



Citation: S. Rovida (2021) "Liquida palingenesi". L'immaginario acquatico delle tragedie di Shakespeare tra gli archetipi delle Sacre Scritture e i miti d'acqua di Ovidio. *Lea* 10: pp. 147-168. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12791>.

Copyright: © 2021 S. Rovida. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

"Liquida palingenesi" L'immaginario acquatico delle tragedie di Shakespeare tra gli archetipi delle Sacre Scritture e i miti d'acqua di Ovidio

Simone Rovida

Università degli Studi di Firenze (<simone.rovida@tin.it>)

Abstract

Shakespeare's water imagery in his mature tragedies is often considered to be indebted either to the Holy Scriptures or to Ovid's *Metamorphoses*. Through a semantic and rhetorical analysis of his images of water and the relevant figures of speech, the aim of this study is to show that Shakespeare's debt towards those sources is actually more aesthetic than theoretical. Far from being mere borrowings, the Shakespearean co-occurrences of the same of water in the tragedies construct a semantic network only apparently consistent with both the Biblical and the Ovidian aquatic worlds. Rather than replicating his models' paradigms, Shakespeare reinterprets and re-reads them by basically challenging their episteme in order to provide a more problematic, typically Renaissance point of view.

Keywords: Bible, Ovid, Shakespeare, Tragedy, Water

È un universo essenzialmente "liquido", quello che compone il corpus delle tragedie shakespeariane, un insieme di mondi completamente circondati e attraversati dall'acqua. Acqua corrente, acqua stagnante, sotto forma di mare, di fiumi, di fonti e fontane, di pioggia, tempesta, lacrime, liquame, gocce. Si tratta di un'acqua perlopiù mortale, pestilenziale, malata; identifica spesso un luogo di dolore, di inganno, di dispersione; può essere metafora del tempo, sessuale, apocalittica; scenario privilegiato dove si inscena l'eterna dinamica contrastiva fra le pulsioni di amore e morte.

Da un punto di vista critico, l'attenzione degli studiosi è divisa principalmente fra chi colloca l'immaginario acquatico shakespeariano prevalentemente nell'alveo della simbologia biblica ed evangelica, e chi al contrario riconosce echi e modelli di tropizzazione dell'acqua tipici delle *Metamorfosi* di Ovidio, fonte inesauribile di ispirazione lungo tutta la carriera del drammaturgo inglese.

Lo scopo di questo studio è dimostrare che se è pur vero che le figurazioni dell'acqua, nelle tragedie di Shakespeare,¹ sono spesso articolate secondo occorrenze simboliche e co-occorrenze linguistiche proprie sia della tradizione cristiana che di quella classica (ovidiana nello specifico), tuttavia un'analisi del livello semantico e retorico di queste figurazioni, dei tropi, e in genere delle collocazioni del sema dell'acqua nelle stesse tragedie, portano alla luce una modalità tipicamente shakespeariana di intendere l'immaginario acquoreo; una modalità che, a ben guardare, non assume direttamente le connotazioni delle immagini bibliche e ovidiane, ma le ridisegna, innestandovi, in una sorta di palingenesi figurativa, significati inediti e originali che, al di là delle suggestioni riconducibili alle due fonti, identificano più specificamente e tipicamente le profonde inquietudini dell'uomo Shakespeare, l'uomo del tardo Rinascimento affacciato su un cosmo ormai privo di un centro e di un senso, un universo post-copernicano dove l'archisema dell'acqua e della "liquidità del senso" è più che mai diffuso, pervasivo e pertinente (fra gli altri, Genette 1969, 11-12).

1. *Gli archetipi delle Sacre Scritture e le "immagini demoniche" dell'acqua in Shakespeare*

Nella maggior parte delle figurazioni tragiche shakespeariane che la critica ha riconosciuto come derivabili dalle Sacre Scritture (Milward 1975; Shaheen 1987, 1988, 1989, 2011; Hamlin 2013), l'acqua viene evocata sia materialmente – come elemento naturale caratterizzante tanto il cosmo fisico quanto quello simbolico – sia come tropo o figura del discorso. Viene spesso descritta con modalità immaginative che a prima vista sembrano riecheggiare paradigmi ben noti della tradizione giudaico-cristiana (Frye 1983, 144-46), ma che invece al fondo rivelano, come vedremo, quello spostamento di senso che porta spesso Shakespeare a riconsiderare, e allo stesso tempo "interrogare", i suoi modelli e le sue fonti.

Nel mondo biblico, l'acqua si qualifica come "immagine apocalittica", secondo la definizione che ne ha data Northrop Frye (che qui recupera il senso del termine "apocalittico" proprio della dottrina cristiana), quindi non sinonimo di morte, distruzione o catastrofe, ma, al contrario, archetipo positivo e vitalistico riconducibile al paradigma cristiano dell'Evento atteso con trepidazione, preludio al Giudizio finale che ristabilirà il regno dei giusti nella gioia, e dove Dio vincerà il male per l'ultima volta e per sempre.² Apocalittica è l'immagine che presenta "in the first place, the categories of reality in the forms of human desire" (Frye 1957, 141):

¹ Le tragedie prese in considerazione sono *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* ed *Antony and Cleopatra* (per le cui edizioni di riferimento rimando alla bibliografia), che insieme rivelano il punto di arrivo dell'immaginario tragico più maturo di Shakespeare. Si tratta, come noto, di opere scritte nell'arco di soli tre o quattro anni, all'incirca fra il 1603 e il 1607 (ad eccezione di *Hamlet*, probabilmente composto già al giro di secolo), in cui ricorre, come vedremo, un nucleo di figurazioni acquatiche apparentabili, spesso costruite attorno a isotopie semantiche che sembrano richiamarsi da un testo all'altro, e che, attraverso le stesse strategie retoriche e discorsive, reinterpretano e riconnotano in modo analogo le immagini bibliche a cui di volta in volta sembrano alludere. D'altro canto, tuttavia, è pur vero che in questo gruppo di opere è presente anche una sequenza di probabili suggestioni ovidiane costruite attorno ad altre e diverse immagini acquatiche ricorrenti, di tutt'altro segno rispetto a quelle bibliche; un tema, questo dell'influenza di Ovidio – specialmente dei miti d'acqua delle *Metamorfosi* – che nelle cinque tragedie della maturità è stato effettivamente meno indagato rispetto alle commedie, ai *romances*, alle prime tragedie e alla poesia di Shakespeare (cfr. Bate 1993, 2002; e Taylor 2000, fra gli altri).

² "And God shall wipe away all tears from their eyes, and there shall be no more death, neither sorrow, neither crying, neither shall there be anymore pain: for the first things are passed" (*Geneva Bible*, ed. 1599, Revelation XXI. 4). Le citazioni bibliche riportate in questo studio sono tutte tratte dalla celebre edizione della Bibbia di Ginevra, la versione più diffusa e popolare nell'Inghilterra fra Cinque e Seicento, e, come vedremo, probabile testo di riferimento dello stesso Shakespeare.

In apocalyptic symbolism we have the “water of life,” the fourfold river of Eden which reappears in the City of God, and is represented in ritual by baptism. According to Ezekiel the return of this river turns the sea fresh, which is apparently why the author of Revelation says that in the apocalypse there is no more sea. Apocalyptically, therefore, water circulates in the universal body like the blood in the individual body. Perhaps we should say “is held within” instead of “circulates,” to avoid the anachronism of connecting a knowledge of the circulation of the blood with Biblical themes. (146)

Ma questo, ad esempio, come sappiamo, non accade in *Macbeth*, dove il corpo individuale non contiene affatto il sangue, che anzi fuoriesce, e in maniera sempre più copiosa, lungo tutto l’arco della tragedia fino a “tingere di rosso l’intero oceano” (*Macbeth* II.ii.60-63). L’acqua non circola, nessun simbolismo vitalistico trionfa, nessun battesimo purificatore è possibile. “I had most need of blessing” – dice Macbeth – “and ‘Amen’ / Stuck in my throat” (vv. 32-33).

