

Marco Canani

«A most dizzy pain»

John Keats e la costruzione del *poetic self* romantico, tra classicità moderna ed ellenismo

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/815-2017-cana>

Più che avvicinarsi come momenti consecutivi nella storia del pensiero occidentale, Classicismo e Romanticismo individuano due categorie culturali che intrattengono un gioco, a tratti incessante, di sovrapposizioni e intersezioni. Conclusasi la stagione neoclassica, in cui l'Inghilterra ricercava una nuova identità nell'ideologia politica e nella lirica della Roma augustea, l'introduzione nel discorso estetico del sublime di Edmund Burke, la diffusione del pensiero di Jean-Jacques Rousseau, e lo sguardo di Thomas Percy e James Macpherson verso la semplicità dei bardi medievali preparano la transizione verso l'età romantica. E tuttavia, la classicità greca è destinata a rimanere nella cultura del lungo Ottocento inglese. Complici prima i Grand Tour e l'arrivo a Londra degli «Elgin Marbles» – i fregi del Partenone, acquistati dal British Museum nel 1816 – e gli studi di Walter Pater e John Addington Symonds poi, l'ellenismo diviene il terreno su cui si innestano, dal Romanticismo alla *fin-de-siècle*, un insieme di controdiscorsi che toccano questioni di politica, poesia e sessualità¹. In particolare, è il recupero della tradizione classica – di matrice ellenistica, ma non solo – a consentire a John Keats di giungere a una personale quanto compiuta sintesi tra classico e romantico. La poesia di Keats, che alla letteratura classica si avvicina perlopiù da autodidatta, avviato dai tutori allo studio della medicina, sottende infatti un continuo dialogo con l'eredità culturale dell'Antica Grecia e della prima età moderna.

Traduttore di Virgilio durante gli anni di scuola, Keats non studia il greco, né intraprende Grand Tour verso il Mediterraneo come molti rampolli inglesi dell'epoca. Ma tra i suoi 'golden books' figurano le *Antiquities of Greece* (1697) di John Potter, il *Pantheon* di Andrew Tooke – sia nell'edizione integra-

¹ Sul variegato discorso dell'ellenismo nella civiltà letteraria dell'Ottocento inglese si veda Canani 2014.

le del 1722, sia nella versione ridotta del 1806, curata da William Godwin con lo pseudonimo di Edward Baldwin – e il *Polymethis* (1747) di Joseph Spence. La *Bibliotheca Classica* di John Lemprière del 1788 è, inoltre, un tesoro che il poeta custodisce sino alla morte, non a caso insieme a un'edizione tascabile del teatro di Shakespeare. Parallelamente, infatti, Keats elabora un personale canone di «classicità moderna», la cui imitazione indirizza temi e forme della sua opera. Dai *Poems* del 1817, passando per il *romance* epico-mitologico *Endymion* (1818) e gli incompiuti *Hyperion* e *The Fall of Hyperion* (1818-19), sino ad approdare alle odi del maggio 1819, l'ellenismo è un *fil rouge* della poesia di Keats, accanto ai grandi modelli della lirica del Cinquecento. Nella poetica keatsiana, l'influenza dei modelli classici prende corpo nella scelta di forme codificate, come l'ode e l'epica, ma anche attraverso un genere più saldamente ancorato all'età moderna come il sonetto. Si tratta di direttrici cronologicamente distanti, ma che suggeriscono come il poeta abbracci una nozione di classico fluida, che non coincide, pur includendola, con quella di classicità. E in un confronto quasi di matrice edipica, il dialogismo che l'opera di Keats intrattiene con la tradizione è funzionale al processo di emancipazione del *poetic self*. Ne scandisce, in altre parole, lo sviluppo della propria identità di poeta, nel quadro di quella tensione romantica che anela a coniugare la coscienza soggettiva al mondo esterno, rinsaldando nel verso passato, presente e futuro (cf. Alexander 1979, 12).

Del resto, la molteplicità degli elementi che informano le estetiche del Neoclassicismo e del Romanticismo è già sottesa nella polisemia intrinseca alle due definizioni. Convenzionalmente, il 1800 rappresenta una data spartiacque nel panorama inglese, con la pubblicazione della seconda edizione delle *Lyrical Ballads* e la prefazione di William Wordsworth, manifesto del Romanticismo d'oltremania. Ma è in certa misura necessario interrogarsi sull'utilizzo di un'etichetta che include gruppi poetici diversi che, all'epoca, erano definiti in ragione della loro eterogeneità piuttosto che nel comune rifiuto della dizione neoclassica. In opposizione ai «Lake Poets», Wordsworth, Coleridge e Southey, la critica ottocentesca situava gli *outcast* dell'*establishment* poetico. Da un lato, gli adepti della «Cockney School» di Leigh Hunt, come Keats e William Hazlitt, denigrati per l'estrazione umile e la volgarità culturale che, secondo la campagna condotta nel 1817 dal «Blackwood's Edinburgh Magazine», era fonte della «extreme moral depravity» espressa dai loro versi (Lockhart 1817, 40). Dall'altro c'era la «Satanic School» di Lord Byron e Percy Bysshe Shelley, circolo di poeti dai natali aristocratici che Southey, nella prefazione a *A Vision of Judgement* (1821), ritiene pervasi da «a Satanic spirit of pride and audacious impiety, which still betrays the wretched feeling of hopelessness wherewith [they are] allied» (Southey 1821, xxi)².

² «[U]no spirito satanico di orgoglio e blasfemia audace, che tradisce il miserabile senso di disperazione con cui [essi sono] alleati». Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive [M.C.].

È solo in età vittoriana che il dibattito britannico recepisce la dicotomia classico/romantico che si era già profilata in Germania, Francia e Italia, prima che le avanguardie moderniste le attribuissero specifiche valenze ideologiche e politiche³. In una *lecture* tenuta nel 1863 a Dublino, William Rushton affronta il tema «On the Classical and Romantic School of English Literature». Il critico contrappone il revival neoclassico, che affonda le sue radici nell'antichità e nel paganesimo, allo spirito romantico, che ritiene nasca da un sostrato medioevale e cristiano. Secondo Rushton, che è attento lettore di Schlegel⁴, il classicismo esprime un'estetica di tipo plastico o scultoreo, basata sull'imitazione degli antichi e sulla ricerca della loro regolarità, mentre il Romanticismo, che muove i suoi passi dalla letteratura cavalleresca, trova la sua cifra nel pittoresco (Rushton 1863, 53). Partendo da queste osservazioni è possibile imbastire una riflessione sull'elemento classico nella poesia di Keats, pur senza metterne in dubbio l'appartenenza al canone romantico.

