

Pur appartenendo cronologicamente alla seconda generazione di poeti romantici inglesi, Keats se ne distaccò per la sua assoluta originalità.

Non solo il recupero di temi espunti da altri romantici (il mitologico, la grecità etc.), ma anche il rifiuto a far emergere un io onnivoro e dominante, antagonista nei confronti dell'evidenziarsi del processo poetico in sé, fondano la peculiarità e la modernità di Keats. La sua scrittura infatti asserisce in ogni momento la permanenza della parola contro la dissolvenza dell'io.

Il punto di vista delle sue composizioni non coincide mai (cioè non simula di farlo) con il punto di vista dell'autore empirico, ed il biografismo è espunto completamente dalla composizione, perfino come impianto connotativo soggettivamente orientato.

Le "descrizioni" keatsiane sono estremamente complesse ed il livello denotativo non è mai la dominante del suo enunciato poetico.

La "negative capability" keatsiana, cioè questo silenzio dell'io, diventa presupposto e condizione di fecondità, di pluralità semantica, di una pienezza ("ripeness") peculiare alla poesia.

Anche al narratore onnisciente è riservato, nella compo-

sizione keatsiana, un punto di vista relativo, dialettico, e la verità della parola poetica può emergere proprio esibendo la sua distanza dalla realtà.

Inoltre la qualità relativa del punto di vista dominante si combina spesso sul piano stilistico-retorico, con il proliferare dell'ossimoro che rasenta ed elude, con una presenza-assenza, la pienezza della definizione.

La dialettica della composizione keatsiana è plurale ed intra-testuale e scaturisce dal rapporto che ogni enunciato instaura con gli altri, fino all'emergere del valore poetico dell'enunciazione.

L'"eccesso" teorizzato dallo stesso Keats nelle *Lettere* come "fine excess" non è solo frutto di un incremento del significante esornativo, non è solo una scelta stilistica, ma è una traccia plurale profonda nel testo che non è mai riconducibile alla mera denotazione tematica.

La dialettica tra enunciato ed enunciazione, la varietà dei codici, dei punti di vista, la qualità metaforica anche delle denotazioni più semplici in apparenza, rendono il testo fecondo ed ambiguo, fino a che la poesia si profila, non certo come prodotto finito, ma come processo illimitato.

La scrittura sinestetica. L'iper-descrittivismo della "Ode to Autumn".

I

Season of mists and mellow fruitfulness,
Close bosom-friend of the maturing sun;
Conspiring with him how to load and bless
With fruit the vines that round the thatch-eaves run;
To bend with apples the moss'd cottage-trees,
And fill all fruit with ripeness to the core:
To swell the gourd, and plump the hazel shells
With a sweet kernel; to set budding more,
And still more, later flowers for the bees,
Until they think warm days will never cease,
For Summer has o'er-brimm'd their clammy cells.

II

Who hath not seen thee oft amid thy store?
Sometimes whoever seeks abroad may find
Thee sitting careless on a granary floor,
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind;
Or on a half-reap'd furrow sound asleep.

Drows'd with the fume of poppies, while thy hook
Spare the next swath and all its twined flowers:
And sometimes like a gleaner thou dost keep
Steady thy laden head across a brook;
Or by a cyder-press, with patient look,
Thou watchest the last oozings hours by hours.

III

Where are the songs of Spring? Ay, where are they?
Think not of them, thou hast thy music too. —
While barred clouds bloom the soft-dying day,
And touch the stubble-plains with rosy hue;
Then in a wailful choir the small gnats mourn
Among the river shallows, borne aloft
Or sinking as the light wind lives or dies
And full-grown lambs loud bleat from hilly bourn;
Hedge-crickets sing; and now with treble soft
The red-breast whistles from a garden-croft;
And gathering swallows twitter in the skies.

L'assenza di strutture cognitive che si rifanno in modo esplicito alla filosofia o all'estetica spiega in parte lo scarso interesse da parte dei critici per la "Ode to Autumn" che è stata presa in considerazione molto più raramente che non le più famose "Ode on a Grecian Urn" e "Ode to a Nightingale".

