente, non segna un progresso ma una deviazione, e non può essere considerato come un punto d'arrivo ma come il prodotto di uno stato d'animo fatto di sfiducia e di rinuncia.

Anzitutto non è esatto che il Manzoni, pur non riuscendo ad esprimersi con un suo timbro personale e inconfondibile si sia qui disancorato dai suoi modelli. « Se non vi è ancora Manzoni - dice il Petronio - non vi è più nemmeno questo o quell'altro ». Che questo sia un prodotto di scuola, di quella « maniera » che era di tutto il neoclassicismo minore del tempo, può esser vero; ma occorre aggiungere subito che codesta maniera è qui tutt'altro che « anonima e vaga », giacché invece vi regna unico e incontrastato sovrano il Monti. Assai più che nella chiusa del *Trionfo*, abbiamo qui una celebrazione del

²³ G. Petronio, *Formazione e storia della lirica manzoniana*, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 14-18.

Monti, tanto più singolare e significativa in quanto il poeta ci appare ora più adulto e consapevole. È strano come nessuno abbia mai osservato che a parlare non è qui veramente l'Adda, ma è il Manzoni. Nella sua veste di prosopopea la dea fluviale non è in verità se non una raffigurazione allegorica del poeta stesso, che ora si riflette e si idoleggia in questo fiume dalle acque terse e dal corso soave, tra rive di fioretti e d'erbe cedenti. E tutto l'idillio è veramente intonato a quella nota di umiltà da cui esso prende la sua mossa iniziale: « Diva di fonte umil ». Al rapporto tra l'Adda e l'Eridano è sotteso un rapporto tra il Manzoni e il Monti; ma se la poesia che egli vagheggia, e a cui aspirerebbe adeguarsi è quella luminosa e armoniosa del Monti, che sulle rive del gran fiume risuona alla pari col Guarini e con l'Ariosto gareggiando e rivaleggiando con Virgilio, la sua invece è una voce schiva e modesta come il mormorio di questa mite corrente; e tuttavia, nel confluire dell'Adda nel Po, è come adombrato un confluire della poesia sua in quella del maestro. E certo in codesto idoleggiamento non ci sarebbe nulla di singolare, se però esso non fosse sensibilmente diverso da quello che si era manifestato nel *Trionfo*. Qui infatti il Monti è solo, e senza alcun correttivo.

Il mondo morale e poetico del Manzoni appare in questo idillio notevolmente depauperato. Di quelli che erano stati i suoi grandi educatori, uno è qui del tutto scomparso: l'Alfieri. E l'assenza di questa voce è davvero tra le cose più rivelatrici di questo componimento. Vi è celebrato il Parini. Ma accanto e sopra al poeta del *Giorno* e delle odi civili, veramente glorificato è invece quel Parini che riuscì infine a conquistarsi il favore di Erato, la musa della poesia erotica, e che cingendosi di mirto le tempia antiche, con le sue odi ritraenti il fascino e le dolci insidie della beltà femminile, sancì della sua autorità quella galanteria neoclassica a cui il nostro poeta già aveva aderito nell'ode precedente

Quivi sovente il buon cantor vid'io
Venir trattando con la man sicura
Il plettro di Venosa e il suo flagello;
O, traendo l'inerte fianco a stento,
Invocar la salute, e la ritrosa
Erato bella, che di lui teme
L'irato ciglio e il satiresco ghigno;
Ma alfin seguialo, e su le tempia antiche
Fea di sua mano rinverdire il mirto.