1. LA POESIA DI KEATS, TRA «NACHAHMUNG» DEGLI ANTICHI E FORMA ORGANICA

In occasione del bicentenario del poeta, nel 1995, già Fuller aveva proposto una rilettura del canone keatsiano, prendendo le distanze dal neostoricismo americano. Soffermandosi sul debito del poeta verso il canone cinque-seicentesco inglese, il critico osservava, ricalcando gli assiomi postulati da Winckelmann nei *Gedanken* (1755), come

Keats was a great imitator – of Dryden in *Lamia*, of Spenser in *The Eve of St Agnes*, of Milton in *Hyperion*. When he is writing successfully his imitations correspond to the classic formulation of Ben Jonson: imitation is not copying a

³ Ancora nel 1831, Thomas Carlyle – acerrimo oppositore del Byronismo in *Sartor Resartus* (1833-34) – osservava come, diversamente dalla Germania, l'Inghilterra fosse «troubled with no controversies on Romanticism and Classicism» (Carlyle 1831, 130). All'indomani della sconfitta dei Conservatori alle elezioni del 1906, la polarizzazione classico/romantico entrerà nel discorso politico britannico attraverso gli scritti di Edward Storer e T.E. Hulme. Dalle pagine del settimanale di orientamento Tory «The Commentator» (1910-13), Storer e Hulme propongono un rinnovamento delle strategie retoriche del partito conservatore, legandone l'ideologia a valori di matrice classica, in opposizione al Romanticismo «illusorio» dei Liberali. Si veda Hadjiyiannis 2013.

⁴ Si vedano le *Vorlesungen* di Schlegel (1989, 301): «Denn wenn wir überhaupt den Geist der gesamten antiken und modernen Kunst durch Zusammenfassung unter das Prinzip einer einzigen Kunstdarstellung charakterisieren wollen, so können wir jenen füglich plastisch, diesen pittoresk nennen» («Poiché quando vogliamo caratterizzare sotto il principio di una rappresentazione artistica specifica, in modo generale, lo spirito globale dell'arte antica e di quella moderna, allora possiamo a buon diritto definire la prima plastica, e la seconda pittoresca»).

style's superficial mannerisms, but recreating its essential qualities in new terms. (Fuller 2010, 16)⁵

Le osservazioni di Fuller trovano riscontro nelle parole dell'amico del poeta, Charles Brown, che ricordava come «It was the 'Faery Queen' that awakened [Keats's] genius. In Spenser's fairy land he was enchanted, breathed in a new world, and became another being; till, enamoured of the stanza, he attempted to imitate it, and succeeded» (Rollins 1968, II, 55)⁶. Brown si riferisce alla *Imitation of Spenser* del 1814, prima opera in versi di Keats, in cui il rigore della stanza spenseriana sembra suggerire un conflitto tra la prassi artistica e la teoria estetica che il poeta avrebbe elaborato nel giro di pochi anni. In una celebre lettera del febbraio 1818, Keats formula una serie di assiomi sull'identità del poeta e sulla natura della poesia, concludendo che «if Poetry comes not as naturally as the Leaves to a tree it had better not come at all» (Rollins 1958, I, 239)⁷. La definizione rimanda al cuore della teoria poetica romantica, alla prefazione alle *Lyrical Ballads* in cui Wordsworth invocava la necessità di una cesura con la *poetic diction* neoclassica, nell'idea che «all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings» (Wordsworth - Coleridge 1968, 246).

Il concetto di spontaneità sarebbe diventato, per dirla con Raymond Williams, una delle *keywords* del Romanticismo nella memoria culturale, consolidando la concezione della letteratura come prodotto del genio individuale. Tuttavia, per Keats, il magma dell'immaginazione poetica prende forma non solo dalle sensazioni individuali e dalla relazione con ciò che è altro, ma anche dalla tradizione dalla quale la poesia prende vita, e nella quale si innesta. Non a caso al patrono della poesia Keats dedica la sua prima ode, elaborando il più tipico tra i *topoi* della poesia classica. *Ode to Apollo* (1815) è un'articolata invocazione alle muse in cui, ricalcando la genealogia tracciata da Thomas Gray in *The Progress of Poesy* (1757), Keats esprime la speranza di raccogliere l'eredità dei «Bards, that erst sublimely told / Heroic deeds, and sung of fate». Tra i fedelissimi ad Apollo, il poeta scorge Omero, che «[...] with his nervous arms / Strikes the twanging harp of war», e Virgilio – metonimicamente colto in «The sweet majestic tone of Maro's lyre»⁸ – prima di salutare Shakespeare, Spenser

⁵ «Keats fu un grande imitatore – di Dryden in *Lamia*, di Spenser in *The Eve of St Agnes*, di Milton in *Hyperion*. Quando scrive con successo, le sue imitazioni corrispondono alla formula classica di Ben Jonson: l'imitazione non consiste nel copiare il manierismo superficiale di uno stile, ma nel ricreare le sue qualità essenziali in termini nuovi».

⁶ «Fu *The Faerie Queene* a risvegliare il genio [di Keats]. Nella terra fatata di Spenser egli rimase incantato, respirò in un mondo nuovo, e divenne un altro essere. Finché, innamorato delle sue strofe, tentò di imitarle, e vi riuscì».

⁷ «[S]e la Poesia non viene così naturale come le Foglie all'albero è meglio che non venga affatto» (Keats 1998, 89). La lettera, scritta a John Taylor, è del 27 febbraio 1818.