In realtà è un'opzione spiegabile storicamente a seguito della evoluzione della critica, ma fa torto a Keats considerare tuttora la "Ode to Autumn" come "inferiore" perché filosoficamente meno "impegnata" o cognitivamente più povera che non le altre suddette odi. In realtà, la "Ode to Autumn" rispecchia la "negative

capability” di cui Keats stesso fu un grande teorico nelle lettere, proprio per la peculiarità della sua organizzazione strutturale che non gerarchizza come prioritario il punto di vista del narratore (in genere veicolato dal livello denotativo), ma lascia che la pluralità del testo lo percorra in modo massiccio senza essere legata a strutture precise.

In questo senso è stato spesso detto che la “Ode to Autumn” è soprattutto una descrizione, ma ciò significa operare una grossa riduzione rispetto alla polisemia del messaggio keatsiano. In realtà non è una descrizione della natura come abbiamo già visto in altri poeti romantici (per esempio Wordsworth, o Shelley), ma è una struttura molto più complessa, fundamentalmente legata ad una ambiguità ossimorica.

Tutta la composizione si basa su delle serie oppositive statiche e dinamiche.

A loro volta le opposizioni si possono suddividere come astratte e concrete, figurative, figurali e connotative. La peculiarità keatsiana sta proprio nella articolazione di questi ossimori che si dinamicizzano e percorrono tutta l'ode. Essa si svolge appunto presentando sul piano naturalistico e come afferenti all'autunno alternanze di colore e ombra, di suono e silenzio. A livello del discorso oppone referenti generici e astratti ad immagini estremamente precise e definite, il che rende l'ode a struttura “aperta”, pur avendo ognuna delle sue strofe una struttura chiusa.

L'ode si compone di tre stanze a strutturazione diversa, che quindi come si è detto possono essere considerate, se isolate, come delle unità chiuse, ma che si dinamicizzano perché si pongono in un rapporto tensionale che culminerà nello strutturarsi completo dell'ode come opera aperta. In effetti la grossa distinzione fra le varie stanze sta nell'estrema *staticità* della prima che si modifica nel *movimento* nella seconda, fino ad arrivare alla *spazialità* indefinita e infinita della terza.

L'importanza peculiarmente keatsiana dello svolgimento di questo tema, in genere trattato iconograficamente soltanto, sta nell'aver agganciato ai livelli iconografici dei livelli semantici notevolissimi legati all'uso particolare della sintassi, della grammatica, della fonologia.

L'ambiguità che scaturisce dalla interazione delle strutture iconiche con le strutture morfosintattiche, dalla interazione delle strutture del racconto e del discorso, in realtà illumina sulla peculiare qualità di questo “hymn” che è stato definito un “Te deum” pagano. Questa ambiguità è tematicamente molto consona all'ambiguità dell'autunno che raggiunge, sul piano naturalistico, il massimo splendore, la massima pienezza nella tensione che poi sfocia nella precipitazione e del decadimento.

L'ode, con la sua struttura triadica, ripropone questo dinamismo riscontrabile nell'autunno sul piano naturalistico, ripropone questa parabola della completezza, *raggiunta, staticizzata* in un momento di astrazione, e superata da un inevitabile trasporto verso la morte e la decadenza.

L'ambiguità dell'autunno ha un peculiare riscontro nella

scrittura keatsiana perché scaturisce da strutture non denotative, né determinate da un punto di vista, dalla sola voce narrante che si presenta come esperta e particolarmente consapevole nei confronti del dato. L'autunno (non a caso personificato), propone la ambigua ossimorica tensione dell'alternanza morte-vita, recando in sé queste pulsioni opposte. La personificazione, sul piano del discorso, consente quella identificazione particolarmente romantica tra paesaggio e sentimento, tra l'antropomorfo ed il naturalistico, che però non viene dato con una mimesi di tipo psicologistaico-tematico, ma col massimo dell’“artificio”, strutturalmente, come “personificazione”.