Forse non si andrebbe errati se in questo trascorrere del Parini dalla satira dei costumi alla poesia galante si vedesse in qualche modo adombrato il trascorrere dello stesso Manzoni dalla passione civile ai modi di un molle edonismo. Comunque, del Parini è presente qui soprattutto quello che non contrasti o che possa agevolmente ricondursi sotto l'emblema della poesia mondana. E anche questo occorre ora

aggiungere, che mentre il poeta del *Trionfo* si era ispirato al Monti sì per i modi coloriti e armoniosi, ma anche per il contenuto democratico e civile di quella poesia, qui è invece rimasta quasi unicamente la presenza del Monti idillico e campestre, e cioè arcadico. Cosicché è da apprezzare come parzialmente ma sostanzialmente calzante il parere di chi ha avvertito che in questo componimento «spira uno schietto gusto dell'idillico settecentesco, ma temperato alla scuola dell'arcade Parini»²⁴.

Dei sentimenti che avevano costituito il tessuto vivente del *Trionfo*, ne è rimasto superstite uno solo: l'amore della poesia. Ma non più inverandosi in quel contenuto fervido e ruggiante e strenuamente impegnato, questo amor di poesia si è svigorito ora in una divagazione sterile e oziosa, assolutamente gratuita. La suppellettile rettorica del nostro poeta si è certo arricchita; ma quanto più vario e sicuro appare il possesso dei mezzi espressivi, tanto più esso denuncia la sua inerzia, il vuoto su cui si esercita. Non ravvisiamo più in questi endecasillabi il poeta del *Trionfo*. Quella fanciullesca ma intrepida e feroce irruenza si è ora, non placata, ma infiacchita nei trastulli di un neoclassicismo parnassiano e arcadico. E pare anche caduto quell'orgoglioso scatto che prima gli aveva fatto esclamare: « s'io cadrò sul calle ascreo, dicasi almen: su l'orma propria ei giace».

Il dibattito interiore che si era rivelato nell'ode precedente qui appare già deciso. Le nobili intenzioni sono dimenticate. Si è spento ormai quel fuoco di passione civile che poco fa ancora covava nel fondo della coscienza. Si esprime in questo idillio un diffuso senso di rinuncia. Deluso e sfiduciato dal corso delle cose il poeta si è ritratto da quel consorzio umano in cui si era giovenilmente illuso di poter irrompere, e ha cercato un placido rifugio tra cheti recessi e tacite ombre, in luoghi ameni egualmente difesi dal raggio della canicola, e dagli insulti di Aquilone. Con questa fuga dal mondo, con questo abbandonarsi all'idillio da parte di un poeta tutt'altra che idillico, il Manzoni toccò forse il fondo cupo della sua crisi giovanile. Ma non era possibile che egli vi si perdesse. L'indifferenza morale era lo stato che più di ogni altro ripugnava a tutta la sua umana compagine. Egli non era fatto per adagiarsi nell'ignavia, per appagarsi di una poesia dove la sua coscienza dormisse. Era nato, anzi, e ne fa fede il *Trionfo della Libertà*, a una poesia nella quale tutta la sua coscienza fosse virilmente impegnata. Da quel fondo cupo egli doveva dunque e presto riemergere.

Discorriamo ora brevemente dell'ode incompiuta « Nove fanciulle d'immortal bellezza », nella quale egli si era proposto di celebrare una per una le nove muse e che lasciò interrotta alla quarta strofa. Di questo frammento esiste un solo manoscritto, non autografo e senza

²⁴ A. Manzoni, *Poesie e tragedie*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, p. 869.

data, in un fascicoletto che era posseduto dall'abate e consigliere Gaetano Giudici, amico del Manzoni. Tutti ritengono che si tratti di cosa giovanile, composta all'incirca al tempo dell'ode «Qual su le Cinzie cime». Siccome nel fascicoletto del Giudici esso occupa il terzo ed ultimo posto dopo il sonetto autoritratto e l'ode, non è improbabile che i tre componenti vi fossero disposti in ordine cronologico e che pertanto il frammento sia da assegnare a un tempo posteriore all'ode, ma non oltre il 1803, giacché come tutti riconoscono esso non può essere posteriore ai *Sermoni*, anzi è sicuramente anteriore. Si può dunque assegnarlo alla seconda metà del 1803; press'a poco al tempo dell'*Adda*. Anzi, come si può forse inferire dalla sua interruzione, con tutta probabilità fu composto subito dopo l'idillio.