⁸ «Gli antichi aedi stanno, che primi / Le gesta sublimi narrarono e il fato»; «[...] con braccia nervose / La vibrante tocca arpa di guerra»; «[...] il canto dolce di Virgilio, e regale» (Keats 1996, 15-17).

e Tasso. Un percorso che evidenzia come Keats abbracci una nozione di classico fluida, in cui l'antichità greco-latina si sposa con la poesia rinascimentale, individuando una sorta di antico e nuovo testamento della classicità. La prima persona plurale con cui, nell'apostrofe finale, il poeta si rivolge ad Apollo, lo pone come speranzoso erede della tradizione a cui egli rende omaggio:

But when *Thou* joinest with the Nine,
And all the powers of song combine,
 We listen here on earth:
Thy dying tones that fill the air,
And charm the ear of evening fair,
From thee, great God of Bards, receive their heavenly birth.

(Keats 1979, 43-44)⁹

Il punto di contatto con le osservazioni di Fuller si trova allora non solo nelle opere di Keats compiute e di impianto narrativo, ma è già tutto nelle sue *juvenilia*. Nel sonetto *How many bards gild the lapses of time* (1816), la lettura dei poeti che Keats aveva salutato nell'ode ad Apollo è presentata in modo ancora più incisivo come il terreno sul quale la poesia, romanticamente intesa come forma organica, si innesta e si sviluppa:

How many bards gild the lapses of time!
A few of them have ever been the food
Of my delighted fancy, – I could brood
Over their beauties, earthly, or sublime [...]. (*ibid.*, 72)¹⁰

La lettura e l'imitazione creativa – intesa come *Nachahmung* winckelmanniana – dei modelli classici sono un momento cruciale del processo di *poiein* keatsiano. Ciò è possibile grazie alla capacità della tradizione di innescare la *fancy* del poeta, quella facoltà meccanica che, insieme all'immaginazione, è centrale alla teoria romantica. Seguendo la definizione elaborata da Coleridge nella *Biographia Literaria* (1817), è la *fancy* a presiedere all'ordinamento degli stimoli esterni che l'immaginazione trasforma in poesia. L'adesione di Keats alla teoria neoclassica dell'imitazione creativa, mediata dall'idea romantica della poesia come forma organica, si delinea con chiarezza nel sonetto del 1818 *Spenser! A jealous honourer of thine*, in cui egli dichiara che «The flower must drink the nature of the soil / Before it can put forth its blossoming» (*ibid.*, 227)¹¹.

⁹ «Infine, Apollo, sei tu che t'unisci alle Muse. / Confuse son le potenze tutte del canto / Mentre noi sulla terra t'ascoltiamo. / Da te, gran dio dei poeti, nascita celeste / Traggono le voci morenti che incantano l'aria / E l'orecchio rapiscono della bella sera» (Keats 1996, 19).

¹⁰ «Quanti poeti fan d'oro l'eredità del tempo! / E molti di loro son sempre stati nutrimento / Della mia grata fantasia – umana / O divina, potrei pensare adesso alla loro poesia» (Keats 1996, 71).

¹¹ «Il fiore della sua terra deve bere / Per poter fiorire [...].» (Keats 1996, 157).

Nella poesia lirica del primo Keats si ritrovano, dunque, alcuni assiomi centrali all'estetica settecentesca. In *An Essay on Criticism* (1711), Alexander Pope – poeta neoclassico autore di *Pastorals* (1709), del poema eroicomico *The Rape of the Lock* (1712-17) e traduttore di Omero – aveva celebrato la letteratura classica per la sua capacità di tendere all'ideale, a quella natura universale di cui la poesia della classicità era *mimesis*. Nel saggio, scritto in distici eroici, il confronto tra gli antichi e i moderni si conclude con un omaggio ai poeti della classicità, ai «[...] bards triumphant! born in happier days», di cui Pope invoca la protezione, nella speranza che «[...] may some spark of your celestial fire, / The last, the meanest of your sons inspire» (Pope 1961, 262-263)¹².

Al pari dell'immaginazione e della relazione con ciò che è altro, la lettura è dunque tra gli stimoli indispensabili al processo creativo keatsiano. In un'altra lettera del febbraio 1818, il poeta scrive che «I had an idea that a Man might pass a very pleasant life in this manner – Let him on a certain day read a certain page of full Poesy or distilled Prose, and let him wander upon it, and bring home to it, and prophesy upon it, and dream upon it: until it becomes stale» (Rollins 1958, I, 231)¹³. Poco oltre, Keats disegna l'immagine di un ragno intento a tessere una tela che lentamente prende forma, fino a farsi lussureggiante arazzo:

Man may like the spider spin from his own inwards his own airy Citadel – the points of leaves and twigs on which the spider begins her work are few, and she fills the air with a beautiful circuiting. Man should be content with as few points to tip with the fine Web of his Soul, and weave a tapestry empyrean full of symbols for his spiritual eye, of softness for his spiritual touch, of space for his wandering, of distinctness for his luxury. [...] It has been an old comparison for our urging on – the Beehive; however, it seems to me that we should rather be the flower than the Bee – for it is a false notion that more is gained by receiving than giving – no, the receiver and the giver are equal in their benefits. The flower, I doubt not, receives a fair guerdon from the Bee [...]; but let us open our leaves like a flower and be passive and receptive – budding patiently under the eye of Apollo and taking hints from every noble insect that favours us with a visit – sap will be given us for meat and dew for drink. (*ibid.*, 231-232)¹⁴

¹² «[B]ardi trionfanti! Nati in giorni più felici»; «possa qualche scintilla del vostro fuoco celeste / Ispirare l'ultimo e il più miserabile dei vostri figli».

¹³ «Ho idea di come un Uomo potrebbe trascorrere una vita piacevole – un giorno potrebbe leggere una pagina di Poesia pura, o di Prosa distillata e perdersi nella lettura, pensarci, rifletterci, capirla fino in fondo, farne profezie, o sogni fino ad esserne stufo» (Keats 1998, 82). La lettera, scritta a John Hamilton Reynolds, è del 19 febbraio 1818.