Il gioco retorico è esplicito, non è mimetizzato su un piano naturalistico logico o prevedibile e tuttavia si arriva ad una tensionalità emotiva, alla creazione di un livello suggestivo che anche le denotazioni tematiche e sentimentali dei romantici che precedettero Keats difficilmente raggiunsero. È un'altra delle ambiguità keatsiane questo incontro della retorica classica con la sensibilità romantica. In realtà è una scrittura “tutta romantica” proprio perché lacerata, divisa e ciononostante capace di essere tensionale, divisa tra l'artificio, la consapevolezza del mezzo linguistico, l'urgenza del sentire e l'illusione di parteciparlo nella parola. Tuttavia la scissione fondamentale di questo messaggio, lo schizoidismo che lo attraversa, la pluralità della scrittura che lo articola, non generano una interruzione del senso ma agiscono come fonte di una pluralità semantica estremamente moderna. È nella messa a fuoco delle microstrutture dell'enunciato e dalla loro considerazione dialettica in rapporto alle sue macrostrutture che scaturisce con incredibile evidenza l'abilità, l'ambiguità polisemica dell'enunciato keatsiano fortemente romantico perché oscuro, indefinito malgrado la concretezza, la presenza del dettaglio, la gratificazione iconica che esso fornisce ma che in nessun modo possono essere isolate ed essere considerate come l'unico o il livello dominante del messaggio.

Nella “Ode to Autumn” si parla quasi esclusivamente della natura, eppure non è una poesia sulla natura; questa ambiguità fondamentale si riscopre nelle linee semantiche tensionali che attraversano l'enunciato in una pluralità di direzioni non unificabili.

Ogni strofa si modella secondo una strutturazione diversa, eppure si salvaguarda l'unità strutturale dell'ode: è questo il prodigio keatsiano, di un poeta latente, come latente è la possibilità di ricondurre ad un'unità tematica il suo polisemico messaggio.

Già l'apertura evidenzia la forte ambiguità dell'ode *all'Autunno*, che è nel contempo un'ode *sull'Autunno*. Così l'interlocutore non resta necessariamente l'interlocutore denotato. Ciò è tipico della scrittura keatsiana dove la possibilità polisemica stravolge la singolarità del denotato e lo porta ad una indeterminatezza plurale superiore. Anche il livello denotativo si apre con un'ambiguità oppositiva molto evidente, quella tra “mists” e “mellow fruitfulness”; l'autunno viene introdotto come stagione fundamentalmente ossimorica del frutto e della nebbia,

della pienezza e della sottrazione. Questa è la tensionalità fondamentale di tutta l'ode, sia microstrutturalmente che macro-strutturalmente. Il verso 3 rafforza una tale ambiguità con il valore di "conspiring" che sul piano puramente etimologico indica una solidarietà di respiro, quindi una solidarietà esistenziale, un nodo tra il sole, principio di vita e la stagione, ma nello stesso tempo tocca l'area semantica del nascondimento, "conspiring" sottende il fantasma di qualcosa che non appare e che preluderà appunto alla decadenza.

Un'identica ambigua alternanza si ritrova nel verso 3 dove l'autunno viene visto "to load and bless" dove il primo termine di caricamento di per sé sottende una connotazione negativa. L'autunno è il momento di massimo caricamento di succo del frutto, ma l'essere caricati reca in sé una connotazione negativa di fatica.

Si noti comunque come in questa prima strofa la presenza successiva di un termine a connotazione indubitabilmente positiva scuota la carica semantica negativa del primo termine; "mists" viene quasi azzerato dal "fruitfulness" e "load" viene senz'altro portato a un valore semantico positivo da "bless". Emerge la connotazione più piena di ricchezza e di prosperità. In questo senso i versi successivi si aprono con strutture morfosintattiche di tipo comparativo (di maggioranza) applicate al campo naturalistico. Si noti l'enjambement che lega i versi 8 e 9 "to set budding *more* / And still *more*, later flowers for the bees" dove si è trasportati da un vortice positivo di arricchimento sempre maggiore. Sfugge in questo modo anche il senso negativo, la connotazione negativa di "later" che appunto prelude alla fine.