Qualcuno ha ravvisato in *Macbeth* la funzione dell’acqua come simbolo di purificazione dai peccati nella stessa accezione in cui ricorre nel rito del battesimo (fra gli altri, Reid 2000, 72). Eppure, a mio avviso, sarebbe più corretto parlare al limite di *nostalgia* dell’acqua pura e benedetta di un fonte battesimale, che tuttavia resta solo un desiderio vagheggiato, inizialmente da Macbeth e successivamente dalla consorte. Di fatto l’acqua presente nella tragedia non riesce in nessun modo a purificare la coscienza colpevole né assolve alla funzione propria del battesimo. Le figurazioni lessicalizzate dell’acqua effettivamente presenti nel testo rappresentano piuttosto un’inversione di senso, un’immagine rovesciata rispetto a quella biblica. Più che immagine apocalittica, l’acqua, nella tragedia, sembra essere infatti un’“immagine demonica”, per usare ancora la terminologia di Frye, ovvero un archetipo legato al mondo dell’esperienza, che non porta al soddisfacimento dei propri desideri – che anzi vengono disattesi – e che deve essere solo accettato (Frye 1957, 157). In questi contesti, “the world of water is the water of death, often identified with spilled blood... and above all the ‘unplumbed, salt, estranging sea,’ which absorbs all rivers in this world, but disappears in the apocalypse in favor of a circulation of fresh water” (150).

È pur vero che in alcuni momenti del dramma Macbeth e Lady Macbeth sono in cerca di purificazione e di acqua incontaminata.³ Ma la colpa non si lava, la cristiana remissione dei peccati non è possibile, e sarà la stessa Lady Macbeth, come noto, a ripetere ossessivamente, nel delirio del V atto, il gesto del lavaggio delle mani nel tentativo di rimuoverne la macchia di sangue immaginaria, simulacro del senso di colpa e ritorno del rimosso.

L’acqua del rito battesimale dunque non può essere presente nel mondo di *Macbeth*, che di fatto resta un mondo attraversato da acque di tutt’altro segno, acque “demoniche”, o perché letteralmente agitate dall’intervento esplicito di forze demoniache,⁴ oppure perché piovono dal cielo o si sollevano dai mari in uno scenario da fine del mondo;⁵ un mondo dove in ogni caso non è mai presente acqua dolce, sorgiva o corrente, che invece nelle Sacre Scritture è l’unica acqua con cui si può battezzare un credente per accoglierlo nella comunità dei fedeli, quella

³ “Go get some water, / And wash this filthy witness from your hand”, dice in II.ii.46-47 Lady Macbeth al marito, assalito dal rimorso, il quale risponde: “Will all great Neptune’s ocean wash this blood / Clean from my hand? No, this my hand will rather / The multitudinous seas incarnadine / Making the green one red” (vv. 60-63), a cui la regina ribatte: “A little water clears us of this deed” (v. 67).

⁴ Le streghe stesse provocano l’agitazione dei flutti, come raccontano nell’episodio della vendetta contro la moglie del marinaio in I.iii.21-24: “Weary sev’n–nights nine times nine, / Shall he dwindle, peak, and pine. / Though his bark cannot be lost, / Yet it shall be tempest-tossed”.

⁵ “Answer me:” – chiede Macbeth alle tre streghe cercando di sapere di più sul suo destino – “Though you untie the winds and let them fight / Against the churches; though the yeasty waves / Confound and swallow navigation up” (*Macbeth* IV.i.50-52). Scenari apocalittici vengono descritti anche da Lennox (II.iii.49-56) e Ross (II.iv.4-10), a riprova dello sconvolgimento del cosmo, naturale e simbolico, che ha fatto seguito all’uccisione del Re.

“collettività” fatta di “honour, love, obedience, troops of friends, / I must not look to have” (*Macbeth*, V.iii.24-26), da cui l’eroe purtroppo sa bene di essere ormai escluso.

Uno scenario da fine del mondo è anche quello descritto nella celebre tempesta di *King Lear*, dove di nuovo l’acqua torna come elemento di un cosmo realmente perturbato dai disordini naturali, immagine ometetica dello sconvolgimento conseguente alla ferita dell’ordine sacro della catena dell’essere – rappresentato dall’abdicazione di un re legittimo, dal ribaltamento dei ruoli sociali e dalla corruzione dei legami di sangue – e al tempo stesso raffigurazione mimetica della stessa confusione mentale di cui è preda l’anziano re. Alla domanda di Kent “Where’s the King?” (*King Lear* III.i.3), il primo gentiluomo risponde:

Contending with the fretful elements;
Bids the wind blow the earth into the sea
Or swell the curlèd waters ’bove the main,
That things might change or cease. (vv. 4-7)

Naseeb Shaheen, uno tra i più autorevoli studiosi degli echi testuali e delle figure retoriche di ascendenza biblica nelle opere di Shakespeare, vede in questa risposta una reminiscenza dello sconvolgimento degli elementi contenuto nel Salmo 46 (Shaheen 1987, 60):⁶

Therefore will not we fear, though the earth be moved, and though the mountains fall into the midst of the sea,
Though the waters thereof rage and be troubled, and the mountains shake at the surges of the same.
Selah. (Psalm XLVI.2)

Tuttavia, anche in questo caso, l’immagine di Shakespeare può richiamare solo formalmente questa analogia: si tratta piuttosto, come già in *Macbeth*, di un’immagine “demonica”, rovesciata rispetto alla figurazione biblica. Quello che Shaheen non considera è il testo che precede la citazione da lui estrapolata, che ne rappresenta una premessa non trascurabile. Il Salmo 46 si apre infatti con “God is our hope and strength, and help in troubles, ready to be found. / Therefore will not we fear...”. La visione del mondo in *King Lear* esclude questa premessa, non esiste la possibilità di un rifugio in Dio, la cui forza possa aiutare gli uomini in difficoltà e difenderli da qualunque forma di aggressione e di paura. Posto che Dio è speranza e salvezza, il Salmo ne deduce che *quindi* non si debba vivere nel timore. Ma in *King Lear* siamo piuttosto di fronte alla tragedia più “nichilista”, in senso moderno, di Shakespeare, dove nessuna consolazione è possibile, dove il baratro della nullificazione di ogni senso dell’esistere incombe un passo dopo l’altro, per cui davvero suonano, a mio avviso, incongruenti le parole di chi come John Cunningham ravvede, nella tempesta che spinge il mondo di *King Lear* sull’orlo della liquefazione, addirittura l’archetipo di un rito battesimale:

The apocalyptic judgment and fiery destruction of sin at the end of time is a type of baptism... Lear comes to recognize his own mortality and sin, and he puts off his clothes and figuratively goes into the waters, asking judgment of sin and calling down destruction upon it. (Cunningham 1984, 15-16)

⁶ Nella tempesta di Lear c’è anche chi ha visto reminiscenze del Libro di Giobbe (tra i più recenti, anche Marx 2000; Hamlin 2013; Brownlee 2018) o della vicenda del vecchio Noè durante il diluvio universale (considerata un archetipo tanto dalla critica più tradizionale e datata come Levin 1976 quanto dai più recenti filoni di ecocritica shakespeariana come Bruckner e Brayton 2016), per concludere infine con chi ha riconosciuto, qui come in *Macbeth*, anche la presenza dell’archisema del battesimo (fra gli altri, Cunningham 1984; Lefler 2010; Cephus 2015).

Ciò che segue a questo presunto “battesimo”, in *King Lear*, non ha affatto il sapore della redenzione o della purificazione, non c’è alcun riscatto finale, nessuna promessa, perché dopo la catastrofe non ha luogo – se mai fosse possibile – alcuna rinascita, come promesso nelle Scritture, né è dato intravederla: “The weight of this sad time we must obey, / [...] / We that are young / Shall never see so much, nor live so long” (*King Lear* V.iii.322ss.). Finisce così la tragedia. È il “nulla” che incombe in un tempo triste che va solo *accettato*, un tempo senza speranza dove i giovani non hanno futuro, e i vecchi hanno sopportato all’inverosimile, “usurpando la vita”,⁷ dice Kent. Quale forma di battesimo può mai rappresentare questa “simbolica immersione nelle acque” di cui parla Cunningham, se nelle Sacre Scritture il battesimo è un rito che inaugura la vita, e non la usurpa; che dà pienezza all’essere cristiano – perché lo prepara al battesimo finale in “Spirito santo e fuoco” (Mt. 3.11) – e non lo svuota di senso portandolo a coincidere con il non-essere, con il nulla (Bigliuzzi 2005, 151)?

