



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

STUDI E RICERCHE

IL SOGNO DEL PENSIERO, LA RIVELAZIONE DEI SENSI:

L' ODE SULL'INDOLENZA DI JOHN KEATS

Audrey Taschini

settembre 2019

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

AUDREY TASCHINI

Il sogno del pensiero, la rivelazione dei sensi: l' Ode sull' Indolenza di John Keats

Ode on Indolence

'They toil not, neither do they spin'

One morn before me were three figures seen,
With bowèd necks, and joinèd hands, side-faced;
And one behind the other stepp'd serene,
In placid sandals, and in white robes graced;
They pass'd, like figures on a marble urn,
When shifted round to see the other side;
They came again; as when the urn once more
Is shifted round, the first seen shades return;
And they were strange to me, as may betide
With vases, to one deep in Phidian lore.

How is it, Shadows! that I knew ye not?
How came ye muffled in so hush a mask?
Was it a silent deep-disguisèd plot
To steal away, and leave without a task
My idle days? Ripe was the drowsy hour;
The blissful cloud of summer-indolence
Benumb'd my eyes; my pulse grew less and less;
Pain had no sting, and pleasure's wreath no flower:
O, why did ye not melt, and leave my sense
Unhaunted quite of all but--nothingness?

A third time pass'd they by, and, passing, turn'd
 Each one the face a moment whiles to me;
 Then faded, and to follow them I burn'd
 And ached for wings, because I knew the three;
 The first was a fair Maid, and Love her name;
 The second was Ambition, pale of cheek,
 And ever watchful with fatiguèd eye;
 The last, whom I love more, the more of blame
 Is heap'd upon her, maiden most unmeek,—
 I knew to be my demon Poesy.

They faded, and, forsooth! I wanted wings:
 O folly! What is Love? and where is it?
 And for that poor Ambition! it springs
 From a man's little heart's short fever-fit;
 For Poesy!—no,—she has not a joy,—
 At least for me,—so sweet as drowsy noons,
 And evenings steep'd in honey'd indolence;
 O, for an age so shelter'd from annoy,
 That I may never know how change the moons,
 Or hear the voice of busy common-sense!

And once more came they by:—alas! wherefore?
 My sleep had been embroider'd with dim dreams;
 My soul had been a lawn besprinkled o'er
 With flowers, and stirring shades, and baffled beams:
 The morn was clouded, but no shower fell,
 Tho' in her lids hung the sweet tears of May;
 The open casement press'd a new-leaved vine,
 Let in the budding warmth and throstle's lay;
 O Shadows! 'twas a time to bid farewell!
 Upon your skirts had fallen no tears of mine.

So, ye three Ghosts, adieu! Ye cannot raise
 My head cool-bedded in the flowery grass;
 For I would not be dieted with praise,

A pet-lamb in a sentimental farce!
 Fade softly from my eyes, and be once more
 In masque-like figures on the dreamy urn;
 Farewell! I yet have visions for the night,
 And for the day faint visions there is store;
 Vanish, ye Phantoms! from my idle spright,
 Into the clouds, and never more return!

Ode sull'Indolenza

'Essi non faticano, né filano'

Un mattino davanti a me furono visibili tre figure,
 Con il collo chinato, e tenendosi le mani, di profilo;
 E una dietro all'altra avanzavano serene,
 In placidi sandali, e abbellite da bianche vesti;
 Esse sfilavano, come figure su un'urna di marmo,
 Quando la si gira per vedere l'altro lato;
 Di nuovo arrivarono; come quando un'urna di nuovo
 Viene girata, le prime ombre ritornano;
 Ed esse mi parvero strane, come può accadere
 Con vasi, a chi è immerso nella tradizione Fidiana.

Come mai, Ombre! non vi riconobbi?
 Come arrivaste avviluppate in una così tacita maschera?
 Fu forse un silente complotto, profondamente occultato
 Per rubare, e lasciare senza mansione
 I miei giorni oziosi? Matura era l'ora sonnolenta;
 La beata nube dell'indolenza estiva
 Intorpidiva i miei occhi; il mio polso si indeboliva sempre più;
 Il dolore non aveva alcun aculeo, e la ghirlanda del piacere alcun fiore:
 Ah, perché non vi dissolveste, e non lasciaste i miei sensi
 Che da tutto non erano tormentati tranne—il nulla?