¹⁴ «[C]hiunque potrebbe come il Ragno filare dal suo interno la propria Cittadella fatta d'aria; i punti delle foglie e dei rami su cui il Ragno si appoggia all'inizio sono pochi, eppure esso riempie l'aria delle proprie circolari volute di squisita bellezza. L'uomo dovrebbe accontentarsi di appigli altrettanto scarsi sui quali appuntare la fine Tela della sua Anima, e tessere un ordito ideale di simboli decifrabili dall'occhio spirituale, di dolcezze godibili dal tatto spirituale, di spazio per il suo fantasticare, di immagini di esatta precisione di cui godere. [...] C'era un vecchio paragone: l'Alveare; a me pare tuttavia che più che le Api noi siamo il Fiore,

Le implicazioni metaletterarie racchiuse in questa lunga citazione si fanno più chiare se si considera che, nel 1704, Jonathan Swift aveva inscenato in *The Battle of the Books* una disputa tra un un'ape e un ragno, rappresentazioni allegoriche, rispettivamente, degli antichi e dei moderni. La tensione tra la classicità antica e moderna e la contemporaneità romantica si riconcilia qui nell'immagine del fiore. Già presente nel sonetto a Spenser, il fiore si fa sintesi di questi due poli, e come tale diviene metafora della poesia di Keats, che può così sbocciare sotto la protezione di Apollo. L'identità poetica keatsiana germina e si sviluppa in questo *humus*, in una relazione dialettica tra antico e moderno che tenta di riconciliare elementi che appartengono tanto all'estetica neo/classica che a quella romantica.

2. LE «ALI» DELL'ELLENISMO: LA CLASSICITÀ GRECA COME COSTRUZIONE DEL «POETIC SELF» ROMANTICO

Nel quadro di questa tensione tra eredità classica e spirito della modernità romantica, è la scoperta dell'epica di Omero a segnare il *début* artistico di Keats. Il 1 dicembre 1816, Leigh Hunt pubblica su «The Examiner» *On First Looking into Chapman's Homer*. Prima lirica pubblicata a nome di Keats, il sonetto svolge una sorta di funzione proemiale alla sua successiva opera. Ne documenta anzitutto il legame con la classicità, che, come nell'ode del 1815, si cristallizza nel *topos* del viaggio per mare, qui invocato come metafora di letture poetiche:

Much have I travelled in the realms of gold,
And many goodly states and kingdoms seen;
Round many western islands have I been
Which bards in fealty to Apollo hold. (Keats 1979, 72)¹⁵

Non conoscendo il greco, Keats legge l'*Odisea* nella traduzione inglese. Negli anni di scuola, e poi ancora all'inizio dell'apprendistato chirurgico, egli tenterà di colmare quella che percepisce come una mancanza, studiando avidamente testi e opere di consultazione dedicate alla letteratura e alla cultura della Grecia classica. Come avrebbe commentato l'amico Charles Cowden Clarke,

I do not remember that [Keats] even commenced learning the Greek language. His uncommon familiarity – almost consanguinity with the Greek mythology, I

perché è falso che si ha di più quando si riceve, che non quando si dà'. No, chi dà e chi riceve sono pari. Il fiore, non ne dubito, riceve un lauto compenso dall'Ape [...]; apriamo piuttosto i petali come fa il fiore e facciamoci passivi e ricettivi, attendiamo che Apollo ci faccia fiore imparando da ogni nobile insetto che ci farà l'onore di venirci a trovare – invece di carne ci sarà dato nettare e per bere rugiada» (Keats 1998, 83-84).

¹⁵ «Molto ho viaggiato pei reami dell'oro, / E prosperi stati molti ne ho visti, e regni; / Per le isole d'Occidente sono andato, / Rette dai bardi, vassalli d'apollo» (Keats 1996, 71).

suspect is to be traced to his reading Lemprière's *Classical Dictionary*, Tooke's *Pantheon*, Spence's *Polymetis* abridged for schools; and latterly Chapman's Homer. – This last it was my happiness to introduce to him. (Rollins 1968, II, 147-148)¹⁶

On First Looking into Chapman's Homer è il manifesto della poetica keatsiana, e non solo da una prospettiva cronologica. Il sonetto accompagna alla celebrazione della classicità una presa di distanza della *poetic diction* neoclassica: la voce che Keats legge – o meglio, ascolta, attraverso la lettura di Clarke – non è quella di Omero, ma neppure quella della traduzione settecentesca di Pope. La versione attraverso cui egli viaggia per i reami omerici è quella curata dal poeta rinascimentale George Chapman:

Oft of one wide expanse had I been told
That deep-browed Homer ruled as his demesne;
Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold [...]. (Keats 1979, 72)¹⁷

Le traduzioni omeriche di Pope sono in effetti oggetto di grande dibattito nell'Inghilterra romantica (cf. Richards 1980). Nell'*Essay Supplementary to the Preface* (1815), Wordsworth ne critica soprattutto l'*Iliade*, che giudica un esempio della scarsa capacità dell'autore di contemplare la natura e rappresentarla, affidandosi alla memoria e all'immaginazione. Condannandone la dizione affettata, Wordsworth conclude che «A blind man, in the habit of attending accurately to descriptions casually dropped from the lips of those around him, might easily depict these appearances with more truth» (Bromwich 1987, 40)¹⁸. Un paio d'anni più tardi, lo stesso ordine di considerazioni è ripreso da Leigh Hunt in una recensione proprio ai *Poems* (1817) di Keats: «Pope distilled as much real poetry as could be got from the drawing-room world in which the art then lived [...]. But there was little imagination, of a higher order, no intense feeling of nature, no sentiment, no real music or variety» (*ibid.*, 127)¹⁹.

¹⁶ «Non ricordo neppure che [Keats] abbia mai iniziato a studiare il greco. La sua familiarità non comune, la sua quasi consanguineità con la mitologia greca sospetto si debba alla lettura del *Classical Dictionary* di Lemprière, del *Pantheon* di Tooke, dell'edizione ridotta per studenti del *Polymetis* di Spence; e, più di recente, dell'Omero di Chapman – a quest'ultimo sono stato io ad iniziarlo con gioia».

¹⁷ «E spesso d'una grande terra mi fu narrato, / Governata dal penseroso Omero; / Ma non ne avevo mai respirato il puro sereno / Sin quando Chapman udii parlare, audace e potente» (Keats 1996, 71).