Questo tipo di cortocircuiti interpretativi avvengono, a mio avviso, quando si cerca di piegare impropriamente le strutture del pensiero tragico – visione aporetica e inconclusiva della vita e della morale da Eschilo a Shakespeare – con il sistema di idee e di valori cristiani: lo ha ben individuato la critica filosofica, da Karl Jaspers fino a Martha Nussbaum, inaugurando – già a partire dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento – un approccio ermeneutico che è rifluito nel tempo anche negli studi shakespeariani,⁸ e che ha soppiantato un filone critico più datato, soprattutto di area anglosassone, che faceva e fa capo tuttora all’impostazione idealistica di Andrew Cecil Bradley⁹ e di epigoni più tardi come Lionel Charles Knights,¹⁰ i “neo-Christians”¹¹ degli ultimi anni Novanta e una radicata tradizione di studi che arriva fino ai giorni nostri (McEachern 2013, 2018), secondo i quali il tragico shakespeariano si fonderebbe sul conflitto fra categorie etiche assolute di bene e di male e sul ristabilimento finale di un ordine morale di tipo cristiano, che chiuderebbe ogni vicenda risolvendo qualsiasi dubbio di tipo escatologico.

In realtà, le tragedie shakespeariane sono drammi aperti, che non si chiudono affatto con la ricucitura di un *ethos* lacerato. In esse, le antiche categorie teoretiche di derivazione cristiano-medievale si trovano a scontrarsi con i fondamenti, sempre più radicati, di un’episteme nuova, quella del tardo Rinascimento, che rilegge, riconsidera, a volte rovescia completamente, come si è visto, i tratti più tradizionali dell’antico *logos* cristiano. In Shakespeare, la crisi di questo (tutto sommato, rassicurante) “modello simbolico e cerimoniale” del mondo (Serpieri 1993, 38-39) dà spesso luogo a quelle “deviazioni” dalla norma dottrinale, che non vogliono esprimere un rifiuto dell’ortodossia, quanto piuttosto una sua lettura critica e problematica, che apre la strada al “dubbio” – gnoseologico, esistenziale e morale – che una Verità assoluta e apodittica possa davvero esistere ancora, e possa ancora avere un valore in questo “nuovo” tempo “scardinato”,

⁷ “The wonder is he hath endured so long. / He but *usurped* his life” (vv. 292-293).

⁸ Basti pensare anche agli studi in ambito italiano di Giorgio Melchiori, Agostino Lombardo, Nemi D’Agostino e Alessandro Serpieri, che riporto in bibliografia.

⁹ “Let us attempt to re-state the idea that the ultimate power in the tragic world is a moral order. Let us put aside the ideas of justice and merit, and speak simply of good and evil. Let us understand by these words, primarily, moral good and evil” (Bradley 1904, 33).

¹⁰ Knights, a proposito di *King Lear*, diceva ad esempio che “the positives that emerge from the play are indeed fundamentally Christian”, mentre “Macbeth has directed his will to evil, towards something that of its very nature makes for chaos and the abnegation of meaning” tanto che “we are never in any doubt of our moral bearings” (Knights 1959, 91, 141, 144).

¹¹ La definizione è di Paul Delany, che dalla sua prospettiva, che è una posizione tipicamente marxista, attaccava Bradley e i “neo-Christians” rei, a suo modo di vedere, di voler trovare nel tragico “the redemptive value of suffering”, tipico del credo cristiano, che non esiste nelle tragedie di Shakespeare (1995, 20).

come lo definisce propriamente Amleto. Un dubbio di cui si nutre il pensiero moderno e tar-do-rinascimentale, a fronte dei dogmi totalizzanti della tradizione teoretica medievale, sempre più inadeguati ad inquadrare, in termini unicistici, un mondo in continuo cambiamento come quello tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, con le sue scoperte – astronomiche, geografiche e scientifiche – le sue rivoluzioni culturali, socio-politiche, economiche (38) e non ultimo religiose (Loewenstein e Witmore 2015).

È chiaro, dunque, che il collasso del Cosmo Simbolico teocentrico (Serpieri 1996), che caratterizza questo contesto storico e culturale, il periodo a cavallo fra l'età elisabettiana e quella giacomiana in cui si collocano le tragedie più mature di Shakespeare, fa sì che anche gli scenari apocalittici di cui abbiamo parlato, il mondo pronto ad essere dissolto dall'acqua nell'acqua in *Macbeth* e soprattutto in *King Lear*, non vadano più interpretati realmente come *la fine* in senso cristiano. Ne rappresentano piuttosto un rovesciamento, certamente *demonico* – perché dove l'*ethos* cristiano vede la fine, il tragico, al contrario, vede l'aporia – ma anche *fittizio* e, sotto questo aspetto, sicuramente *moderno*: la suggestione di Frye, infatti, può essere a mio avviso arricchita ulteriormente anche dall'intuizione di Frank Kermode, che, nel suo saggio *The Sense of an Ending*, individua in queste “fini del mondo” simboli e sorgenti di “finzioni letterarie” che veicolano “a sense of ends only loosely related to the older predictive apocalypse” (Kermode 1966, 27), e che non hanno più niente a che fare, sul piano ideale, con le figurazioni bibliche che pure sembrano evocare a volte anche in modo stringente:

The millennial ending of *Macbeth*, the broken apocalypse of *Lear*, are false endings, human periods in an eternal world. They are researches into death in an age too late for apocalypse, too critical for prophecy; an age more aware that its fictions are themselves models of the human design on the world. (88)

Questa deviazione da un impianto teoretico normativo e tradizionale, questi spostamenti di significato con cui Shakespeare “demonizza”, attraverso un'inversione della loro polarità semantica, le immagini acquatiche “apocalittiche” contenute nelle Scritture, si ritrovano anche nella tragedia di *Othello*, dove, secondo la critica, è presente una grande quantità di riferimenti biblici (Shaheen 1988; Bishop 2009). Tra questi, l'immagine collegata al tema dell'acqua più spesso evocata (Shaheen 1988, 55), è contenuta nell'accusa mossa da Othello a Desdemona di essere una donna disonesta, che ha infangato, con il suo tradimento, la fonte del suo amore:

But there, [...]
Where either I must live or bear no life,
The fountain from the which my current runs
Or else dries up: to be discarded thence!
Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in! (*Othello* IV.ii.58-63)

La metafora erotica dell'acqua, della cisterna e della fonte, simboli dell'amore coniugale e della fedeltà, è in effetti sensibilmente vicina a un'analoga immagine biblica riportata in *Proverbi*, V.15-18, nell'edizione della *Bibbia di Ginevra* della seconda metà del Cinquecento, che Shakespeare ha quasi certamente consultato (Shaheen 1987, 26ss.):

Drink the water of thy cistern, and of the rivers out of the midst of thine own well.
Let thy fountains flow forth, and the rivers of waters in the streets.
But let them be thine, *even* thine only, and not the strangers with thee.
Let thy fountain be blessed, and rejoice with the wife of thy youth.

Tuttavia, anche in questo caso, a mio avviso è evidente che mentre la citazione biblica è caratterizzata da quello che potremmo definire un segno (+), quella shakespeariana, per quanto simile nella ripresa della stessa metafora erotica, è piuttosto marcata da un segno (-). Anche qui siamo di fronte, di nuovo, a un'immagine demonica, un'immagine rovesciata e speculare rispetto a quella delle Sacre Scritture.

Nell'isotopia semantica della metafora biblica, la cisterna, la fonte, il pozzo e l'acqua corrente dei fiumi creano una tessitura semantica dove l'allusione sessuale che si cela dietro l'invito a godere dell'acqua, a non disperderla e a possederla in maniera esclusiva, precipita tutta la propria carica vitalistica nell'ultimo verso del Proverbio, dove si ricorda che l'esaltazione dei sensi è benedetta da Dio e va goduta purché avvenga all'interno del legame matrimoniale e mai al di fuori.

In Shakespeare, ci sono prestiti formali dalla stessa isotopia, e anche nel suo caso la maggior parte dei sintagmi che rimandano a un'idea positiva e vitalistica come “live”, “fountain”, “current”, “runs” si trovano nei primi due versi. Ma poi avviene quell’“innesto” tipicamente shakespeariano cui abbiamo accennato in apertura, la *deviazione semantica* rispetto all'originale: se Desdemona ha tradito Othello, se ha tradito l'amore coniugale cui si riferiva il Proverbio biblico, se ha giaciuto con altri uomini, allora quella fonte non può che disseccarsi (“dries up”). È bene che Othello ne venga *espropriato* (“discarded”) – perdendo dunque il possesso esclusivo di cui all'adagio biblico – destino che è comunque preferibile a “tenerla piuttosto come una cisterna in cui luridi rospi si accoppiano e figliano”, facendo un evidente volgare riferimento ai sordidi amplessi con estranei (gli “strangers” del Proverbio) in cui immagina morbosamente coinvolta la moglie. La sfera della sessualità è evidentemente ribaltata, è “sporcata”, l'acqua è contaminata, non più portatrice di vita, né simbolo del soddisfacimento dei propri desideri come nelle *immagini apocalittiche*: la cisterna nel proverbio biblico compare nel primo verso e contiene acqua pura; in Shakespeare compare, in maniera opposta e simmetrica, nell'ultimo verso e contiene liquame melmoso associato a un immaginario demonico (i “foul toads” che si accoppiano).