A livello iconico la morte è sconfessata dal surplus vitale anche nell'immagine delle viti al verso 4 "With fruit the vines that round the thatch-eaves / run" dove l'elemento sterile, il ramo, viene avvolto e quindi, in un certo senso, fatto fruttificare dall'incontro con il tralcio vitale. L'idea della morte appare come complementare alla vita ma non porta quelle connotazioni pessimistiche che vengono normalmente legate ad essa.

Si noti il forte parallelismo allitterativo a livello denotativo dei versi successivi dove la ricchezza dell'autunno fa "bend with apples" e "fill all fruit". Ancora come in "load" e "bless" si ritorna ad una associazione sintagmatica di due termini dei quali quello a connotazione positiva carica positivamente anche l'altro. Il trionfo della ricchezza e dell'abbondanza della vita viene ulteriormente rafforzato anche ad opera del livello retorico. Il verso 6 inizia con una scomposizione anagrammatica del referente "fruitfulness" trovato al verso 1, che viene appunto inserito in un poliptoto "and fill all fruit" fino ad arrivare poi alla denotazione esplicita di una pienezza naturalistica che coincide con la perfezione "fill all fruit with ripeness". La perfezione, intesa come ricchezza, come completezza si riscontra anche nel ventaglio delle immagini che in questa prima strofa includono metonimicamente tutte le componenti del mondo vegetale: l'albero del verso 5 ("cottage-trees"), il frutto del verso 6 ("fill all fruit"), i semi del verso 8 ("sweet kernel") ed in-

fine il fiore del verso 9. Ecco che ancora una volta le immagini, il sistema iconico, più ancora che il livello denotativo, contribuiscono alla creazione della connotazione della pienezza. Questa perfezione viene anche rafforzata dalla connotazione dominante della circolarità come figura tipica di questa prima stanza; la circolarità compare con le solite associazioni positive del cerchio al verso 4 e viene ulteriormente rafforzata dalla inversione sintattica trasgressiva secondo l'uso normale dell'inglese, che quindi la rende ancora più evidente "the vines that round the thatch-eaves run". C'è una denotazione sintattica e fonica della circolarità oltre che una sua esplicita nominazione. Inoltre questa circolarità viene ripresa al verso 6 quando si parla di una pienezza che arriva al cuore delle cose "fill all fruit with ripeness to the core", il verso 6 è, si noti, esso stesso tassonomicamente il centro di questa circolarità, di questa rotondità che è la strofa; inoltre "core" apre il ventaglio di associazioni antropomorfe con un'evidente allusione al cuore come centro delle cose. La circolarità, si diceva, viene anche richiamata al verso 7 nella immagine del rigonfiamento delle "hazel shells" che appunto si caricano, esibiscono la loro maturità, il loro splendore anche se, a ben guardare, il verbo "plump" potrebbe avere una connotazione negativa nel senso di "cadere pesantemente", connotazione negativa che però, al solito, viene allontanata dal vortice della circolarità e dal vortice delle connotazioni positive dominanti.

Si è accennato brevemente alla possibilità antropomorfa che già viene ad essere presente, connotata in questa prima strofa ma che sarà il dominio della seconda; tutta l'ode infatti può essere vista come incentrata sul regno vegetale nella prima strofa, su quello umano nella seconda, su quello animale nella terza. I suggerimenti dell'umano vengono soprattutto veicolati in questa prima strofa dalla metafora, in quanto c'è una metafora antropomorfa già al verso 2 dove l'autunno viene visto appunto come "close bosom-friend" e viene ulteriormente rafforzata nel verso 10 dove la metafora è diventata una identificazione proiettiva "they think warm days will never cease", i soggetti in questo caso sono senz'altro soggetti naturali, i fiori e le api.

Infine non si può escludere di menzionare il paradigma della sacralità; si è accennato prima alla possibilità di interpretare l'"Ode to Autumn" come una Laude ed in effetti c'è tutta una serie di termini come "bless" al verso 3 e come "Close bosom-friend of the maturing sun" che in un'immagine complessa, dà una visione della divinità pagana (il Sole) nettamente antropomorfa.