¹⁸ «Un cieco, abituato ad attenersi in modo scrupoloso alle descrizioni offerte casualmente dalle labbra di quelli che lo circondano, potrebbe facilmente ritrarre queste impressioni con maggiore verità».

¹⁹ «Pope distillò quanta più vera poesia fosse possibile estrarre dal mondo da salotto nel quale l'arte, allora, viveva [...]. Ma c'era poca immaginazione di un ordine superiore, nessuna sensazione intensa della natura, nessun sentimento, nessuna musica o varietà reale».

Come nel caso di Spenser, è ancora una volta la voce di un poeta elisabettiano quella di cui Keats sente di raccogliere il testimone. Il ruolo del suo predecessore è duplice: è attraverso Chapman che egli respira il «pure serene» dei versi di Omero. Inoltre, la voce «loud and bold» del poeta elisabettiano gli permette, diversamente da quella di Pope, di entrare in contatto con l'eredità ellenica. L'incontro con la poesia classica può allora farsi dichiarazione di poetica romantica:

Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;
Or like stout Cortez when with eagle eyes
He stared at the Pacific – and all his men
Looked at each other with a wild surmise –
Silent, upon a peak in Darien. (Keats 1979, 72)²⁰

Nella poetica keatsiana, la scoperta di Omero segna quella svolta che il soggiorno romano aveva rappresentato per Winckelmann. In quanto momento centrale nello sviluppo del proprio *poetic self*, Keats lo celebra attraverso la metafora della scoperta geografica e l'identificazione con i *conquistadores* cinquecenteschi, pur confondendo – come avrebbe precisato Alfred Tennyson nell'antologia *The Golden Treasury* (Turner Palgrave 1861, 320) – Cortés con Balboa. Come in una fase di pubescenza artistica, la ricerca di una propria voce attraverso il confronto con la classicità affiora nel paradosso che la seconda parte del sonetto tratteggia. Se al viaggio per l'*epos* omerico corrisponde l'inizio della maturazione dell'identità poetica keatsiana, va osservato che Keats ritrae Cortés – e, implicitamente, se stesso – in un atteggiamento di passiva contemplazione. Un'immagine che torna nel sonetto del 1818 *To Homer*, in cui, rivolgendosi al cantore della guerra di Troia, Keats si raffigura sin dalla prima quartina in un momento di smarrimento e di distacco dal proprio sé:

Standing aloof in giant ignorance,
Of thee I hear and of the Cyclades,
As one who sits ashore and longs perchance
To visit dolphin-coral in deep seas. (Keats 1979, 255)²¹

L'io lirico è ancora un'autorappresentazione del poeta che, inerme al cospetto degli antichi, offre un'immagine di autoimposta alienazione di sé dalla materia poetica (cf. Levinson 1988, 15). Emerge qui il paradosso della poetica keatsiana che, pur rappresentando il *poetic self* in immagini di silenziosa con-

²⁰ «E mi sentii come uno studioso del cielo / Quando un nuovo pianeta nuota nel suo sguardo, / O come il valoroso Cortez, quando con occhi d'aquila / Fissò il Pacifico – e tutti i suoi uomini / Si guardavano stupefatti – / In silenzio, dall'alto di un picco, a Darien» (Keats 1996, 71-73).

²¹ «Da te separato per enorme ignoranza, / Di te sento parlare e delle Cicladi, / Come uno che sedendo sulla spiaggia, la speranza / Coltivi di scorgere il corallo abitato dai delfini dei mari profondi» (Keats 1996, 179).

templazione, in cui le facoltà creative appaiono oppresse, esprime l'agone con la classicità proprio attraverso la creazione poetica. È questa matrice dialogica a consentire a Keats di maturare la propria identità di poeta romantico. In particolare, la seconda quartina di *To Homer* sembra suggerire un'identificazione tra Keats e Omero. Come il poeta greco era stato 'illuminato' da Zeus e Poseidone, la lettura di Omero ha rappresentato per Keats un'esperienza epifanica, sollevando il velo dal suo sguardo, ovvero innescando il processo creativo e conoscitivo dell'immaginazione:

So wast thou blind! – but then the veil was rent,
For Jove uncurtained heaven to let thee live,
And Neptune made for thee a spumy tent,
And Pan made sing for thee his forest-hive [...]. (Keats 1979, 255)²²

Composto nell'aprile 1818, il sonetto è coevo alla pubblicazione di *Endymion*. L'ambientazione mitologica, unita al desiderio di Keats di misurarsi con le convenzioni dell'epica e del *romance*, attribuisce alle vicende del giovane pastore il sapore del *Bildungsroman* d'artista. Proprio l'eccessivo sperimentalismo del linguaggio di *Endymion* ne determina lo scarso favore presso la critica romantica, che legge nell'«unbridledness» che caratterizza l'opera la difficoltà di Keats di governare il materiale poetico (Anselmo 2016, 103-104). Ma è egli stesso a precisare, nella prefazione all'edizione del 1818, come il *romance* sia da intendersi come «a feverish attempt, rather than a deed accomplished», un'opera nata «from the desire [...] to conciliate men who are competent to look, and do look with a zealous eye, to the honour of English literature» (Keats 1979, 507)²³.

Nella volontà di conciliare mito e forma classica, riscrivendoli all'interno della grande tradizione epica inglese, i cui capisaldi sono Spenser e Milton, *Endymion* rivela in modo significativo la commistione tra classico e romantico. E la dedica a Thomas Chatterton – il poeta settecentesco che, morto suicida a diciassette anni, sarebbe diventato l'icona romantica dell'*enfant prodige* della poesia inglese – conferma in questa sintesi dialettica la *quest* poetica di Keats. Nel terzo libro, Glauco riconosce in Endimione l'atteso uomo che lo salverà dal sortilegio inflittogli da Circe:

«Arise, good youth, for sacred Phoebus' sake!
I know thine inmost bosom, and I feel
A very brother's yearning for thee steal
Into mine own: for why? thou openest
The prison gates that have so long oppressed

²² «Dunque eri cieco – ma fu poi squarciato il velo: / Nettuno ti costruì una tenda di schiuma, / Giove per farti vivere scopri per te il cielo, / E Pan fece per te risuonare il suo silvestre alveare [...]» (Keats 1996, 181).