Una terza volta esse passarono, e, passando girarono
 Ciascuna il volto per un momento verso me;
 Poi svanirono, e io ardevo di seguirle
 E bramavo ali, poiché riconobbi le tre;
 La prima era una bella Fanciulla, e Amore il suo nome;
 La seconda era Ambizione, dalla pallida gota,
 E sempre vigile, con occhio affaticato;
 L'ultima, che amo tanto di più, quanta più colpa
 Su di lei viene ammassata, fanciulla molto irrequieta,—
 Riconobbi essere il mio demone Poesia.

Svanirono e, invero! desideravo ali
 O follia! Cos'è Amore? e dov'è?
 E per quella povera Ambizione! essa scaturisce
 Dalla breve convulsione febbrile del piccolo cuore di un uomo;
 Per Poesia? —no,— essa non ha una gioia,—
 Almeno per me,—dolce quanto i meriggi sonnolenti,
 E le sere immerse nell'indolenza mielata;
 Ah, per un'età così riparata dalle noie,
 Da non poter mai sapere come cambiano le lune,
 O udire la voce dell'affaccendato buonsenso!

E ancora una volta passarono: —ahimè! Perché mai?
 Il mio sonno era stato ricamato con tenui sogni;
 La mia anima era stata un prato cosperso
 Di fiori, e ombre mobili, e raggi confusi:
 Il mattino era nuvoloso, ma nessuna pioggia cadde,
 Anche se dalle sue palpebre pendevano le dolci lacrime di Maggio;
 La finestra aperta premeva una vite dalle foglie nuove,
 Lasciava entrare i germogli di calore e i lai del tordo;
 O Ombre! era tempo di congedarsi!
 Sulle vostre vesti non erano cadute mie lacrime.

Dunque, voi tre Fantasmi, addio! Non potete sollevare
 La mia testa frescamente allettata nell'erba fiorita;
 Poiché non mi alimenterò di lodi,

Un agnello da compagnia in una farsa sentimentale!
 Svanite dolcemente dai miei occhi, e ancora una volta siate
 Figure in maschera sull'urna di sogno;
 Addio! Ho già visioni per la notte,
 E per il giorno di flebili visioni c'è abbondanza;
 Dileguatevi, Fantasmi! dal mio spirito ozioso,
 Nelle nuvole, e mai più ritornate!'

L'*Ode sull'Indolenza* di John Keats (Vendler 1983) si pone in netto contrasto con il panorama sociale e culturale del XIX secolo inglese, con un contesto in cui l'esaltazione borghese della produttività e del guadagno, di matrice puritana, aveva ormai permeato l'ideologia dominante. Tra '600 e '800, con l'avvento e lo sviluppo della modernità, la classe borghese acquisì gradualmente sempre più importanza e rilievo; verso la fine del 1700 essa mise i moderni sviluppi della tecnica, come la macchina a vapore, al servizio della sua etica del lavoro, elaborando nuovi sistemi di produzione meccanizzata. La produzione seriale, la vendita su ampia scala e il guadagno crescente diventarono elementi cruciali per la borghesia al punto di eclissare persino una dimensione morale, nel momento in cui la borghesia stessa, senza alcuno scrupolo, sfruttava la manodopera di uomini, donne e bambini appartenenti alle classi sociali più deboli, anch'essi costretti a vivere in funzione del lavoro da loro svolto, reificati, come meri ingranaggi nella grande macchina della moderna produzione industriale.

Completamente in opposizione con l'ideologia dominante del suo tempo, Keats in quest'ode pone l'indolenza come culmine delle condizioni desiderabili per l'uomo. Se l'indolenza è concepita dalla borghesia di inizio '800 come uno stato negativo, associato alla pigrizia, all'improduttività e dunque alla lontananza dalla grazia di Dio che, secondo la prospettiva teologica puritana, manifestava la sua volontà di salvezza di un individuo garantendogli successo e guadagno (Weber 1991), nell'*Ode all'Indolenza* lo stato di grazia si trova invece in una comunione profonda con la natura, in una condizione analoga

a quella dei gigli del campo, richiamata dall'epigrafe di apertura, in quello che è presentato quasi come un ritorno a uno stato edenico, prima che il castigo divino condannasse l'umanità a *guadagnarsi il pane con il sudore della fronte*.