2. Un'immagine demonica: la fonte d'acqua nelle tragedie shakespeariane

Analizzando la presenza dell'isotopia semantica, appena individuata, anche nelle altre tragedie, emerge che la figura dell'acqua come immagine demonica riconducibile all'archetipo rovesciato della fonte come datrice di morte (e non di vita), che quindi non ri-genera più, che si essicca oppure che nutre creature mostruose, è molto frequente nell'immaginario tragico shakespeariano, a conferma dell'assorbimento di una modalità di rappresentare la fonte d'acqua come metafora, che è solo formalmente debitrice verso l'immaginario biblico, ma che in realtà in Shakespeare viene svuotata del suo senso originale attraverso un innesto di significato che poi si sviluppa lungo una direttrice semantica diametralmente opposta.

[Nature] into her *womb* convey *sterility*,
Dry up the organs of increase
 And from her derogate body never *spring*
 A babe to honour her. If she must teem,
 Create her child of spleen, that it may live
 And be a thwart disnatured torment to her. (*King Lear* I.iv.270-75)

Sono le parole feroci di un Lear deluso e amareggiato rivolte all'indirizzo della figlia Goneril, che gli ha appena comunicato di volerlo privare dell'esercito al suo seguito. Il re invoca la Natura

a “essiccare” (“dry up” è lo stesso sintagma utilizzato da Othello nel brano analizzato poco sopra) la fertilità dal grembo della figlia, rendendola sterile: come per il Moro, anche in Lear l’immagine acquatica evocata nega assolutamente l’idea di naturalità e di sana prosperità, riferibili alla capacità generativa femminile. In *Othello* si è parlato del rovesciamento dell’isotopia semantica biblica collegata alla metafora sessuale della “fountain”. In *King Lear* è presente lo stesso rovesciamento, qui esteso al campo semantico afferente allo “sgorgare” della fonte. Lear, come è evidente al verso 272, non associa infatti al verbo “spring” un immaginario tradizionale collegato al sema della vitalità, come sarebbe stato più “naturale”, ma lo riferisce piuttosto – trasformandolo così da immagine apocalittica in demonica – all’idea di un parto “contro natura”, mostruoso (“disnated”), che è ciò che egli augura alla figlia. La polarità semantica del semema “spring” viene evidentemente invertita, e l’acqua della fonte, da archetipo di fertilità e di positività, si rovescia piuttosto nel suo opposto, rimandando a un’idea di putrefazione, essiccamento, perversione (“thwart”).

In *Hamlet*, Claudius, mentre medita su come sbarazzarsi del principe, ricorre all’immagine della fonte che trasforma il legno in pietra, a indicare il cambiamento da una sostanza mobile e viva in una immobile e sterile, sottolineando così il pericolo che i suoi piani (metaforizzati dalle “frece scoccate”) si ritorcano contro di lui (tornando indietro verso l’“arco”) piuttosto che andare a segno e dunque *generare* i frutti sperati:

Work like the *spring* that turneth wood to stone,
 Convert his gyves to graces; so that my arrows,
 Too slightly timber’d for so loud a wind,
 Would have reverted to my bow again,
 And not where I had aim’d them. (*Hamlet* IV.vii.20-24)

Fonte e fontana sono infine presenti anche in *Macbeth*, ma sgorgano sangue, trasformando il simbolo di vita in simulacro di morte: è la metafora del corpo del re Duncan colpito dal pugnale di Macbeth (“The *spring*, the head, the *fountain* of your blood / Is stopped, the very source of it is stopped”, *Macbeth* II.iii.92-94). Il ribaltamento dell’immaginario positivo, energetico ed erotico, riferibile alla metafora della fonte, si completa quindi verso la conclusione della tragedia, con l’immagine antinomica dell’acqua che fuoriesce, sì, dalla terra, ma non più come sorgente, quanto piuttosto come “urina infetta” (“If thou couldst, doctor, cast / The *water of my land*, find her disease, / And purge it to a sound and pristine health, I would applaude thee to the very echo”, V.iii.50-53).

3. La semantica dei miti d’acqua nelle *Metamorfosi* di Ovidio

Non soltanto le Sacre Scritture, ma anche le *Metamorfosi* di Ovidio costituiscono, secondo la critica, un testo di riferimento e di ispirazione a cui Shakespeare sembra aver guardato nella costruzione della tessitura semantica di alcune figurazioni tragiche dell’acqua, e a cui è verosimile abbia attinto sia nella versione dell’originale latino che nella celebre traduzione inglese di Arthur Golding del 1567 (Bate 1993; Taylor 2000). Per verificare i possibili punti di contatto fra i due autori, credo sia prima di tutto necessario fare un breve cenno ai caratteri peculiari e salienti della semantica dell’acqua in Ovidio, per capire se, e in che termini, si possa realmente parlare di influenze e prestiti eventualmente rifluiti all’interno del *corpus* tragico shakespeariano.

Prendendo in esame le caratteristiche dei miti acquatici delle *Metamorfosi*, il primo aspetto che a mio avviso si nota con particolare evidenza è la ricorsività di tre marche connotative che nel poema contraddistinguono, alternativamente, l’elemento acqua come *agente*, *luogo* o *fine* di una metamorfosi.

L'acqua diventa *agente* nel momento in cui si configura propriamente come il mezzo che innesca il processo di metamorfosi, come accade ad esempio per Diana, che, gettandola in faccia ad Atteone, ne “fa strumento della propria vendetta” (Ovidio, *Metamorfosi*, III.190),¹² provocando così la trasformazione del giovane in cervo. La stessa “*tenuis unda*”, che all’inizio del racconto gorgoglia leggera e incantevole in una cornice fiabesca,¹³ alla fine diventa una “*ultrica unda*”, ovvero un’acqua aggressiva e letteralmente “vendicatrice”, che bruscamente inverte la sua iniziale carica semantica da fiabesca a tragica. È una cifra ricorrente. Lo statuto dell’acqua è spesso doppio in Ovidio. È interessante notare che nel testo le acque che determinano una metamorfosi sono spesso qualificate da un’aggettivazione non a caso attinente al campo dell’indeterminatezza o della doppiezza, che può essere fisica, ontologica o etica.

“La cosa più stupefacente” – dice Pitagora nel XV libro – “è che ci sono delle acque che non provocano cambiamenti solo nei corpi, ma anche nell’animo” (XV.317-318).¹⁴ Sono “*ambiguae et suspectae*” (333)¹⁵ proprio perché possono, a seconda dei casi, ingannare, essere benefiche o dannose (vv. 322ss.).

Acque ambigue sono quelle della celebre fonte in cui Ermafrodito e Salmacide si fondono in un unico corpo maschile e femminile insieme, e che, dopo quell’episodio – e su invocazione del fanciullo definito da Ovidio “*biformis*”, “dalla forma doppia” – verrà tinta dai suoi due divini genitori con un “*incerto medicamine*”, dice il poeta, un “filtro *equivoco*” per cui “qualunque maschio venga a questa fonte, ne esca uomo solo a metà” (IV. 383-388).¹⁶

Ambigua, tuttavia, è anche l’accezione dell’acqua che spesso ricorre in Ovidio come *luogo* che ospita la metamorfosi, in cui cioè morte e vita coincidono, dove inizia il processo di trasmutazione che genera un nuovo simulacro, e che ha una natura duplice perché compartecipa sia della nascita di una nuova forma che della disgregazione di quella precedente.

¹² “Sic hausit aquas vultumque virilem / perfudit spargensque comas ultricibus undis” che Golding traduce, con qualche libertà più formale che sostanziale, con “So raught the water in hir hande, and for to wreake the spight, / Besprinkled all the heade and face of the unluckie Knight” (Book III.224-225), semplificando in particolare l’originale metonimia dell’“acqua vendicatrice” (“*ultrica unda*”) e trasferendo direttamente alla dea, piuttosto che all’acqua, l’intenzione vendicativa (“to wreake the spight”).