²³ «[U]n febbrile tentativo piuttosto che una cosa finita»; «col desiderio di accattivarmi quegli uomini che sono capaci di badare, e di badare con occhio esperto, all'onore della letteratura inglese» (Keats 2005, 344).

My weary watching. Though thou know'st it not,
Thou art commissioned to this fated spot
For great enfranchisement [...]. (III, 291-298; *ibid.*, 169)²⁴

L'agnizione di Glauco, che saluta Endimione in nome di Apollo come «*The youth elect*» (III, 710; *ibid.*, 180), diviene investitura poetica, metafora dell'incontro di poeti come Keats e Chatterton con la tradizione di cui intendono farsi eredi (cf. Canani 2014, 229-236). Oltre alla reticenza irrisolta suggerita da Aske (1985), il confronto con la classicità greca è funzionale al definirsi dell'identità di Keats come poeta, quel *poetic self* che si esprime, a partire da *On First Looking into Chapman's Homer*, nell'immagine dell'aquila che riemerge ciclicamente nel *corpus* keatsiano, acquisendo precisi significati metaletterari.

Appena un mese dopo la pubblicazione di *Endymion*, Keats torna a riflettere sulla distinzione tra la poesia della modernità e quella classica, mettendo a confronto l'opera di Wordsworth non con l'epica di Omero, ma con quella di Milton. Nel maggio 1818, lo spazio intimo di una lettera a John Hamilton Reynolds consente al poeta di porsi in diretto confronto con Wordsworth come incarnazione dello spirito romantico. Il poeta è rappresentato dall'aquila, che deve abbandonare il proprio nido, ossia la propria dimensione egotistica, per compiere i «voli» viaggi necessari alla creazione artistica: «I will return to Wordsworth – whether or no he has an extended vision or a circumscribed grandeur – whether he is an eagle in his nest, or on the wing» (Rollins 1958, I, 280)²⁵.

Come l'aquila, il poeta romantico deve dispiegare le proprie ali per viaggiare nei reami della poesia, secondo l'esempio dei grandi cantori classici. Già le peregrinazioni di Endimione, nel viaggio che lo conduce verso Glauco, includevano un fantastico quanto allegorico volo a bordo di un'aquila, sullo sfondo di una magica ambientazione pastorale:

[Endymion] was indeed wayworn;
Abrupt, in middle air, his way was lost;
To cloud-borne Jove he bowed, and there crossed
Towards him a large eagle, 'twixt whose wings,
Without one impious word, himself he flings,
Committed to the darkness and the gloom:
Down, down, uncertain to what pleasant doom,
Swift as a fathoming plummet down he fell
Through unknown things; till exhaled asphodel,
And rose, with spicy fannings interbreathed,
Came swelling forth where little caves were wreathed

²⁴ «Alzati, buon giovane, per amore del santo Febo! / Ti conosco nell'intimo del cuore, e nel mio sento / un affetto da vero fratello. E perché? Tu apri / le porte di quella prigione che tanto a lungo soffocò / la mia stanca veglia. Anche se tu non lo sai, / mandato sei in questo luogo fatale / per una grande liberazione [...]» (Keats 2005, 223).

²⁵ «[T]orniamo su Wordsworth: se è o no un uomo di grandi vedute o di grandezza limitata, se è un'aquila in volo, o nel nido» (Keats 1998, 105). La lettera è del 3 maggio 1818.

So thick with leaves and mosses, that they seemed
 Large honey-combs of green, and freshly teemed
 With airs delicious. In the greenest nook
 The eagle landed him, and farewell took. (II, 657-671; Keats 1979, 151)²⁶

Quando il British Museum apre ai visitatori la collezione degli «Elgin Marbles», Keats si confronta per la prima volta con l'eredità ellenistica senza mediazioni, se non la compagnia del pittore Benjamin Robert Haydon. La sua risposta ai fregi del Partenone prende corpo in due sonetti del marzo 1819, di cui il primo, *On Seeing the Elgin Marbles*, ne mette a fuoco la reazione dinnanzi all'eternità dell'arte greca. Keats si concentra sulla sua personale risposta alla classicità, senza descrivere l'opera a cui il sonetto è dedicato. Il dato visivo scivola in secondo piano, a favore di una dimensione puramente soggettiva in cui l'autore esprime il timore della transitorietà della propria esperienza artistica. Di nuovo, l'elemento metapoetico si sostanzia nell'immagine dell'aquila, colta in uno stato di malattia che le impedisce di volare. E, ancora una volta, il confronto con il passato suscita sentimenti di frustrazione nel poeta, che si ritrae in un atteggiamento di arrendevole contemplazione:

My spirit is too weak – mortality
 Weighs heavily on me like unwilling sleep,
 And each imagined pinnacle and steep
 Of godlike hardship tells me I must die
 Like a sick eagle looking at the sky. (*ibid.*, 99)²⁷

L'incontro con la magnificenza dei fregi ateniesi è fonte di una *douleur exquise*, un piacere della sofferenza che si sostanzia in «[...] a most dizzy pain, / That mingles Grecian grandeur with the rude / Wasting of old time [...]» (*ibid.*, 100)²⁸. E ancora, nel secondo dei due sonetti, *To B. R. Haydon, with a Sonnet Written on Seeing the Elgin Marbles*, l'assenza delle ali di aquila esprime l'agone di Keats con la tradizione, ma anche la ricerca di una voce poetica distintiva: «Forgive me that I have not eagle's wings – / That what I want I know not where to seek» (*ibidem*)²⁹.

²⁶ «[Endimione] era stanco della strada, invero; / tronco, a mezz'aria, il cammino cessava; / a Giove nube-intronato s'inclinò, e allora venne / a lui diretta una grande aquila, e tra le sue ali, / senza una sola empia parola, si slancia, / affidandosi al buio e alle tenebre: / giù, giù, insicuro di quel piacevole fato, / rapido come scandaglio calante scese / attraverso cose ignote, finché asfodelo fragrante, / e rosa, frammisti con speziate arie, / proruppero dove piccole grotte erano incoronate / si fittamente di foglie e muschi, da sembrare / larghi favi di verde, e frescamente impregnati / d'arie deliziose. Nel cantuccio più verde / l'aquila lo depose, e prese congedo» (Keats 2005, 175-177).