L'epigrafe scelta da Keats per introdurre l'ode è un frammento tratto da Matteo 6, 28 ([...] essi non faticano e non filano.), il celebre passo in cui viene descritto lo stato di pura passività dei gigli del campo, subito prima di celebrarli come un esempio di bellezza superiore persino a quella delle vesti di Salomone.² Quasi impossibile per un lettore dell'epoca, come anche, per certi versi, a un lettore di oggi, non cogliere in questa metafora legata alla fatica e al lavoro di tessitura una diretta allusione alla fatica del lavoro di molti nelle numerose manifatture tessili dell'Inghilterra industriale, a una realtà che, focalizzata interamente su produzione e profitto, aveva provocato grande dolore nelle classi più deboli e dimenticato l'autentica bellezza che scaturisce spontaneamente da ogni essere in comunione con la natura.

Questa epigrafe presenta, sin dall'inizio, un'immagine pregnante che riassume la tematica della poesia stessa.³ I gigli sono in sé puri e perfetti nella loro *indolenza*, una purezza e perfezione che l'uomo nella sua vita attiva non è in grado di realizzare. L'uomo, pur con tutto il suo lavoro e tutta la sua fatica, non è in grado di crearsi delle vesti come quelle dei gigli, vesti che i gigli invece, col solo fatto di aderire pienamente alla loro natura, di essere quello che sono, realizzano per loro stessi in modo spontaneo. I gigli inoltre, in

2 "Perché siete in ansietà intorno al vestire? Considerate come crescono i gigli della campagna: essi non faticano e non filano; eppure io vi dico, che Salomone stesso, con tutta la sua gloria, non fu vestito come uno di loro. Ora se Dio riveste in questa maniera l'erba dei campi, che oggi è e domani è gettata nel forno, quanto più vestirà voi o uomini di poca fede?" Matteo 6, 28-30, (Nuova Diodati 1991). Si veda inoltre la ripresa di questo tema da parte di Oscar Wilde, fervente ammiratore di Keats, che nel suo *De Profundis* (1897), riprenderà l'immagine dei gigli del campo affermando che è necessario "vivere come fiori", ("He was the first person who ever said to people that they should live 'flower-like' lives.' He fixed the phrase.").

3 Questa citazione è la chiave, trascurata in precedenti letture del testo, attraverso cui è possibile accedere a una comprensione profonda dell'ode.

quanto vegetali, sono la massima espressione di una vita "non attiva", di un'azione-non-azione in cui essi, senza fatica e senza sforzo, riescono a essere perfettamente belli e realizzati nella loro essenza profonda. I gigli dunque rappresentano l'ideale essere-*nel-mondo* del poeta, ma anche, più in generale, di ogni uomo. I gigli del campo sono in quest'ode un esempio di vita perfetta, della bontà e bellezza che scaturiscono dalla comunione con la natura; essi sono ciò che Cristo stesso nel Vangelo portava niente meno che come modello di vita per gli uomini, un modello completamente antitetico all'ideale di vita borghese di inizio '800. La promozione di questo ideale di vita contemplativa e legata alla natura, e il fatto stesso di aver composto un'ode sul tema dell'indolenza, emerge quindi come un elemento sovversivo nel contesto di una società borghese che invece costantemente celebrava la vita attiva, la produttività, il lavoro e soprattutto, un dominio violento sugli uomini e sulla natura tutta. Questa poesia, dunque, nella sua delicatezza di sentimento, nella sua esaltazione della superiore bellezza della natura e dell'essere sopra il fare, non può che incastonarsi in quel filone sovversivo, inaugurato da William Blake a cavallo tra '700 e '800, di profonda critica a una certa declinazione della modernità di stampo materialista, meccanicista e capitalista.

