

SIMONA LOMOLINO

«L'Ira di Apollo» fra parodia classicista e polemica romantica

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

SIMONA LOMOLINO

«L'Ira di Apollo» fra parodia classicista e polemica romantica

L'ode «L'ira di Apollo», componimento d'occasione scritto nel 1817 e rimasto inedito fino al 1829, prende spunto dalla difesa della «Lettera semiseria» di Berchet per inserirsi con la sua carica parodica nel dibattito classici-romantici: affastellando i più triti luoghi comuni del repertorio mitologico smaschera i limiti di un classicismo stanco e di maniera, facendo emergere per antifrasi le posizioni romantiche. L'intervento cerca di mettere in luce la portata innovativa di un'ode dalla veste scherzosa – sui cui si sono soffermati, fra gli altri, Bezzola (1961), Azzolini (1992) e Boggione (2002) – che vanta modelli inattesi, quali la preghiera di Abramo a Dio affinché deponga la sua ira (dalla Genesi) o le rime giovanili di Manzoni stesso. Inoltre, anticipa posizioni espresse pienamente nella più tarda «Lettera sul Romanticismo»: la poesia come esplorazione della realtà, ma anche delle profondità dell'animo umano, nonché la relazione fra uso letterario della mitologia e questione religiosa. La comicità scaturisce dal contrasto fra contesto aristocratico e piccolo-borghese, toponimi lombardi e asili delle Muse, l'ira di Achille contro Agamennone e l'ira di Apollo contro il povero Berchet, reo di lesa maestà per aver osato attaccare le divinità olimpiche nella «Lettera semiseria». Protagonista è il senso dell'ironia e dell'auto-ironia di un intellettuale solo apparentemente estraneo alle querelles letterarie del suo tempo e invece profondamente coinvolto nel dibattito culturale europeo.

Prima di entrare nel vivo dell'argomento, ritengo necessario un chiarimento preliminare sul termine parodia, che può essere utilizzato con una varietà di accezioni. Già Aristotele ne aveva dato una definizione, come rappresentazione narrativa di azioni basse, ma solo con la moderna narratologia si è cercato di mettere a punto una definizione più stringente e, in generale, dei legami fra i testi. Fra le diverse classificazioni dei legami intertestuali, si sceglie qui la classificazione offerta da Gérard Genette in *Palimpsesti*¹:

1. intertestualità: relazione di copresenza fra testi, che può essere una citazione o un'allusione;
2. paratestualità: relazione che il testo intrattiene con ciò che gli sta intorno;
3. metatestualità: relazione di commento che collega un testo ad un altro;
4. architestualità: relazione muta fra un testo e l'altro che l'autore non è obbligato a dichiarare, ma che piuttosto sta al lettore individuare;
5. ipertestualità: relazione che unisce un testo di secondo grado o ipertesto a un testo anteriore o ipotesto.

La parodia si colloca nell'ambito dell'ipertestualità, come trasformazione in chiave ludica di un ipotesto, di cui il significato viene generalmente rovesciato. Di solito la parodia, per essere compresa più facilmente, riguarda testi noti e prende di mira i titoli o i nomi dei personaggi, ma non mancano esempi di ripresa parodica di interi testi o di porzioni più o meno significative di testi. Esistono poi definizioni meno stringenti di parodia, che la associano al campo del comico e del satirico, come quella di Tynjanov: «Il comico è un colore che accompagna generalmente la parodia, ma non è affatto il colore della parodia stessa»².

Nel caso dell'*Ira di Apollo*, la parodia è da considerarsi nell'accezione più ristretta, di ripresa ludica del modello. L'intervento cerca di mettere in luce la portata innovativa di un'ode dalla veste scherzosa che anticipa posizioni espresse pienamente nella più tarda *Lettera sul Romanticismo*³: la poesia come esplorazione della realtà, ma anche delle profondità dell'animo umano, nonché la

¹ GÉRARD GENETTE, *Palimpsesti*, trad. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997, pp. 398-399.

² JURY TYNJANOV, *Destruction, parodie* (1921), traduzione francese di L. Denis, in «Change», 2, 1969, p. 76.