¹³ “Fons sonat a dextra tenui perlucidus unda, / margine gramineo patulos succintus hiatus” (vv. 161-162) immagine d’incanto perfettamente colta da Golding: “And on the right side of the same full freshly flowed out / A lively spring with Christall streame: whereof the upper brim / Was greene with grasse” (Book III.187-189). Anche in questo caso, tuttavia, la traduzione libera di Golding elimina (cfr. *supra*) il riferimento letterale, stavolta all’onda lieve (“*tenuis unda*”) della fonte che sgorga, di cui resta solo una flebile e condensata eco semantica nel sintagma avverbiale “full freshly”.

¹⁴ “Quodque magis mirum est, sunt, qui non corpora tantum, / verum animos etiam valeant mutare liquores”, che Golding rende in maniera piuttosto fedele con “There are also springs (which thing is farre more straunge) / Which not the bodye only, but the mynd doo also chaunge” (Book XV.347-348).

¹⁵ “Est locus Arcadiae [...] / ambiguis suspectus aquis, quas nocte timeto: / nocte nocent potae, sine noxa luce bibuntur” (vv. 332-334). Una “sospetta ambiguità” che, nella traduzione inglese di Golding, si trova sciolta nel giro di frase “whoose dowtfulness deserveth justly blame” (Book XV.366), diventando quindi dichiaratamente “dubbio” (“dowtfulness”) che instilla un lecito sospetto.

¹⁶ “Nato date munera vestro / et pater et genetrix, amborum nomen habenti: / quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde / semivir et tactis subito mollescat in undis. / Motus uterque parens nati rara verba biformis / fecit et incerto fontem medicamine tinxit”. La doppiezza e l’indeterminatezza che caratterizzano il mito di Ermafrodito sono correttamente colte e restituite anche da Arthur Golding: “This one petition graunt your son which both your names doth beare, / That whoso commes within this Well may so bee weakened there, / That of a man but halfe a man he may fro thence retire. / Both Parentes mooved with the chaunce did stablish this desire / The which their doubleshaped sonne had made, and thereupon / Infected with an unknowne strength the sacred spring anon” (Book IV.476-481).

Forma ambigua per antonomasia è il labirinto del Minotauro costruito da Dedalo, che viene descritto come un viluppo inestricabile di strade che ricorda il fiume che non a caso porta il nome di Meandro, un corso d'acqua che serpeggia in flussi e riflussi (letteralmente “*ambiguo lapsu*”, dice Ovidio), che quando torna su se stesso mette a dura prova la sua corrente, lessicalizzata, nel sintagma originale, con “*incerta aqua*” (VIII.162-166).¹⁷

E non è forse ambigua la fonte su cui si specchia Narciso? Ambigua perché ingannevole, falso specchio, che finge di riflettere la realtà in termini di verità, e che invece inganna soltanto i sensi del fanciullo conducendolo a un destino di morte e di vanificazione della sua stessa “forma”. Non caso, il racconto si conclude sfumando via via in una sempre più tenue evanescenza semantica, sostenuta anche dalle stesse scelte lessicali di Ovidio, che tende letteralmente a “liquefare” il fanciullo anche con le parole. Non appena si specchia nell'acqua tranquilla – dice il poeta – Narciso non sa più resistere: ma come il sole è solito sciogliere (“*intabescere*”, letteralmente “consumare”) la bionda cera a una leggera fiamma o come svanisce al sole la brina mattutina, così il giovane, macerato dall'amore (“*attenuatus*”, indebolito, quasi “sfumato”), si dissolve letteralmente (“*liquitur*”),¹⁸ si scolora, fino a trasformarsi in un candido fiore che mantiene un cuore di croco circondato da petali bianchi (III.509-510).

Nei miti del poema ovidiano, l'acqua può ricorrere, in ultima analisi, anche come la *fine* dell'ambiguo processo di metamorfosi, intesa propriamente come punto d'arrivo dello scioglimento, della liquefazione, tanto della corporeità quanto della dimensione emotiva e coscienziale. È così per le lacrime di Niobe, che, pietrificata dal dolore per la perdita dei figli, “immobile sulla cima di un monte, continua a sciogliersi (“*liquitur*”) in lacrime che anche ora ininterrottamente colano dalla pietra” (VI.311-12), diventando fonte di acqua sorgiva. È la stessa sorte della ninfa Aretusa, a sua volta simile a quella di Ciane,¹⁹ che si trasforma in fonte, iniziando prima a sudare freddo e distillare “gocce cerulee”, per poi liquefarsi in un corso d'acqua e cercare di sfuggire – essenza mutevole ed ineffabile – al fiume Alfeo che la insegue, e che assume, per concupirla, ora le sembianze di uomo ora di fiume.²⁰

¹⁷ “Non secus ac liquidis Phrygius Meandrus in undis / ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque / occurensque sibi venturas adspicit undas / et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum / incertas exercet aquas”. Qui Golding preferisce soffermarsi ad esplicitare con chiarezza tutti i nessi grammaticali e le immagini dell'originale, sacrificando così gioco forza gran parte dell'asciutta eleganza dei versi latini, capaci di condensare le stesse immagini in un più breve e conciso periodo: “And as with trickling streame the Brooke Meander seemes to play / In Phrygia, and with doubtfull race runnes counter to and fro, / And meeting with himselfe doth looke if all his streame or no / Come after, and retiring eft cleane backward to his spring / And marching eft to open Sea as streight as any string, / Indenteth with reversed streame [...]” (Book VIII.216-221). Noto che anche in questa circostanza, come già nella traduzione delle acque “ambigue e sospette” di cui parlava Pitagora, Golding preferisce restituire l'originale campo semantico dell’“ambiguitas” ovidiana con quello della “dowtfulness” (v. nota 15): l’“ambiguo lapsu” del fiume Meandro diventa infatti “doubtfull race”, mentre l’“incerta aqua” perde l’originaria afferenza allo stesso campo dell’indeterminatezza, diventando molto più semplicemente “reversed streame”: evidentemente l’immagine implicita ovidiana dell’incertezza dell’acqua – *incerta* perché non è possibile distinguere in quale direzione scorra – viene esplicitata e semplificata in Golding, diventando il corso che va *esclusivamente* “controcorrente”.

¹⁸ “Quae simul adpexit liquefacta rursus in unda, / non tulit ulterius, sed, ut intabescere flavae / igne levi cerae matutinaeque pruinae / sole tepente solet, sic attenuatus amore / liquitur” (III.486-490). Una “liquefazione semantica” evidentemente colta anche da Golding, che sceglie verbi come “melt”, “consume” e “melt away” per rendere l’idea dello “scioglimento” di Narciso insieme all’efficace “piecemale”, che indica tanto l’idea della parcelizzazione materiale quanto della gradualità temporale del processo: “As lith and supple waxe doth melt against the burning flame, / Or morning dewe against the Sunne that glareth on the same: / Even so by piecemale being spent and wasted through desire, / Did he consume and melt away [...]” (Book III.613-616).

¹⁹ È lo stesso Ovidio a porre in relazione i due miti come figurazione della metamorfosi delle due ninfe in due fonti d’acqua (V.409-410). Cfr. Golding, Book V.511-512.

²⁰ “Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus, / caerulaeque cadunt toto de corpore guttae, / [...] / Sed enim cognoscit amatas / amnis aquas poditoque viri, quod sumpserat, ore / vertitur in proprias, ut se mihi misceat, undas”

4. La metamorfosi impossibile: le deviazioni semantiche di Shakespeare e le figurazioni dell'acqua ovidiane

Di questo meraviglioso mondo che sono le *Metamorfosi* di Ovidio, attraversato dall'acqua dall'inizio alla fine, dall'incipit del I libro fino al XV, cosa resta e come rifluisce nell'universo tragico di Shakespeare? Passando in rassegna i luoghi del testo shakespeariano che la critica ha individuato come quelli di più probabile derivazione ovidiana, *Hamlet* rappresenta forse l'opera in cui *sembrano* ricorrere tutte e tre le marche connotative dell'acqua come elemento associato alla trasformazione della materia.