La prima strofa dell'ode si apre con una visione mattutina: il sonno e la veglia paiono confondersi nel momento del risveglio, le visioni oniriche paiono iniziare con l'apertura degli occhi del poeta in un ribaltamento tra tempo del sogno e tempo della realtà, in un ingresso nella caverna platonica abitata da parvenze incorporee. L'io lirico scorge di fronte a sé tre figure, tre ombre. Avvolte in bianche vesti, esse girano di profilo intorno a lui. Le figure gli sfilano di fronte, ma dopo essere stato superato dall'ultima egli vede ritornare la prima, come si trattasse di figure su un vaso posto davanti a un osservatore intento a decifrarne il mistero. Con questa suggestione iniziale, si passa dall'immagine serena e piacevole espressa dall'epigrafe dei gigli del campo a un'immagine che il poeta percepisce come strana; ed esse *mi parvero strane*, afferma l'io lirico nella poesia. In questa strofa assistiamo a una brusca transizione dall'immagine dei gigli, vestiti di naturale magnificenza, che manifestano la loro essenza in modo

spontaneo e autentico a quella delle tre ombre, *avviluppate in una tacita maschera*, nascoste in strati di veli, silenzio e mistero che riempiono di domande l'osservatore. Allo stesso modo, si passa dallo spazio naturale e aperto del campo allo spazio chiuso, artificiale e vagamente claustrofobico del vaso e del movimento circolare delle figure intorno all'io lirico. Questo passaggio da uno stato di natura a uno stato di cultura implica anche un passaggio da uno stato di realtà vissuta pienamente, con la totalità dei propri sensi e della propria affettività, a uno stato in cui si ha a che fare con delle ombre, delle realtà "virtuali" presenti nella mente del poeta; un passaggio, dunque, dall'esperienza, dal qui e ora, dal mondo della vita e dei sensi, a un'esperienza in cui l'individuo si ritrova incantato dai pensieri circolari della propria mente. La transizione da natura a cultura, che possiamo tracciare nella prospettiva di Keats, dall'esperienza dei sensi e dell'affettività a una realtà mentale, richiama la metafora della caduta dell'umanità dallo stato perfetto del giardino dell'Eden, metafora che già prima di Keats poeti e intellettuali avevano utilizzato per comprendere e raccontare il passaggio da pre-modernità a modernità.⁴ Anche in questo testo vediamo il passaggio da uno stato di grazia, prelapsario, a uno stato di smarrimento, di estraneità perturbante, di crescente disagio, smarrimento, ansietà.

L'*Ode all'Indolenza*, che si apre con l'immagine dei gigli del campo, prosegue dunque con il contrasto interiore del poeta di fronte a queste tre figure di sogno, che cercano di sottrarlo al suo stato di beata indolenza. Nella seconda strofa l'io lirico rivolge delle domande alle ombre: chi sono? Da dove sono venute? Ma soprattutto perché destarlo dallo stato che lui descrive come *blissful*, di beatitudine, in cui si trovava fino a quel momento? Uno stato di beatitudine in cui i sensi *da tutto non erano tormentati tranne il nulla*. Il nulla, *nothingness*, che troviamo nell'ode non è che il vuoto di pensieri, di pre-

4 Si vedano, per esempio, *gli Anniversari* di John Donne (1611), nei quali il poeta medita sulla caduta e sulla decadenza del mondo pensandola attraverso la metafora della moderna dissezione anatomica e della *New Philosophy*, oppure, per quanto riguarda il Romanticismo, si pensi al frequente parallelismo nell'opera di William Blake, particolarmente evidente nelle *Songs of Innocence and of Experience* (1794), tra il mito della caduta e l'imporsi della modernità nelle forme della nuova scienza, della filosofia illuminista e della civiltà industriale e capitalista.

occupazioni, di tarli mentali, il vuoto della mente che si assopisce e lascia spazio ai sensi, a una pura e pacifica aderenza alla dimensione dell'esperienza del qui e ora.