³ ALESSANDRO MANZONI, *Scritti di estetica*, Parte I, a cura di Umberto Colombo, Milano, Edizioni Paoline, 1967. Questa edizione ha il pregio di riportare, della *Lettera sul Romanticismo*, sia la versione del 1823, che quella, modificata e anche tagliata per ragioni editoriali, del 1870.

relazione fra uso letterario della mitologia e questione religiosa. Con quello che può sembrare un semplice *divertissement* Manzoni fa un uso accorto e sorprendente dei modelli, fra cui si annoverano le sue stesse rime giovanili. La bibliografia critica sull'*Ira di Apollo* è piuttosto limitata, seppur di elevata qualità: si ricordano i pregevoli commenti di Guido Bezzola del 1961, di Paola Azzolini del 1987, che propone l'edizione a stampa del 1829, e quello più recente di Valter Boggione, risalente al 2002⁴.

Manzoni, fedele a una concezione etica della letteratura, in linea con la convinta adesione al cattolicesimo, non può che prendere le distanze da una comicità sguaiata, fine a sé stessa, o volta a colpire l'interlocutore in modo distruttivo e sterile. Mentre prima della conversione prevaleva l'atteggiamento sferzante, satirico e moralistico nei confronti della realtà⁵, evidente in componimenti come *Il Trionfo della Libertà* e i *Sermoni*, dopo la conversione l'invettiva scompare, mentre si ha un uso frequente della figura retorica dell'ironia, che, senza venir meno al rispetto verso l'interlocutore, nega ciò che in realtà intende affermare e si fa strumento educativo. Esige un lettore "giudice" e non "complice", che viene continuamente stimolato ad esercitare la propria capacità critica e la propria collaborazione attiva, come si evince con chiarezza dal dialogo *Dell'invenzione*, ma anche da numerosi passi dei *Promessi sposi*. Proprio sul rapporto dialettico e cooperativo che Manzoni instaura con il suo pubblico, e sulla sua evoluzione nel tempo, si è diffuso Pierantonio Frare nella *Scrittura dell'inquietudine*⁶. L'*Ira di Apollo* si inserisce con garbo tutto manzoniano nell'accesa polemica classici-romantici, ma, in linea con il suo carattere riservato, rispettoso delle opinioni altrui e alieno dai contrasti manichei, l'autore si tiene lontano dalle dispute letterarie. Come noto, Manzoni declina con eleganza gli inviti a collaborare alle riviste, di tendenze opposte, la «Biblioteca italiana» e «Il Conciliatore». Non rinuncia però ad interpretare un ruolo-chiave nella vivace vita culturale della Milano di inizio Ottocento, riunendo presso la propria dimora milanese il circolo degli intellettuali romantici (Di Breme, Borsieri, Torti, Visconti, Grossi, Rossari, Berchet, per ricordare solo i più assidui), con cui condivide le istanze fondamentali della nuova poetica, ma soprattutto compiendo una decisa scelta di campo nella prassi letteraria, in direzione anti-classicista⁷. Sempre dalle vivaci discussioni nella cerchia degli amici milanesi nasce un'altra opera parodica, *Il Canto XVI del Tasso*, composto nel 1817 insieme ad Ermes Visconti. Qualche anno dopo, nel 1819, ancora in pieno clima di polemica classico-romantica, l'amico Carlo Porta scriverà *El romanticismo*: si rivolge a una nobildonna milanese perorando in dialetto la causa dei romantici e polemizzando contro le assurde rigidità della tragedia classicista. Anche qui è presente

⁴ ALESSANDRO MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1961, pp. 254-260; ID., *Tutte le poesie (1797-1872)*, a cura di Gilberto Lonardi e Paola Azzolini, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 345-356; ID., *Poesie e tragedie*, a cura di Valter Boggione, Torino, UTET, 2002, pp. 267-272.

⁵ Per una esaustiva panoramica della poetica pre-conversione si veda il datato, ma pur sempre valido, commento di ALBERTO CHIARI: *Poesie di Alessandro Manzoni prima della conversione*, con note critiche di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier, 1939.