Che queste quattro strofe siano poeticamente insignificanti, è apparso chiaro a ognuno e non occorre davvero spender parole per confermare l'esattezza di questo giudizio. Sarà invece opportuno soffermarsi sul motivo del troncamento, che da tutti è attribuito alla scontentezza dell'autore, il quale a un certo punto, essendosi persuaso di non essere assistito da una adeguata ispirazione, avrebbe interrotto l'ode mentre essa era ancora a meno della metà. Certo, il troncamento non si può attribuirlo se non a una invincibile scontentezza dello scrittore. Ma se la nostra ipotesi che il frammento sia stato composto subito dopo *l'Adda* rispondesse a verità, si potrebbe pensare che l'interruzione non fu provocata da una scontentezza del poeta nei confronti di questo suo particolare lavoro. Non si vede infatti perché, sotto l'aspetto artistico, egli dovesse esserne tanto disgustato. Queste quattro strofe non sono all'incirca né peggio né meglio delle altre cose che allora scriveva, e non si vede perché gli dovessero parere tanto brutte. Quando ci si mise, egli non doveva esserne scontento; e con tutta probabilità avrebbe continuato sino all'ultima strofa, se a distoglierlo non fosse intervenuto un giudizio di più ampia portata. È lecito supporre infatti che la scontentezza del Manzoni non fosse provocata da questo lavoro in se stesso considerato, ma da tutto quel genere di poesia a cui esso apparteneva e al quale con l'ode e con l'idillio egli si era già dedicato. Non si è forse troppo lontani dalla verità se si pensa che l'interruzione fu dovuta a uno scatto di insofferenza verso tutto quel poetare ozioso e a vuoto. Codesto scatto fu forse improvviso, ma era, tutt'altro che gratuito; anzi esso doveva essersi maturato a lungo nel chiuso della coscienza e rispondeva perciò a una imperiosa esigenza della volontà, a una consapevole e ragionata deliberazione.

Naturalmente non è il caso di insistere troppo su questa interpretazione, che è stata qui avanzata solo a titolo di ipotesi. Il frammento potrebbe: infatti essere stato composto in un tempo anteriore, anche prima dell'altra ode. Ma anche in tale evenienza resterebbe pur sempre in piedi il motivo psicologico su cui la presente

interpretazione è stata basata. Se non fu occasionalmente provocato da queste quattro strofe, resta pur sempre vero che subito dopo l'*Adda* un invincibile disgusto indusse il Manzoni ad abbandonare risolutamente le inutili eleganze di una versificazione che gli si dové rivelare come destituita di ogni serio interesse e significato. Se sono veri i calcoli che sono stati fatti, già al tempo dell'*Adda* egli aveva cominciato a comporre il primo dei suoi sermoni: *Amore a Delia*. Ora, chi metta questo ad immediato raffronto con l'idillio non può esimersi dal rilevare, non solo la differenza, ma addirittura l'incompatibilità dei due generi di poesia. E se, come abbiamo già notato, egli non era tale da potersi tranquillamente adagiare in un compromesso morale, ma doveva necessariamente essere o tutto da una parte o tutto dall'altra, questo ci dice che egli aveva già fatto la sua scelta. Se non proprio con questo, frammento di ode, certo poco dopo l'*Adda* egli superò la sua crisi giovanile, e rifacendosi con altro animo a quella che era stata la sua prima e più genuina ispirazione si diede tutto ad un indirizzo poetico che fosse, come doveva essere, saldamente conforme alla sua propria struttura morale.

Dai chiusi recessi e dalle tacite ombre in cui si era rifugiato, il Manzoni tornò coi *Sermoni* a quel consorzio umano che era la sola condizione vitale della sua poesia.