Le domande dell'io lirico restano senza risposta e nella terza strofa le figure sfilano nuovamente davanti a lui. Stavolta, prima che esse si dileguino, lasciandolo sospeso nel desiderio di rincorrerle, l'io lirico ha modo di riconoscerle. Esse sono l'amore, l'ambizione e la poesia. Nella quarta strofa, dopo che esse sono nuovamente svanite, l'io lirico le considera e le soppesa tra sé e sé, una per una. Per quanto riguarda le prime due egli scorge in esse degli aspetti fondamentalmente negativi per cui vale la pena abbandonarle: l'amore, che qui è inteso come la fase febbricitante dell'innamoramento, è qualcosa di passeggero e fuggevole, che come giunge d'improvviso, improvvisamente scompare. L'ambizione non è che una *breve convulsione febbrile del piccolo cuore di un uomo*, quindi cosa vana. Per la poesia invece egli fa un discorso a parte; con essa tutto è molto più complicato e ambiguo. Delle tre figure, la poesia è quella più amata, più dolorosamente amata, come viene espresso nell'ode. Non si tratta di un amore tranquillo e sereno, ma un sentimento che porta affanno e struggimento. Subito dopo aver espresso il proprio amore per essa, la poesia è definita dall'io lirico come *irrequieta*, fino ad arrivare all'appellativo estremo di *mio demone*.

La visione della poesia che emerge da questo testo è decisamente autobiografica nella sua descrizione della poesia come qualcosa di problematico e portatore di inquietudine e pensieri, seppur molto amata. Nella sua vita stessa come nell'ode, Keats fu legato alla poesia da un amore sconfinato, quasi ossessivo, un amore che lo portò a entrare in contrasto spesso con molti. Per seguire la propria vocazione poetica Keats abbandonò la professione medica subito dopo aver concluso il suo percorso di formazione, un percorso che gli era costato tempo e fatica e nel quale la sua famiglia aveva riposto grandi e pesanti aspettative. Per Keats la poesia fu sempre una scelta sofferta e difficile: nel momento in cui decise di intraprendere la sua carriera di poeta egli si prefigurava una vita tranquilla, dedicata alla realizzazione della propria vocazione, si aspettava, inoltre, in qualche misura, un riconoscimento da parte della società in cui viveva, un

riconoscimento che, tuttavia, arrivò solo da pochissimi intimi estimatori; non dalla sua famiglia, né dalla società o dalla critica del suo tempo.⁵ Per la poesia dovette subire le critiche, spesso caustiche, dei molti detrattori della sua opera e fu trascinato nell'occhio del ciclone della disputa tra il Romanticismo e il materialismo/meccanicismo della società borghese. Questo portò Keats a provare sovente sentimenti ambigui verso la poesia stessa, che da un lato restò il suo primo amore durante tutto il corso della sua breve vita, dall'altro fu costante fonte di dolore e struggimento. Da qui la metafora della fanciulla che, dopo averlo legato strettamente a sé, lo trascina puntualmente al centro delle critiche, lo porta a essere bersaglio di scherno e persino di affermazioni offensive.⁶ L' *Ode all'Indolenza* stessa è, in una sorta di *mise en abîme*, un'immagine della poesia come essa viene descritta nel testo, che si pone a un livello meta-poetico: la composizione di un'ode sull'indolenza è per eccellenza l'esempio di un testo poetico sovversivo, che trascina Keats in una posizione di contrasto con la società e la cultura dominante.

Nonostante l'io lirico la identifichi come la sua ossessione e la riconosca come colei che genera in lui tanto più amore quanto più struggimento, l'unico motivo che egli porta come ragione per lasciarla da parte è quello che *essa non ha una gioia [...] dolce quanto i meriggi sonnolenti, e le sere immerse nell'indolenza mielata*; il piacere e la bellezza della poesia, per quanto più elevati rispetto ai vani piaceri del mondo, sono comunque poca cosa, se paragonati allo

5 La critica alla poesia di Keats fu spietata al punto che Shelley arrivò, nella prefazione alla sua elegia *Adonais*, scritta in onore di Keats dopo la sua morte a Roma nel 1820, ad attribuire a essa la causa della malattia di Keats stesso: "Il genio della compianta persona alla cui memoria ho dedicato questi indegni versi non era meno delicato e fragile di quanto fosse bello; e dove bruchi e vermi abbondano, qual meraviglia che il suo giovane fiore sia stato guastato nel bocciolo? La feroce stroncatura del suo *Endimione*, apparsa sulla *Quarterly Review*, ebbe un effetto violentissimo sul suo animo sensibile: l'agitazione s'impadronì di lui fino a provocargli la rottura di un vaso sanguigno nei polmoni, portandolo a una rapida consunzione, e neppure i successivi riconoscimenti alla grandezza del suo talento, da parte di critici più imparziali, poterono guarire una ferita inferta con tanta sconsideratezza" (Shelley 2018: 913-915).