⁶ PIERANTONIO FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 151-171.

⁷ Sulla cerchia degli amici di Manzoni e sul clima intellettuale della Milano di inizio Ottocento cfr. GIORGIO MAURI, *Il bel casorino di Torricella. Echi portiani e manzoniani di una villa in Brianza*, Milano, Casa del Manzoni, 2015. Sulla figura di Visconti, prezioso collaboratore del Gran Lombardo, si è soffermata ISABELLA BECHERUCCI nel saggio *La collaborazione di Ermes Visconti alla tragedia del Conte di Carmagnola*, in «Per leggere», XV, 29, autunno 2015. Ai rapporti di Carlo Porta, animatore della famosa "cameretta", con il circolo manzoniano FEDERICA ALZIATI dedica l'articolo *Lavori ancora in corso. Spunti di riflessione tra Porta e Manzoni*, in «Versants», 64, 2, fascicolo italiano, 2017, pp. 1-9.

Apollo («E quando sente, madame, a invocare Apollo, / e chiamare in aiuto le nove sorelle»⁸) come icastico rappresentate di una paganismi che ormai non ha più nulla da dire agli uomini del sec. XIX.

Nel 1816 la vita culturale italiana, e milanese in particolare, è scossa dall'articolo della de Staël *Sulla maniera e utilità delle traduzioni*, apparso sulla *Biblioteca italiana*; le risposte, sia pro che contro le tesi sostenute dall'intellettuale svizzera non si fanno attendere: Ludovico di Breme stende l'opuscolo *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* (Milano, 1816) e Pietro Borsieri le *Avventure letterarie di un giorno* (Milano, 1815). Giovanni Berchet scende prontamente nell'agone con la celeberrima *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*. Ricordiamo brevemente che l'operetta di Berchet, il cui titolo completo è *Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*⁹, ha lo scopo di presentare la versione italiana delle due opere di Bürger, esempi di poesia romantica basata sulla tradizione popolare. In particolare, *Eleonora* (1774) è l'opera più famosa dell'esponente di spicco dello *Sturm und Drang*: è un canto d'amore e morte percorso da una cupa tragicità, in cui lo spirito fiabesco si fonde con il gusto nordico del notturno, alimentato dal substrato culturale celtico. Berchet prende spunto da queste opere per presentare al pubblico italiano l'idea di una letteratura nazionale e popolare, che sia al tempo stesso utile e moderna, argomenti sui quali converge Manzoni stesso.

L'autore dei *Promessi sposi*, di fronte agli attacchi di parte classicista, interviene non con uno scritto teorico o un articolo dotto, ma con il componimento ironico *l'Ira di Apollo per la Lettera semiseria di Grisostomo*, che, già dal titolo, denota l'importanza attribuita all'opera dell'amico poeta. Peraltro, nella quasi coeva lettera a Fauriel del 19 marzo 1817 ritorna sul tema della *Lettera semiseria*, a dimostrazione di quanto quelle tematiche, germogliate da un *humus* comune di riflessioni e di discussioni, gli stessero a cuore («Il suo libro ha fatto qui molto chiasso, e ci si accinge a confutarlo, cosa che non sarà troppo agevole, poiché ha avuto cura di mettere avanti, facendosene beffe gli argomenti di cui ci si sarebbe probabilmente serviti a questo scopo... Ha molto ingegno, come potrete vedere dal suo libro, e inoltre un gusto per le lettere completamente immune dal meschino spirito di parte e dalla ciarlataneria che le disonorano»¹⁰). Sono infatti in gioco «le nuove esigenze letterarie, la poesia considerata [...] “vero bisogno morale di tutti i popoli della terra”, lo spazio dato al sentimento religioso come espressione dell'anima popolare, l'attenzione alla storia»¹¹, tematiche centrali nella teoresi manzoniana. Nell'ode burlesca l'autore prende di mira i classicisti attraverso la difesa delle loro stesse tesi, proprio come aveva fatto Berchet nel finale di quello che si può ritenere il “manifesto del romanticismo italiano”. *L'Ira di Apollo*, probabilmente composta nel 1817 e conosciuta nella ristretta cerchia degli intellettuali ambrosiani¹², viene data alle stampe anonima nel 1829 sull'«Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Commercio e Teatri»¹³, quando la

⁸ CARLO PORTA, *Poesie edite e inedite*, a cura di Angelo Ottolini, Milano, Hoepli, 1980.