Da ultimo sembra importante sottolineare come la completezza, la perfezione vengano raggiunte anche per la presenza della sinestesia keatsiana che mette in gioco i sensi della vista, del gusto, del tatto e li associa a una serie di immagini estremamente precise. Questa esaltazione della attività sensoriale prelude alla negazione della razionalità, della lucidità che si vedrà in modo evidente nella seconda strofa e che prelude alla importanza della negazione dell'io verso un'apertura ulteriore, al di là del-

le divisioni egocentriche.

È proprio nella tensione verso il raggiungimento di una conoscenza ulteriore che si svuotano di connotazioni negative le immagini di nebbia e di confusione mentale qui introdotte al verso 1 (“mists”) e che torneranno nella seconda strofa al verso 17 dove l'iconografia dell'autunno lo vuole “Drowsed with the fume of poppies” cioè colto in un momento di abbandono, non negativo ma positivamente lontano dalla razionalità. Ha molta importanza a livello della dinamica strutturale dell'ode la presenza dell'uso dell'enjambement che in questa prima strofa lega i versi 5 e 6, 8 e 9 ma che consente di fluidificare il messaggio che scorre non sulla base di associazioni razionalistiche ma sfruttando tutte le possibilità associative del discorso. L'enjambement non chiude il senso del referente, non lo imprigiona nella struttura minima del verso, ma lascia la possibilità di una sua amplificazione. Sarà questo il movimento ritmico generale dell'ode che, appunto, terminerà in un'apertura tensionale verso l'esterno.

La seconda strofa in realtà è molto simile alla prima ed infatti vi si trova il numero maggiore di versi legati dall'enjambement, in essa i versi 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10 e 11 che continuano questo movimento di fluidità che, passando da un verso all'altro, sottende anche un movimento libero del pensiero e delle immagini. La prima e la seconda strofa sono inoltre apparentemente legate dall'identico inizio con una funzione conativa che riporta l'attenzione al livello della comunicazione diretta. Il verso 12 (“Who hath not seen thee oft amid thy store?”), primo verso della seconda strofa, ripropone la stessa funzione linguistica del primo verso della prima strofa anche se, in realtà, la domanda appare qui molto più retorica e quindi probabilmente svolge il ruolo di funzione fatica cioè di interrogazione sul canale comunicativo, di mantenimento dello stesso. Inoltre continua qui la presenza della metafora antropomorfa, in questo caso nella personificazione dell'autunno. La componente sensoriale fondamentale della seconda strofa è ancora la vista ma vi sono trattate in modo diverso le strutture spaziali e soprattutto quelle temporali.

La sospensione temporale nella seconda strofa non è più di tipo mitico o risultante della iconografia, ma è legata alla temporalità umana; si ha cioè una sospensione che non toglie alle azioni la loro dimensione ma le arresta in una staticità che è frutto di una astrazione dell'esperienza. Ciò si verifica in modo particolare nei versi 16, 17 e 18 dove l'iconografia narrativa propone un'interruzione all'attività umana ed illustra appunto il momento della sospensione come momento estratto da un processo che viene arrestato. Tuttavia la strofa continua presentando delle strutture temporali antropomorfe che vertono sull'esito mortuario, che confluiscono nel tema della morte. In modo particolare i versi dal 19 al 22 illustrano un'attività umana di pausa che però prelude alla morte che aspetta la fine della vita, che corona la fine della vita. Si modifica in questi ultimi versi (dal 19 al 22) anche l'iconografia della personificazione dell'autun-

no che non è più vertente sulla sacralità bacchica (come ai versi 17 e 18), ma piuttosto insiste sull'iconografia umana e modifica il momento dell'esaltazione (nella prima strofa il momento dello splendore dell'autunno) in momento riflessivo, meditativo, dove l'oraziano “tempus fugit” si carica di una nota fortemente malinconica. I versi 21 e 22 non solo introducono l'immagine del cipresso, simbolo del cimitero, ma, soprattutto il verso 22 propone iconograficamente l'immagine della clessidra, non riempita di sabbia ma di ore e di minuti (“the last ooziings hours by hours”). C'è una evidente connotazione di tristezza che è molto lontana dalla evocazione della morte fatta nella prima strofa dove essa veniva puntualmente esorcizzata ed allontanata.