L'acqua come *agente* responsabile del dissolvimento della carne è un tema piuttosto ricorrente nell'opera, e torna, in maniera addirittura paradigmatica, nelle parole del primo becchino, a proposito del cadavere di un conciatore che, a causa del suo lavoro, terrà lontana dalla sua pelle, per un bel po' di tempo, l'acqua, definita la grande “corruttrice dei cadaveri”:

Why, sir, his hide is so tann'd with his trade that 'a will
keep out water a great while; and your *water* is a sore
decayer of your whoreson dead body. (*Hamlet* V.i.156-158)

“Decayer” è propriamente l'agente lessicalizzato della trasformazione dei corpi umani, ed è riferito proprio all'acqua, in una scena dove peraltro è centrale il tema della trasmutazione delle forme, con Hamlet che amaramente irride i destini umani, senza fare sconti neanche ai grandi uomini della storia che, morendo, si sono decomposti come chiunque altro, in materia buona per farci il tappo di un barile di birra, come nel caso dei resti di Alessandro Magno, oppure argilla perappare i buchi di un muro, come con il corpo di Cesare.²¹

In *Hamlet* è certamente presente anche l'immagine dell'acqua come *fine*, punto di arrivo di una metamorfosi costantemente evocata, invocazione allo scioglimento finale di ogni forma data in un cosmo ormai in frantumi, anzi, letteralmente “marcio”,²² in un tempo, come si è già osservato, ormai “fuori dai propri cardini”.²³ “O that this too too solid flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into a dew!” (I.ii.129-130): Hamlet invoca una “liquefazione” in perfetto stile ovidiano; vorrebbe che la sua carne, troppo compatta, si sciogliesse in rugiada.

Il racconto dell'annegamento di Ophelia nelle parole di Gertrude evoca invece l'immagine dell'acqua come *luogo* che ospita una metamorfosi: la Regina descrive il “glassy stream” (v. 163) in cui è annegata Ophelia, dove, in effetti, il corpo della fanciulla, a causa delle vesti che si sono gonfiate e dilatate nell'acqua, è sembrato trasfigurarsi in una sirena (“mermaid-like”),²⁴ cosparsa di fiori, abbandonata al flusso, che canta come cantano le Sirene descritte da Ovidio nel V libro delle *Metamorfosi*, fanciulle che raccolgono fiori sui corsi d'acqua e si trasformano in creature dalle bionde ali che volano sui mari (Ovidio, *Metamorfosi*, V.552-564):²⁵

(vv. 632-638). Così Golding: “A chill colde sweat my sieged limmes opprest, and downe a pace / From all my bodie steaming drops did fall of watrie hew. / [...] The deaw ran trickling from my haire. In halfe the while I then / Was turnde to water [...]” (Book V.776-780).

²¹ “Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth to dust, / the dust is earth, of earth we make loam, and why of that / loam, whereto he was converted, might they not stop a / beer barrel? / Imperious Caesar, dead and turnd to clay, / Might stop a hole to keep the wind away” (*Hamlet* V.i 191-197).

²² “Something is rotten in the state of Denmark” (I.iv.90).

²³ “The time is out of joint” (I.v.196).

²⁴ “Her clothes spread wide, / And mermaid-like a while they bore her up” (IV.vii.171-172).

²⁵ La stessa immagine è presente, senza interpolazioni sostanziali, anche in Golding: “But what should men esteeme / To be the verie cause why you Acheloes daughters weare / Both feete and feathers like to Birdes, consider-

Which time she chanted snatches of old tunes,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element. (*Hamlet* IV.vii.173-176)

Alla luce di queste considerazioni, è legittimo affermare che anche in Shakespeare ricorra la stessa semantica dell'acqua che abbiamo riscontrato nelle *Metamorfosi*? Come per le immagini di tipo biblico, anche per quelle ovidiane, una risposta di getto potrebbe essere fuorviante. Ma se in *Hamlet* ricorrono le stesse marche che connotano l'acqua in Ovidio come agente, luogo e fine di una metamorfosi, cosa ci può essere di diverso? Il senso della metamorfosi. Infatti è senza dubbio vero che Shakespeare connota l'acqua secondo modalità stilisticamente consonanti con quelle ovidiane, ma ciò che cambia è il significato che egli dà alla metamorfosi rispetto al poeta latino. Se anche le connotazioni risultano formalmente apparentabili, di fatto si sviluppano entro sistemi di relazioni segniche e codici culturali diversi. Cosa sia la metamorfosi e quale sia la sua relazione con l'acqua in Ovidio, lo esemplifica perfettamente Pitagora nell'ultimo libro:

Niente mantiene la forma con cui appare, e la natura, eterna innovatrice, crea sempre nuove figure delle vecchie: nulla va perso nel vasto mondo, credetemi, ma solo cambia e rinnova il proprio aspetto. [...] L'acqua ... non ha il potere di conferire o assumere proprietà sempre diverse? (Ovidio *Metamorfosi*, XV.252-309)²⁶

In Shakespeare non è così. Shakespeare riprende la stessa funzione segnica ovidiana dell'acqua come mezzo, luogo e fine di una metamorfosi che, evocata, rimane tuttavia sempre impossibile. Si tratta di una metamorfosi "interrotta", più estetica che reale, contraddistinta da quel segno (-) di natura semantica a cui si è più volte fatto riferimento nella definizione delle immagini demoniche.

Nell'immaginario ovidiano "tutto scorre" insieme al tempo, con moto incessante – ed è sempre Pitagora a dirlo – non diversamente dalla corrente di un fiume,²⁷ "paradigma acquatico" per eccellenza dell'essere eracliteo in perenne divenire, che in Ovidio si trasforma eternamente conservando un *quid* di materia imperitura e trasmissibile. Nell'immaginario shakespeariano, invece, se esiste un'acqua corrente, essa non può che far scorrere inesorabilmente tutte le cose verso la loro ineluttabile fine, mai verso un cambiamento di forma che conservi un qualsivoglia nucleo di identità persistente.

ing that you beare / The upper partes of Maidens still? and commes it so to passe, / Bicause when Ladie Proserpine a gathering flowers was, / Ye Meremaides kept hir companie, whome after you had sought / Through all the Earth in vaine, anon of purpose that your thought / Might also to the Seas be knowen, ye wished that ye might / Upon the waves with hovering wings at pleasure rule your flight, / And had the Goddes to your request so pliant, that ye found / With yellow feathers out of hand your bodies clothed round: / Yet least that pleasant tune of yours ordeyned to delight / The hearing, and so high a gift of Musicke perish might / For want of uttrance, humane voyce to utter things at will / And countnance of virginities remained to you still" (Book V.684-698). Sul confronto di Ophelia annegata con le sirene di Ovidio cfr. Lombardi 2018a.

²⁶ "Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix / ex aliis alias reparat natura figuras, / nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo, / sed variat faciemque novat [...] Non et lympa figuras / datque capitque novas?". Così Golding in maniera pertinente rispetto all'originale: "No kind of thing keepes ay his shape and hew. / For nature loving ever chaunge repayres one shape a new / Uppon another, neyther dooth there perrish aught (trust mee) / In all the world, but altring takes new shape"; "What? dooth not water in his shapes chaunge straungely too and fro?" (Book XV.276-279, 338).

²⁷ "Cuncta fluunt [...] ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu, non secus ac flumen" (Ovidio, *Metamorfosi*, XV.178-180), che in Golding diventa "Things eb and flow, and every shape is made too passe away. / The tyme itself continually is fleeting like a brooke!" (Book XV.198-199), forse già suggerendo a Shakespeare, nell'incipit (nella resa di "eb and flow" per "fluunt"), l'idea del movimento ondoso del mare più che della corrente del fiume, che tuttavia permane in traduzione nell'immagine del "fleeting brooke".

Da un punto di vista paradigmatico, dunque, all’immagine-simbolo ovidiana della corrente continua del *fiume*, emblema del movimento dell’essere nel tempo, sembra sostituirsi in Shakespeare l’immagine-simbolo di un movimento diverso, più simile, se vogliamo, a quello del *mare* e delle sue onde, che nascono, crescono e si affrettano verso la riva, verso *la fine*, proprio come le cose del mondo,²⁸ divorate dal tempo che distrugge ogni forma e sostanza.²⁹ Questo è il destino dell’uomo, l’uomo del Rinascimento post-copernicano, che, dopo aver squarciato l’antico e rassicurante cielo aristotelico delle stelle fisse e delle credenze dogmatiche, si affaccia su un universo nuovo e ignoto, e lo scopre multiforme e soprattutto infinito (come dirà Giordano Bruno). In una delle più grandi vertigini epistemologiche della storia – che sancisce con decisione l’affermazione di un pensiero relativistico tipicamente moderno – l’uomo avverte tuttavia per assurdo ancora più forte il senso della propria finitudine, specie se commisurata all’incommensurabile e inafferrabile dimensione del “nuovo cosmo”; sperimenta il senso di precarietà di ogni forma e soprattutto di ogni forma di permanenza in un universo che, se è infinito, allora significa che è anche privo di un centro, privo di *un* senso, privo di un qualunque ancoraggio teoretico assoluto, tanto che anche un filosofo come Montaigne, che da questo punto di vista è “uomo del Rinascimento” tanto quanto Shakespeare, non potrà che ammettere di esser capace di descrivere soltanto il “passaggio” delle cose, senza riuscire mai a fermare la loro essenza (*Les Essais*, III.2).