⁹ GIOVANNI BERCHET, *Lettera semiseria di Grisostomo e altri saggi critici e polemici*, Milano, 1816.

¹⁰ «Son livre a fait ici beaucoup de bruit, et on s'apprête à le refuter, ce qui ne doit pas être trop aisé, puisqu'il a eu soin de mettre en avant en se moquant les argumens dont on se serait probablement servi pour cela. [...] Il a beaucoup d'esprit comme vous verrez par son livre, et en outre un gout pour les lettres exempt tout à fait du petit esprit de parti et de la charlatannerie qui les deshonorent». *Carteggio Manzoni - Fauriel*, a cura di Irene Botta, Milano, Centro Nazionale Studi manzoniani, 2000, lettera n. 54, 19 marzo 1817, p. 218.

¹¹ ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le poesie (1797-1872)*, a cura di Gilberto Lonardi e Paola Azzolini, cit., p. 386.

¹² Come nota Azzolini (p. 386), «poiché la Milano di quei tempi era una città relativamente piccola e l'intellettualità locale si muoveva tutta dentro un breve perimetro di circoli, teatri, caffè, è molto probabile che la parodia manzoniana, benché inedita, circolasse presto, come del resto sappiamo che accadeva per molti testi dell'epoca, anche, tra l'altro, per le poesie di Carlo Porta».

¹³ A. II, n. 137, 16 novembre 1829.

questione della mitologia è ancora attuale (il *Sermone sulla mitologia* di Monti è del 1825). La composizione parte dall'intento di difendere le posizioni del sodale con un componimento in cui, mettendo in ridicolo gli argomenti dei classicisti, li fa apparire improponibili e svuotati di credibilità, affermando così per antifrasi i principi romantici. In un contesto improntato all'ironia nei confronti non solo degli stilemi classicistici, ma di un certo modo di intendere la letteratura, l'autore inserisce alcuni inserti decisamente parodici. Peraltro, il procedimento antifrastico sarà ancora utilizzato da Manzoni nella divertente lettera a Tosi del 10 luglio 1824, in cui, sottoforma di ameno e paradossale rimprovero per l'eccessivo zelo nella cura delle anime, in realtà loda le virtù e l'integrità morale del suo interlocutore¹⁴.

Nell'*Ira di Apollo* Manzoni colpisce il mito, di cui nella letteratura moderna e contemporanea si era fatto abuso, avvalendosi della tecnica del rovesciamento parodico. Peraltro, il poeta ha una robusta formazione classica che non rinnegherà mai¹⁵, semmai sconfesserà un genere privo di autenticità, che perpetua sé stesso nel tempo in modo acritico, avendo quale unico argomento la mitologia e quale solo esempio gli antichi, non ritenendo degni di attenzione né la storia, né la realtà (il "vero"), né il sentimento (il "sentir"). Quando nei *Promessi sposi* inserisce un riferimento mitologico, lo fa in modo ironico:

[L'oste] si fermò un momento a contemplare l'ospite così noioso per lui, alzandogli il lume sul viso, e facendovi, con la mano stesa, ribatter sopra la luce; in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto. – Pezzo d'asino! – disse nella sua mente al povero addormentato: – sei andato proprio a cercartela¹⁶.

Siamo nel cap. XV, quando l'oste della *Luna piena* va a svegliare con in mano un lume Renzo addormentato con i postumi dell'ubriacatura della sera precedente: l'autore accosta l'immagine, sicuramente poco aulica, a quella di Psiche, che, secondo il mito omonimo, fa luce sulle sensuali fattezze del consorte Amore. Si passa così da un ideale classico a una triviale scena da osteria e lo stridente contrasto dall'effetto comico è accentuato dal successivo «Pezzo d'asino».