La morte si inserisce nello sviluppo tematico-narrativo dapprima come fuga dal dolore, quindi come processo di continuazione di quella completezza che viene portata dall'autunno ma che inevitabilmente è diretta e sconfitta in uno sviluppo di tipo negativo. Ad un incalzare ritmico (positivo) segue un rallentamento, che sottolinea la mutata connotazione del tema della morte ora caricato di paura e di risonanze negative. Si noti tuttavia come vi sia una mancanza di contraddittorietà nell'opporre il tema della *morte* al tema della *vita*, essendo esse due facce dell'ambiguo autunno. L'una cosa confluisce nell'altra come si è detto proprio sul filo di un processo identico ed inarrestabile. L'immobilità finale con cui si chiude la seconda strofa in realtà è un punto di arrivo dopo il movimento che era ancora presente al suo inizio. In modo particolare ai versi 14 e 15, l'opposizione “staticità/movimento” fondeva il “sitting” del verso 14 ed il “soft-lifted by the winnowing wind” del verso 15 dove, globalmente, si era davanti ad una immobilità che ammetteva degli elementi dinamici. Lo stesso arresto nel movimento si può riscontrare anche nella scelta lessicale dei verbi indicanti appunto l'osservazione condotta dall'Autunno sulla natura. Se al verso 13 si ha “seeks abroad” (connotanti una ampiezza di movimento), il verso 22 inchioda lo sguardo nel lessema “watch”, che conferisce appunto immobilità allo sguardo. La seconda strofa dell'ode è molto più orientata verso l'immobilità che verso il movimento, tant'è vero che quanto vi era di maturo e ricco nella prima strofa, e che veniva connotato da verbi di movimento che portavano a compimento la maturazione della natura, viene invece connotato come momento di immobilità, come pienezza ormai legata all'accumulo (nel verso 12 e 13 lo “store”, il raccolto, viene immediatamente associato alla immobilità del “granary floor” del verso 14). L'immobilità, si è detto, non consente uno sviluppo drammatico del tema della morte o del tema dell'intorpidimento legato alla fuga dal dolore, tuttavia questo sviluppo drammatico caratterizzerà l'apertura della terza strofa, che si apre con il discorso diretto e con una funzione linguistica emotiva più che non conativa. La “negative capability” keatsiana ha raggiunto qui un'espressione notevole in quanto il poeta è latente. A livello di enunciazione si potrebbe porre come soggetto sia la voce narrante, sia l'Autunno e come interlocu-

tore, sia il lettore sia l'Autunno, sia il poeta stesso, cioè la voce narrante. C'è quindi una latenza che è, ancora una volta, non una sottrazione, ma una pluralità keatsiana.

C'è una traccia positivamente ambigua nel messaggio legata alla pluralità dei suoi possibili enunciatori. La polivalenza semantica si verifica anche a livello tematico dove il tema apparentemente oppositivo ed escludentesi "morte/vita" viene invece ripresentato con la consueta polivalenza delle funzioni dei nuclei keatsiani.

Un grosso paradigma unificatore in tutta la terza strofa è quello afferente alla sensorialità dell'udito, cardine portante delle immagini. La musica introdotta già nel primo verso ("Where are the *songs* of Spring?"), in lessema accentuato e quindi di notevole importanza, è prerogativa di tutta la natura che tramite essa si esprime. La musica è tipica di tutte le creature, siano esse portatrici di vita o siano esse emettitrici di lamentazioni funebri ("wailful choir"). Si noti l'opposizione tra "songs of Spring" come musica positiva e "wailful choir" ai versi 23 e 27, ed anche la precisazione "thy music" al verso 24 sottintendente la musica della primavera allegra e positiva, contrastante con "mourn" al verso 27. Tale presenza del paradigma musicale si estende anche negli ultimi versi dell'ode (dal verso 30 al verso 33), dove il coro della natura si esprime nella sua pienezza e varietà.

Di nuovo ricchezza e maturità sensoriali sono raggiunte, questa volta nell'ambito animale che era runico ad essere stato escluso fin qui nello sviluppo dell'ode.

A livello di continuità stilistica si noti come "songs" al verso 23 continui la metafora antropomorfica, rafforzata da "music" al verso 24.