Ecco perché anche Shakespeare, rispetto ad Ovidio, può solo descrivere gli effetti del passaggio delle “onde del tempo” sulle vicende umane ma non può condividere la visione ontologica proposta da Pitagora, quella conclusione di fronte alla quale egli si è fermato un passo indietro, la convinzione che, come si è anticipato, nulla vada perso nel vasto mondo ma “scorra” costantemente, cambi e rinnovi il proprio aspetto, perché in fondo si tratta soltanto di una questione di “spostamenti di particelle che lasciano comunque la somma costante” (*Metamorfosi* XV.257-258).³⁰

²⁸ Del resto è noto che Shakespeare avesse bene in mente l’immagine del fiume di Ovidio perché il sonetto LX del suo canzoniere sembra quasi parafrasare il passo citato da Pitagora fatta eccezione, non a caso, che per l’emblematica sostituzione dell’archetipo del fiume con quello delle onde del mare come termine di paragone per indicare il divenire di tutte le cose che il tempo spinge verso la *riva ciottolosafine*: “Like as the waves make towards the pebbled shore, / So do our minutes hasten to their end, / Each changing place with that which goes before, / In sequent toil all forwards do contend” (LX 1-4) invece di “neque enim consistere *flumen*, / nec levis hora potest, ut unda inpellitur unda / urgeturque eadem veniens urgeturque priorem, / tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur” (*Metamorfosi* XV.180-183). Che questa sostituzione, sull’asse paradigmatico, degli elementi *fiume/mare* sia una scelta originale di Shakespeare, lo conferma indirettamente anche Golding, che invece rimane fedele all’originale ovidiano del “fiume del divenire”: “For neyther *brooke* nor *lyghtsomme tyme* can tarrye still. But looke / As every wave dryves other forth, and that that commes behynd / Bothe thrusteth and is thrust itself: Even so the tymes by kynd / Doo fly and follow bothe at once [...]” (Book XV.200-203). Sul parallelismo, più che sulla divergenza, fra Ovidio e Shakespeare nel sonetto LX, rimando all’analisi di Serpieri in Shakespeare 1998a, 527.

²⁹ In Ovidio il “tempus edax rerum” (*Metamorfosi* XV.234) ivora sì ogni cosa fino ad annientarla, è vero ed è amaro – ammette Pitagora – ma questo accade perché la natura è, come si è visto, “eternamente innovatrice”, per cui il tempo conduce tutto a una fine per poter dar vita a un nuovo inizio (“[tempora] nova sunt semper”, v. 184) e così via in un ciclo inarrestabile di nascite e morti. Shakespeare, e ne è una chiara conferma il sonetto LX appena citato, sembra condividere il discorso di Pitagora soltanto fino all’invettiva contro il tempo tiranno, “Time that gave doth now his gift confound” (v. 8), ma lì si interrompe. In Ovidio, invece, il discorso non si conclude così, e dopo una lunga serie di esempi di consunzione operata dal tempo ai danni della materia, di ogni sostanza vitale, ma anche delle epoche storiche, delle stagioni della vita e così via, torna comunque a celebrare la “natura novatrix” che nulla disperde e tutto trasmuta (vv. 199-258).

³⁰ “Cum sint huc forsitan illa, / haec translata illuc, summa tamen omnia constat”. Così Golding, enucleando correttamente il pensiero di Pitagora: “Things passe perchance from place too place: yit all from whence they came / Returning, doo unperrished continew still the same” (Book XV.283-284).

Per Pitagora la morte è solo un passaggio (il Pitagora storico, del resto, credeva alla metempsi-cosi), per Shakespeare è invece un punto d'arrivo. Non c'è e non ci può essere *reale* metamorfosi, almeno non nel senso ovidiano. E nella scena dei becchini di *Hamlet*, su cui ci siamo soffermati, questo aspetto è particolarmente evidente. Se quella scena poteva *sembrare* paradigmatica di una percezione metaforica dell'acqua come agente di una metamorfosi di tipo ovidiano, non può sfuggire il fatto che ci troviamo di fronte ad una *parodia* di una metamorfosi ovidiana, dove al senso filosofico, epico e quasi misterico del lungo elenco di trasmutazioni delle forme illustrato da Pitagora per più di quattrocento versi (in cui sembrano rifluire anche echi empedoclei e lucreziani),³¹ si sostituisce una tragicomica quanto amara casistica di trasmutazioni della materia innescate dall'acqua, che portano tutti gli esseri umani a decomporsi, indistintamente, sotto il segno della grande livellatrice, per cui alla fine, della gloria di un imperatore non può che restare un tappo per usi domestici. È il massimo di metamorfosi *per aquam* che è dato vedere in Shakespeare, e che non ha nulla del senso ovidiano.

Ogni volta che l'acqua ricorre in Shakespeare come sema collegato ad una trasformazione è sempre e solo associato alla morte. E lì si ferma. Anche la narrazione dell'annegamento di Ophelia, a ben guardare, come finisce? Con le parole di Gertrude che cancellano d'un colpo la suggestione ovidiana della fanciulla trasformata in sirena, che canta circondata da fiori:

But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death. (*Hamlet* IV.vii.176-179)

Eccola qui la deviazione da Ovidio. Nel brusco ritorno alla realtà: quella visione mitica “non poteva durare a lungo” (“long it could not be”), non poteva compiersi davvero una metamorfosi perché dal suo canto melodioso Ophelia è stata irrimediabilmente trasportata verso una “morte fangosa”.

La stessa invocazione di Hamlet allo scioglimento della carne in rugiada – che la critica talvolta accosta alle invocazioni di Aretusa o Ciane (Lombardi 2018b) – a ben guardare sono inconfutabilmente connotate dal segno negativo nei versi immediatamente seguenti alla stessa invocazione: “Or that the Everlasting had not fixed / His canon 'gainst self-slaughter!” (*Hamlet* I.ii.131-132).

È il pensiero suicidario di Hamlet, che conferisce a tutto il passo un'aura di morte e non di palingenesi dell'esistenza e dell'essenza immortale come in Ovidio. Non c'è un dopo. C'è solo la fine.

Questa continua interruzione di una possibile, ma irrealizzabile, metamorfosi ovidiana indotta dall'elemento acquoreo, ricorre anche in altri luoghi del *corpus* tragico di Shakespeare. Particolarmente analoga alla vicenda di Ophelia è ad esempio la “canzone del salice” cantata da Desdemona in *Othello*, che racconta del suicidio della serva Barbara presso il ruscello,³² dove il corso d'acqua ritorna come il medesimo luogo di morte e metamorfosi impossibile descritto in *Hamlet*.

Acque mortali, a ben guardare, sono anche quelle del Nilo in *Antony and Cleopatra*, acque “infette” ma non “*ambiguae*” come in Ovidio, e che quindi escludono il senso positivo associato all'acqua come immagine di fertilità e di vita. Si tratta infatti di acque che nutrono solo creature demoniche, come serpenti e coccodrilli, che – come ricorda Lepidus – sembrano

³¹ Sul discorso di Pitagora in Ovidio e il suo rapporto con la filosofia lucreziana cfr. Canfora 1993, 111.