Oltre all'ironia, è presente nell'*Ira di Apollo* anche l'autoironia nei confronti delle passate esperienze di stampo neoclassico, quando il giovane Alessandro esplorava in varie direzioni le potenzialità della scrittura, tenendo presente da un lato la tradizione, dall'altro la pratica contemporanea, alla ricerca di uno stile personale. Boggione puntualizza il concetto offrendo diversi esempi tratti dalle opere giovanili:

L'Ira di Apollo è, infatti, sin dalla scelta del metro, quell'ode tanto cara a Monti e a tutta la tradizione classicistica settecentesca, una parodia: ma tra i modelli parodiati un posto di non secondaria importanza spetta ai propri versi giovanili. La «torre aerea» del v. 5 richiama l'«aerea punta» di *Urania*, 260; la «delfica cortina» del v. 53 è la «fatal cortina» del *Panegirico di Trimalcione*,

¹⁴ Cfr. ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, Milano, Adelphi, 1986, t. I, pp. 363-365. Riporto alcuni passaggi esemplificativi: «Le perdono quella curiosità di sapere come vadano nella diocesi di Pavia le cose della religione, quasi che Le ne dovesse importare; quella smania di correggere gli abusi, come se toccasse a Lei. [...] Le perdono, via anche l'eccesso di esercitare le opere di misericordia, quantunque Ella getti in ciò il tempo che dovrebb'essere impiegato a visitare i sani, a consolare i gaudenti, a ricevere consigli da coloro che conoscono il mondo meglio di Lei, e che Le saprebbero dire appuntino dove stia la vera dignità d'un vescovo».

¹⁵ Cfr. ERNESTO TRAVI, *La lezione di Merate*, in *Humanitas e poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a cura di Luigi Reina, Salerno, Laveglia Editore, t. I, 1988, pp. 189-202.

¹⁶ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1961, p. 326.

71; i «poggi aonii» del v. 85 sono parenti dei «poggi di Elicona» ancora di *Urania*, 53; le «nove suore» del v. 86 sono le «nove Suore» invocate dal «vate trilustre» perché gli porgano aiuto nel *Trionfo della Libertà*, IV, 189, e le «nove fanciulle d'immortal bellezza» che lo seducono nel *Frammento di un'ode alla Muse*, 1¹⁷.

E ancora, il «pensier profondo» del v. 94 richiama il «pensier profondo» di *Urania*, 330, e il «biondo nume» il «biondo iddio» del sonetto *Autoritratto*, 10.

C'è la presa di distanza da una letteratura basata sull'ingenuo entusiasmo, il furore poetico, l'abbandono alla fantasia e un sovente velleitario «volare alto». Le poesie prima della conversione, i cui modelli erano Parini e soprattutto Monti, erano infatti caratterizzate da una costante tensione ascensionale, volta a «sperimentare le potenzialità della letteratura, nei molteplici aspetti consacrati dai modelli della tradizione e soprattutto dalla pratica contemporanea, alla ricerca di un proprio personale ed originale indirizzo»¹⁸.

Passiamo ora ad un'analisi per sommi capi dell'ode: composta da 14 strofe di 8 versi, endecasillabi e settenari (rima Ab"CAAd"CEE), si apre con un dio Apollo adirato per l'affronto subito da Berchet, che indirizza i suoi strali contro Milano, intenzionato a raderla al suolo. L'io poetico lo prega in nome dei numerosi mortali che ha amato (Leucotoe, Giacinto, Coronide, Dafne) di non punire così duramente l'intera città, che non tralascia alcuna forma di culto verso l'olimpica divinità, per lavare l'onta dovuta all'intemperanza di uno solo dei suoi abitanti. Come nota Boggione, l'accorata implorazione costituisce «la parodia di quella di Abramo a Dio per scongiurare la distruzione di Sodoma (*Gen.*, XVIII, 22 sgg.); ma là dove Abramo invoca la salvezza per tutti i colpevoli in nome dei pochi giusti, qui con comico rovesciamento Manzoni isola l'unico colpevole a fronte della totalità dei fedeli al credo classico»¹⁹.