Lo sviluppo del paradigma auditivo nell'ultima parte dell'ode, e precisamente negli ultimi quattro versi, si presenta completo di tutte le variazioni modulari, che vanno da "treble soft", a "whistles", a "twitter", proponendo così una ricchezza specifica relativa al campo della musica, ma anche ripetendo il paradigma di corrispondenze constatato in precedenza tra il mondo naturale ed il mondo umano. Il "movimento" si fa sempre più ampio e si sposta sia lungo la verticalità che lungo l'orizzontalità. Il moto ascendente, palese nel verso 25 e nel verso 33, viene accompagnato dal movimento discendente del verso 28 ("river salallows") dove si constata il massimo della possibilità dello sprofondamento opposto a "barred clouds" e a "skies" (sollevamento).

L'apertura dello spazio fisico connota un allargamento parallelo del processo sensitivo che si estende da un ambito macroscopico ad uno microscopico. Tale consapevolezza riesce a cogliere l'ambiguità fondamentale del processo vitale che include in sé la morte, come viene ben esplicitato nei versi 28 e 29 dove la opposizione "borne aloft / Or sinking" viene rafforzata dalla denotazione palese "lives or dies" al verso 29. L'attenzione

agli esseri più piccoli (non è pleonastico in tal senso l'aggettivo "small" che precede "gnats") diventa così il presupposto per l'apertura massima a "skies"; non si è davanti a un contrasto, se non davanti a quello che lega la vita alla morte. A livello iconografico ciò si ripropone tramite il paradigma dei colori: il momento del tramonto è visto come carico di tutte le sfumature del rosso, quindi della luminosità del giorno. "Rosy hue" al verso 26 fa pensare più all'alba che non al tramonto, ed inoltre richiama il paradigma del fiore rafforzando la valenza di "bloom" al verso precedente, che, in un senso lato, ripropone l'immagine cromatica dell'arrossamento del metallo dovuto all'incandescenza. Contemporaneamente questo riverbero si verifica come trasmissione della luce che cade sugli oggetti e li illumina. È ben vero che "stubble-plains" richiama una spoliazione, ma è anche vero che viene sottolineato soprattutto il valore cromatico delle stoppie, assorbite da una luce positiva rosata. In questo senso si può dire che il verso 25, parlando di "soft-dying day", rende emblematico il processo dell'ode che ha evidenziato la fondamentale ambiguità della coesistenza morte-vita. Qui, come già nella "Ode to a Nightingale" (al verso 56) "to cease upon the midnight with no pain" diventa un punto di aspirazione, un punto di arrivo in chi ha utilizzato la propria sensibilità per esplorare quanto la ragione non sa sufficientemente illuminare. La morte a mezzanotte coincide con il raggiungimento della massima pienezza, del giorno incipiente; allo stesso modo la coesistenza della primavera nell'autunno è un dato di fatto, anche se apparentemente i "songs of Spring" si negano nel presente autunnale. Le ambiguità delle connotazioni ed i flussi semantici "sotterranei" reintroducono, anche nel momento dell'illustrazione del tramonto e della morte, il tema della rinascita e della fioritura, il tema della primavera, proprio nel momento in cui sembra essere stata definitivamente perduta ed espunta.

L'intera ode usa il *registro della ambiguità* per realizzare una coesistenza di *opposti senza contrasto*. La molteplicità e la pluralità caratterizzano l'unità dell'ode che unifica elementi diversi in modo armonico, e con una semantica dinamica che evidentemente non può mai essere ritrovata in alcun nucleo denotativo preciso. Cogliere la complessa pluralità dell'ode non significa certo accanirsi su una struttura cognitiva (o descrittiva) che ha assimilato prima l'autunno all'estate e poi invece l'ha opposto alla primavera. Significa lasciarsi parlare dalla pluralità di pulsioni del testo che non filano in senso lineare ma consentono di percepire una complessità che evidentemente non è coagulabile in uno solo dei livelli del messaggio. L'irrazionalità dell'ode non è tematica ma piuttosto è pluralità del testo, che non rinuncia a nessuna delle tracce che porta: di messaggio, ambiguo, enunciato in modo ambiguo.