6 Per un approfondimento riguardo gli eventi della vita di Keats, si rimanda alla biografia di Andrew Motion.

stato di beatitudine perfetta realizzato nell'indolenza. La poesia è sì per Keats un'occupazione e un'attività superiore, che mette in gioco tutte le facoltà dell'uomo – i sensi, l'affettività, l'intelletto – ma in questo testo essa appare come pur sempre un'attività "culturale" e "artificiale" e in quanto tale inferiore allo stato di grazia che è la passività e la naturalezza dei gigli del campo. La poesia è una modalità di pensiero in tensione estrema verso uno stato di unione panica con la natura, ma essa, in se stessa, non è questa unione. Essa è il tentativo di rievocazione testuale di un'esperienza per il lettore, allo scopo di consentirgli di accedere all'esperienza stessa; una volta ottenuta la chiave d'accesso all'esperienza l'individuo su di essa deve concentrarsi, abbandonando persino la poesia medesima. La poesia, se vista come un fine e non come un mezzo, rischia di snaturarsi, di diventare un ulteriore cavillo tra i cavilli mentali della vita, di perdere il suo significato profondo trasformandosi, paradossalmente, in un ostacolo alla realizzazione della sua finalità essenziale. Nel cammino iniziatico della poesia è necessario anche, soprattutto, essere in grado di lasciare andare.

Mettere da parte tutto, anche la poesia stessa, è esattamente quel che l'io lirico fa nella quinta strofa, non rivolgendo più la sua attenzione alle figure, alle ombre, bensì ritornando con lo sguardo al suo stato di indolenza iniziale, alla natura e ai sensi. Nella sua mente, a questo punto del testo, si fa nuovamente spazio la visione iniziale del prato fiorito in una giornata di inizio primavera, mite e non piovosa, pregna di una vitalità sul punto di sbocciare. L'immagine delle foglie di vite che premono sulla finestra e del mite calore primaverile che penetra all'interno insieme al canto del tordo veicolano un'esperienza diretta e sensuale della natura che si riappropria dello spazio interiore dell'io lirico, il quale non fa resistenza.

Nella sesta strofa questa riconquista è rappresentata come avvenuta. Il testo ci trasporta nuovamente in un prato fiorito, in cui l'io lirico, ritornato allo stato iniziale descritto nell'epigrafe dei gigli del campo, dice addio alle tre figure, che in ultimo falliscono nel loro intento di sollevare la sua testa *dal fresco letto di erba fiorita*. La testa, che viene presentata come *bedded*, letteralmente allettata nel prato primaverile, è un'immagine della mente che, finalmente libera da

pensieri e assopita in una condizione di indolenza, lascia spazio all'esperienza dei sensi, dell'affettività e della natura, quasi in un ritorno all'Eden perduto.⁷

Alla fine dell'ode, dunque, un cerchio si chiude. Se da un lato, per buona parte del testo, l'immagine del cerchio è riferita al movimento compiuto dalle tre figure intorno al poeta, un movimento che veicola l'idea di un pensiero fisso e ripiegato su se stesso, quasi claustrofobico, qui abbiamo un movimento circolare che invece è relativo all'esperienza di vita del poeta e, in una prospettiva più ampia, all'esperienza di vita di ogni individuo che desidera ritornare allo stato di beatitudine, di comunione con la natura. Mentre il movimento delle tre figure è circolare e pare sempre uguale a se stesso, quello di ritorno alla natura è per certi versi tridimensionale nel suo comprendere in sé una dimensione di evoluzione. Più che un semplice movimento sul perimetro di un cerchio, è un movimento a spirale, che ritorna sullo stesso punto, ma a un livello superiore, con una consapevolezza superiore. Si ritorna al punto iniziale, a esperire la natura, ma si ritorna a essa con un piacere in più, il piacere che nasce dalla consapevolezza di ciò che era andato perso in tante, vane occupazioni umane e che si è finalmente, per qualche tempo, ritrovato; il piacere che l'essere umano, che vive in un mondo umano, può provare nel momento in cui torna, seppur brevemente, a contatto con la natura, con l'origine.