La prece sortisce l'effetto desiderato: il biondo nume rivolge la sua implacabile vendetta contro il reo soltanto. Manzoni usa le parole di condanna del dio verso Berchet per enunciare i principi della poetica romantica (vv. 82-96), che sarà esposta alcuni anni più tardi nella *Lettera sul Romanticismo*, in cui verrà ribadita la condanna dell'imitazione servile dei classici e della mitologia, per ragioni artistiche e morali, in quanto esalterebbe gli «dei falsi e bugiardi», cui si aggiungerà il rifiuto delle unità pseudo-aristoteliche.

Ma la ragione per la quale principalmente io ritengo detestabile l'uso della mitologia [...], è che l'uso della favola è vera idolatria. Ella sa molto meglio di me che questa non consisteva soltanto nella credenza di alcuni fatti naturali o soprannaturali; i fatti non ne erano che la parte storica; ma la parte morale [...] era fondata nell'amore, nel rispetto, nel desiderio delle cose terrene, delle passioni, dei piaceri, portato fino all'adorazione²⁰.

Berchet è infatti «condannato» da Apollo a non cantare più le divinità pagane, che non sono altro che divinità della morte e dell'oblio, e per questa ragione, paradossalmente i suoi versi diventeranno immortali: quello che pare castigo e ingiuria è in realtà riconoscimento di eccellenza morale e letteraria. Memore del «sentir e meditar» dei versi per Carlo Imbonati, l'autore recupera, questa volta in senso non parodico, materiali della sua lirica giovanile, affermando per antifrasi che

¹⁷ ALESSANDRO MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di Valter Boggione, cit., p. 9.

¹⁸ Ivi, p. 10.

¹⁹ Ivi, p. 481.

²⁰ ALESSANDRO MANZONI, *Sul Romanticismo*, a cura di Massimo Castoldi, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2008, p. 23.

l'autentica poesia scaturisce del sentimento unito alla riflessione, dalla profondità del cuore e della mente, mai disgiunta dall'osservazione della realtà.

La comicità, di cui l'ode è intrisa, scaturisce dal contrasto fra contesto aristocratico e piccolo-borghese, fra aulico e prosaico, fra toponimi lombardi («Baradello» v. 3, «Milan» v. 19, «Cordusio» e «Bottonuto», che peraltro era un quartiere malfamato di Milano, v. 48) e perifrasi per indicare i luoghi tipici della poesia («rupe ascrea» v. 9, «giogo parnasio» v. 10, «almo Sminteo» v. 39). Sullo sfondo opera il modello iliadico dell'ira di Achille contro Agamennone, cui fa da contraltare l'ira di Apollo contro il povero Berchet. Il lessico elevato è arricchito dai motivi caratteristici, e sfruttati fino alla noia, della tradizione letteraria («eburneo» v. 13, «strale» v. 15, «odor d'ambrosia fina» v. 8, «balli de le Najadi» v. 18, «atre Eumenidi» v. 42, «tartarei chiostrì» v. 62) e dai consueti epiteti per indicare le divinità («Sommo Tonante» e «occhibendato arciero» v. 65).

Nell'ultima strofa dell'ode si ha ancora una parodia, questa volta della descrizione della statua del dio di Delfi nella celebrata *Storia dell'arte nell'antichità* di Winckelmann: esaltando la quieta bellezza dell'opera d'arte, l'archeologo tedesco afferma che sembra viva, mentre per Manzoni è il vero Apollo, vacuo ed inespressivo, a sembrare una statua²¹. Fa parte del procedimento di rovesciamento il fatto che l'autore faccia proferire proprio a questo vacuo Apollo i principi basilari della nuova poetica romantica.

Si può dunque a ragion veduta concludere che dall'*Ira di Apollo* emergono non soltanto temi cruciali per la speculazione manzoniana e l'estetica romantica, ma anche la figura di un intellettuale solo apparentemente discosto dalle *querelles* letterarie del suo tempo, e al contrario coinvolto da protagonista, come protagonista era, nei primi decenni del sec. XIX, Milano quale centro vitale della cultura europea.

²¹ ALESSANDRO MANZONI, *Poesie a tragedie*, a cura di Valter Boggione, cit., p. 485.