²⁷ «Tropo debole è il mio spirito – la morte / Mi pesa addosso come un sonno indesiderato, / E ogni vertice immaginato, ogni vetta / D'asprezza inumana mi ricorda che guardando il cielo, / Come un'aquila malata, devo morire» (Keats 1996, 125).

²⁸ «[...] un dolore che dà vertigini, / Che unisce la grandezza greca con la violenta / Desolazione del tempo [...]» (Keats 1996, 125).

²⁹ «Perdonami, Haydon, di non avere le ali dell'aquila – / Di non sapere trovare quello che voglio» (Keats 1996, 125).

Le ali in questione sono quelle che torneranno come ben più esplicite «viewless wings of Poesy» nella *Ode to a Nightingale* del maggio del 1819, il momento più fecondo della poesia keatsiana. Ed è proprio nelle odi del 1819 che, coniugando l'imitazione degli antichi all'immaginazione romantica, Keats perviene a una sintesi tra questi due poli. Rivolgendo lo sguardo verso il passato di età classica, la prima delle sei strofe di *Ode on Indolence* introduce tre figure che tormentano il poeta. Presentandosi come ombre spettrali, quasi scolpite su un'urna, le «three figures» appaiono inintelligibili non solo ai dilettanti dell'arte e della poesia classica, tra i quali Keats sembra forse riconoscersi, ma anche agli esperti dell'opera di Fidia:

They passed, 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. (*ibid.*, 349)³⁰

L'identità delle tre figure viene svelata nella terza strofa: si tratta di Amore, Ambizione, e Poesia. Tuttavia, l'autoimposta alienazione dalla materia poetica che trovava spazio nei testi precedenti non è più una condizione inevitabile, ma desiderata. Poche settimane prima di comporre l'ode, Keats, dopo aver letto *The Castle of Indolence* (1748) di James Thompson, aveva scritto al fratello George e alla cognata Georgiana come solo attraverso l'indolenza la mente e il corpo possono giungere a un'agognata condizione di rilassamento:

This morning I am in a sort of temper indolent and supremely careless: I long after a stanza or two of Thompson's *Castle of indolence*. My passions are all asleep from my having slumbered till nearly eleven and weakened the animal fibre all over me to a delightful sensation about three degrees on this side of faintness [...]. In this state of effeminacy the fibres of the brain are relaxed in common with the rest of the body, and to such a happy degree that pleasure has no show of enticement and pain no unbearable frown. Neither Poetry, nor Ambition, nor Love have any alertness of countenance as they pass by me: they seem rather like three figures on a greek [*sic*] vase – a Man and two women whom no one but myself could distinguish in their disguise. This is the only happiness; and is a rare instance of advantage in the body overpowering the Mind. (Rollins 1958, II, 78-79)³¹

³⁰ «Sfilarono: come figure su un'urna marmorea, / Quando, giratala, l'altro lato si vuole guardare. / Poi riapparvero, come quando ritornano / Le ombre già viste su un'urna ancora una volta girata: / Ma non le riconoscevo, come accade coi vasi / Anche a un esperto d'arte fidia» (Keats 1996, 293).

³¹ «Stamattina sono in una specie di suprema indolenza e noncuranza: tutto quello che desidero è una stanza o due del Castello dell'indolenza di Thompson. Le mie passioni sono tutte assopite avendo io dormito fino quasi alle undici e infiacchito la fibra animale che è in me fino a una sensazione stupenda quasi alle soglie del deliquo [...]. In questo stato di effeminatezza le fibre del cervello si sono allentate insieme con tutto il resto del corpo, fino al punto

In *Ode on Indolence*, l'angosciosa contemplazione dell'eredità classica cede il posto all'indolenza, stato che Keats riconosce ora come indispensabile all'estasi creativa. È attraverso questa condizione che il poeta – seguendo qui la definizione che Keats aveva dato nella nota lettera dell'ottobre 1818 a Richard Woodhouse – può farsi «camaleonte» (*ibid.*, 386-387), non più sottraendosi, ma incontrando e riempiendosi di ciò che è altro, inclusa l'arte della classicità. Questo passaggio trova una realizzazione ancora più incisiva in *Ode on a Grecian Urn* (1819). Anche in questo caso si tratta di una poesia d'occasione, ma l'ode è al contempo intorno all'urna e dedicata all'urna, a cui Keats si rivolge alla seconda persona. La classicità imbastisce un dialogo con la modernità romantica sin dai primi versi, in cui i tre piani temporali di presente, passato e futuro convergono nella definizione dell'urna come sposa inviolata, figlia adottiva e storica silvana:

Thou still unravished bride of quietness,
 Thou foster-child of silence and slow time,
 Sylvan historian, who canst thus express
 A flowery tale more sweetly than our rhyme [...]. (Keats 1979, 344)³²

Attraverso una lunga serie di interrogativi, l'esercizio efrastico cede il passo non alla *rappresentazione* dell'urna, bensì alla sua *presentazione*, resa possibile grazie alla facoltà creatrice dell'immaginazione. Inoltre, nella sua capacità eterna di comunicare significati, l'urna, benché forma fredda e silenziosa, è destinata a rimanere «a friend to man»:

When old age shall this generation waste,
 Thou shalt remain, in midst of other woe
 Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
 «Beauty is truth, truth beauty, – that is all
 Ye know on earth, and all ye need to know». (*ibid.*, 345-346)³³

L'urna greca è rivelatrice di quella verità estetica che l'arte mantiene e comunica per l'eternità, e non più fonte di frustrazioni determinate dallo scontro edipico fra Keats e quella tradizione con cui il poeta deve, e desidera,

felice che il piacere non ha più nessuna attrazione da offrire e il dolore nessuna intollerabile minaccia. E la Poesia, l'Ambizione, l'Amore quando mi passano accanto non hanno più un aspetto invitante: mi sembrano piuttosto tre figure di un vaso greco – un Uomo e due donne che nessun altro oltre me potrebbe riconoscere nelle loro sembianze mascherate. Questa è la sola felicità; ed è un caso raro dei vantaggi di quando il corpo domina lo Spirito» (Keats 1998, 150-151). La lunga lettera citata è stata scritta tra il 14 febbraio e il 3 maggio 1819.