L'ode si conclude con l'addio rivolto dall'io lirico alle tre figure, subito seguito dall'esortazione "*Svanite dolcemente dai miei occhi [...] e mai più ritornate!*". Questa affermazione, più che indicare qualcosa che avverrà in maniera definitiva, indica un desiderio dell'io lirico, quello di restare perennemente nello stato di beatitudine che è la comunione con la natura, lo stato in cui la mente, invece che correre tra pensieri e preoccupazioni è *frescamente allettata nell'erba fiorita*. Si tratta dell'espressione di un desiderio, più che della creazione di

una realtà, perché ognuno sa che i momenti di pace e comunione perfetta con la natura sono per gli uomini anch'essi brevi e passeggeri. Ciò che viene lasciato non detto nell'ode, per non rompere l'incanto dell'idillio conclusivo, è che l'io lirico dovrà inevitabilmente fare ritorno al mondo umano e riprendere quel movimento a spirale, tra unione e divisione, comunione e separazione, unità dei sensi nell'esperienza ed esercizio intellettuale, che lo porterà sempre più in profondità tra le trame del suo essere, sospeso in una danza eraclea degli opposti. In altre tra le sue odi Keats sviscera la tematica dello scarto incolmabile tra l'essere umano e la sua condizione di primigenia unione con la natura, ma nell'*Ode sull'Indolenza* egli preferisce fermarsi a quell'istante benedetto e fuggevole in cui, chiudendo gli occhi sul mondo degli uomini, ci si apre alla rivelazione dell'essere.

⁷ La condizione in cui l'io lirico si trova a questo punto del testo è del tutto analoga a quella descritta da Keats come *negative capability*: "[...] Intendo dire la Capacità Negativa, e cioè quando un uomo è capace di stare nell'incertezza, nel mistero, nel dubbio senza l'impazienza di correre dietro ai fatti e alla ragione", dalla lettera a George e Thomas Keats del 22 dicembre 1817 (Keats 2019: 1076).

BIBLIOGRAFIA

- ASHTON T. S. (1948, 1997), *The Industrial Revolution (1760-1830)*, Oxford University Press, Oxford.
- BLAKE W. (1893), *Songs of Innocence and of Experience (1794)*, in *Works*, ed. by E. J. Ellis & W. B. Yeats, 3 voll, London.
- DONNE J. (2012), *Gli Anniversari. Un'anatomia del mondo. Un'elegia funebre. Del viaggio dell'anima*, traduzione italiana, con testo a fronte inglese, e cura di A. Taschini, Donzelli, Roma.
- KEATS J. (1931), *Letters*, I-II, ed. by H. Buxton Forman, Oxford University Press, Oxford.
- Id. (2019), *Opere*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano.
- MAHONEY C. (ed.) (2011), *A Companion to Romantic Poetry*, Wiley Blackwell, New York.
- MONCKTON MILNES R. (1848), *Life, Letters and Literary Remains of John Keats*, Edward Moxon, London.
- MOTION A. (1997), *John Keats: A Biography*, Faber and Faber, London.
- O'NEILL M. (ed.) (2017), *John Keats in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SMALL I. (ed.) (2005), *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume II: De Profundis; Epistola: In Carcere et Vinculis*, Oxford University Press, Oxford.
- SHELLEY P. B. (2018), *Opere Poetiche*, a cura di F. Rognoni, Mondadori, Milano.
- VENDLER H. (ed.) (1983), *The Odes of John Keats*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- WEBER M. (1991), *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano.
- WILDE O. (2000), *De Profundis*, traduzione italiana di O. Del Buono, in *Opere*, a cura di M. D'Amico, Mondadori, Milano, pp. 1391-1535.