³² «Tu, ancora inviolata sposa della quiete, / Figlia adottiva del tempo lento e del silenzio. Narratrice silvana, tu che una favola fiorita / Racconti, più dolce dei miei versi [...]» (Keats 1996, 287).

³³ «Quando l'età avrà devastato questa generazione, / Ancora tu ci sarai, eterna, tra nuovi dolori / Non più nostri, amica all'uomo, cui dirai / 'Bellezza è verità, verità bellezza', – questo solo / Sulla terra sapete, ed è quanto basta» (Keats 1996, 291).

confrontarsi. La poetica keatsiana, dunque, matura organicamente attraverso questa sintesi dialettica, che coniuga l'antico al moderno, l'elemento classico a quello romantico. Del resto, la formazione letteraria di Keats, va ricordato, era avvenuta parallelamente allo studio della medicina, e dunque della chimica, oltre che della fisiologia, della biologia e dell'anatomia. Ed è proprio nei termini di un legame chimico che il poeta, in una lettera indirizzata a Haydon qualche settimana dopo aver visitato gli «Elgin Marbles», definisce il processo di creazione artistica. Nella sua tensione verso il bello, l'opera d'arte si fonda necessariamente sulle «innumerable compositions and decompositions which take place between the intellect and its thousand materials before it arrives at that trembling delicate and snail-horn perception of Beauty»³⁴. Una metafora attinta, questa volta, dal mondo scientifico, ma che testimonia dell'avvenuta maturazione del *poetic self* keatsiano. Nelle odi di Keats del maggio 1819, la tensione dialettica tra classicità e spirito romantico giunge così a una personale quanto compiuta sintesi, quasi per effetto di una reazione chimica che combina, armonizzandoli, entrambi gli elementi.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander 1979 M. Alexander, *The Poetic Self: Towards a Phenomenology of Romanticism*, Atlantic Highlands 1979.
- Anselmo 2016 A. Anselmo, *The Poetics of Uncontrollability in Keats's «Endymion»: Language Theory and Romantic Periodicals*, Newcastle upon Tyne 2016.
- Aske 1985 M. Aske, *Keats and Hellenism: An Essay*, Cambridge 1985.
- Bromwich 1987 D. Bromwich (ed.), *Romantic Critical Essays*, Cambridge 1987.
- Canani 2014 M. Canani, *Ellenismi britannici. L'ellenismo nella poesia, nelle arti e nella cultura britannica dagli augustei al Romanticismo*, Roma 2014.
- Carlyle 1831 T. Carlyle, *Schiller*, «Fraser's Magazine» 3, 14 (March 1831), pp. 127-152.
- Fuller 2000 D. Fuller, *Keats and Anti-Romantic Ideology*, in A.C. Christensen - L.M. Crisafulli Jones - G. Galigani - A.L. Johnson (eds.), *The Challenge of Keats: Bicentenary Essays, 1795-1995*, Amsterdam 2000, pp. 9-26.
- Hadjiyiannis 2013 C. Hadjiyiannis, *Romanticism versus Classicism in 1910: T.E. Hulme, Edward Storer and «The Commentator»*, «Literature & History» 22, 1 (Spring 2013), pp. 25-41.
- Keats 1979 J. Keats, *The Complete Poems*, ed. by J. Barnard, Harmondsworth 1979³ (1973).

³⁴ «[Innumerevoli] composizioni e decomposizioni che hanno luogo tra l'intelletto e i suoi mille materiali prima che si arrivi alla trepida, delicata, vibrante percezione della Bellezza» (Keats 1998, 92). La lettera è dell'8 aprile 1818.

- Keats 1996 J. Keats, *Poesie*, a cura di S. Sabbadini, Milano 1996.
- Keats 1998 J. Keats, *Lettere sulla poesia*, traduzione e cura di N. Fusini, Roma 1998² (1992).
- Keats 2005 J. Keats, *Endimione*, traduzione e cura di V. Papetti, Milano 2005³ (1988).
- Levinson 1988 M. Levinson, *Keats's Life of Allegory: The Origins of a Style*, Oxford 1988.
- Lockhart 1817 J.G. Lockhart, *On the Cockney School of Poetry, No. I*, «Blackwood's Edinburgh Magazine» 2, 7 (October 1817), pp. 38-40.
- Pope 1961 A. Pope, *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, ed. by E. Audra - A. Williams, vol. I: *Pastoral Poetry and an Essay on Criticism*, London - New Haven 1961.
- Richards 1980 M.R. Richards, *Pope, Chapman, and the Romantics*, «Keats-Shelley Journal» 29 (1980), pp. 11-21.
- Rushton 1863 W. Rushton, *The Classic and Romantic School of English Literature*, in *The Afternoon Lectures on English Literature. Delivered in the Theatre of the Museum of Industry, S. Stephen's Green, Dublin, in May and June, 1863*, London 1863, pp. 43-92.
- Rollins 1958 H.E. Rollins (ed.), *The Letters of John Keats*, 2 vols., Cambridge (MA) 1958.
- Rollins 1968 H.E. Rollins (ed.), *The Keats Circle: Letters and Papers and More Letters and Poems of the Keats Circle*, 2 vols., Cambridge (MA) 1968.
- Schlegel 1989 A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in E. Behler (Hg.), *Vorlesungen über Ästhetik I*, Paderborn 1989.
- Southey 1821 R. Southey, *A Vision of Judgement*, London 1821.
- Turner Palgrave 1861 F. Turner Palgrave (ed.), *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language*, London 1861.
- Wordsworth - Coleridge 1968 W. Wordsworth - S.T. Coleridge, *Lyrical Ballads: The Text of the 1798 Edition with the Additional 1800 Poems and the Preface*, ed. by R.L. Brett - A.R. Jones, London 1968² (1963).