³² “My mother had a maid called Barbary, / She was in love, and he she loved proved mad / And did forsake her. She had a song of 'willow', / An old thing 'twas, but it expressed her fortune / And she died singing it. That song tonight / Will not go from my mind / [...] / The poor soul sat sighing by a sycamore tree, / Sing all a green willow. / Her hand on her bosom, her head on her knee, / Sing willow, willow, willow. / The fresh streams ran by her and murmured her moans, / Sing willow, willow, willow. / Her salt tears fell from her, and softened the stones / Sing willow, willow, willow” (*Othello* IV.iii.24-46).

generarsi spontaneamente dal fango del fiume per effetto del sole,³³ un processo che secondo alcuni richiamerebbe il paradigma della metamorfosi descritto da Pitagora (Miller 1992, 46). Ammesso che di metamorfosi si possa parlare, tuttavia, può essere solo, e di nuovo, nei termini di un rovesciamento parodistico delle *metamorphoseon* ovidiane, e comunque nell'esclusivo segno della morte (Lombardo 1995) visto che il Nilo, nelle parole di Cleopatra, ha la capacità di risucchiare ogni sostanza vivente e trasformare miti creature in serpenti (“Melt Egypt into Nile, and kindly creatures / Turn all to serpents”, *Antony and Cleopatra* II.v.78-79).

Le acque del fiume egiziano si distinguono per essere luogo di decomposizione e corruzione più che di metamorfosi. Come il mare, del resto, che assume una rilevanza centrale nella tragedia, non solo perché è il terreno di scontro per il possesso e la spartizione dell'impero (“the sea is mine”, dice Pompey in II.i.9), oltre che luogo di battaglia (la celebre battaglia di Azio), ma anche perché è il luogo del “disfacimento” di Antony, come sottolinea Enobarbus all'indomani della disfatta militare (ed estendendo una metafora marittima): “Sir, sir, thou art so leaky / That we must leave thee to thy sinking” (III.xiii.67-68). Antony è ormai “diventato” letteralmente – anche qui secondo un rovesciamento quasi caricaturale di una tipica metamorfosi ovidiana – una nave che imbarca acqua, da abbandonare, destinata ad affondare.

Anche le acque di questo mare non sono affatto “*ambiguae*”. L'aspetto della duplicità ovidiana dell'acqua è assente in Shakespeare. La toccante visione di Antony che vede trasmutarsi corpi e figure nelle nuvole in cielo, che subito spariscono rapide come acqua nell'acqua, solo apparentemente possono ricordare le parole con cui Ovidio descriveva il suo Proteo (*Metamorfosi* VIII.731-737),³⁴ figura emblematica della capacità che ha l'acqua di mutare sempre forma:

Sometime we see a cloud that's dragonish;
A vapour sometime like a bear or lion,
A towered citadel, a pendent rock,
A forked mountain, or blue promontory
With trees upon't, that nod unto the world,
And mock our eyes with air. Thou hast seen these signs?
They are black vesper's pageants. [...]
That which is now a horse, even with a thought
The rack dislimns and makes it indistinct
As water in water. (*Antony and Cleopatra* IV.xiv.2-11)

In verità, i versi immediatamente successivi a questa visione di nuovo deviano il significato rispetto a una visione mitica di tipo ovidiano, perché Antony dice al fedele Eros che non può più conservare questa “forma visibile”, poiché anche lui è solo un corpo destinato alla morte: “Now thy captain is / Even such a body. Here I am Antony, / Yet cannot hold this *visible shape*, my knave” (vv. 12-14). Il mito si infrange proprio all'altezza del tragico, si ferma davanti all'i-

³³ “Your serpent of Egypt is bred, now, of your / mud by the operation of your sun; so is your crocodile” (*Antony and Cleopatra* II.vii.26-27).

³⁴ “Ut tibi, complexi terram maris incola, Proteu. / Nam modo te iuvenem, mode te videre leonem; / nunc violentus aper, nunc, quem tetigisse timerent, / anguis eras; modo te faciebant cornua taurum; / saepe lapis poteras, arbor quoque saepe videri; / interdum faciem liquidarum imitatus aquarum / flumen eras, interdum undis contrarius ignis”. Così in Golding, che, per quanto non letterale nella restituzione logico-sintattica dell'originale ovidiano, riesce tuttavia a mantenere il ritmo serrato delle metamorfosi di Proteo nella stessa serie di creature e oggetti inanimati: “O Proteu dwelling in the sea that cleepes the land. / For now a yoonker, now a boare, anon a Lyon, and / Streight way thou didst become a Snake, and by and by a Bull, / That people were afrayd of thee too see thy horned skull. / And oftentimes thou seemde a stone, and now and then a tree, / And counterfetting water sheere thou seemdest oft to bee / A River: and another whyle contrarie thereuntoo / Thou wart a fyre [...]” (Book VIII.916-923).

inevitabile realtà della morte, con quella congiunzione avversativa “yet” che marca la distanza tra mondo ovidiano e mondo shakespeariano: Antony è un uomo a cui il destino ha cambiato più volte “forma” (politica, umana, personale), in maniera *simile* a quelle nuvole e allo stesso Proteo di Ovidio, e *tuttavia* non può più mantenere la sua forma attuale. È tempo per lui di sparire – a differenza di Proteo, in maniera definitiva – come acqua nell’acqua.

Ammesso che anche nella tempesta di *Othello* si possa ravvisare un’eco ovidiana della tempesta che coglie Ceice in mare aperto (Bate 1993, 184-86; Sipahigil 1993, 468-71) – un’eco a mio avviso troppo flebile se confrontata con la ben più densa e articolata narrazione ovidiana (Ovidio, *Metamorfosi*, XI.497-572)³⁵ – non si può non notare tuttavia che l’acqua di Ovidio, anche in questo caso, si manifesta come luogo di metamorfosi in cui la tempesta è propedeutica alla trasformazione dell’eroe in un uccello, mentre in Shakespeare la descrizione della tempesta è funzionale ad introdurre soltanto la notizia dell’affondamento della flotta turca nemica:

The chidden billow seems to pelt the clouds,
The wind-shaked surge, with high and monstrous mane,
Seems to cast water on the burning bear,
And quench the guards of th’ever-fired pole. (*Othello* II.i.12-15)

Ancora una volta, l’acqua non si configura come luogo di *passaggio* in Shakespeare ma come termine ultimo dove il soffio vitale si spegne senza potersi riconvertire in altra forma, né materiale né spirituale: “they are drowned” – dice Montano lapidario – “It is impossible to bear it out” (vv. 18-19). La suggestione ovidiana resta un’immagine poetica ma naufraga insieme alla flotta turca senza lasciare traccia dietro di sé, nessuna possibile metamorfosi.

Le funzioni semiche e le marche connotative delle metamorfosi acquatiche di Ovidio rifluiscono in Shakespeare essenzialmente come un’eco stilistica ispirata al suo grande Maestro, ma sul piano del significato la frattura fra il mondo del mito ovidiano, del tutto-è-possibile, e il mondo del tragico shakespeariano, del nulla-è-come-sembra, porterà il drammaturgo ad individuare in altri luoghi delle *Metamorfosi* lo spirito tragico del poeta latino, come ad esempio nella visione antiplatonica di una realtà intesa come continua dialettica aporetica fra opposti, oppure nella mobilità dei significati, nella potenza espressiva o anche nello stesso sentimento del tempo, ma certo non nella condivisione del fondamento epistemologico che sta alla base del simbolismo della metamorfosi per acqua, un processo di trasformazione che in Ovidio conserva pur sempre una carica vitalistica che prelude a un rinnovamento, e che in Shakespeare invece si coagula, all’opposto, attorno alla sola direttrice semantica della morte.

5. *L’acqua, le parole e le cose: corrispondenze segniche fra realtà e verità nelle iperboli e nelle similitudini acquatiche di Shakespeare*

Se su un piano connotativo abbiamo visto che Shakespeare sposta l’asse semantico della metamorfosi acquatica di Ovidio dal dominio del transeunte a quello della morte, rendendo di fatto impossibile ogni reale metamorfosi, sul piano linguistico si trova coerentemente conferma di questo

³⁵ Una tempesta resa con un *pathos* drammatico più circostanziato anche da Golding: “Anon / It lyeth playne and loometh whyght with seething froth thereon. / And with the sea the Trachin shippe ay alteration tooke. / One whyle as from a mountaynes toppe it seemed downe too looke / Too vallyes and the depth of hell. Another whyle beset / With swelling surges round about which neere above it met, / It looked from the bottom of the whoorlepoole up aloft / As if it were from hell too heaven. A hideous flusshing oft / The waves did make in beating full against the Gallyes syde. / The Gallye being striken gave as great a sownd that tyde, / As did sumtyme the Battellramb of Steele, or now the Gonne / In making battrye too a towre. And as feerce Lyons ronne / Full brist with all theyr force ageinst the armed men that stand / In order bent too keepe them of with weapons in theyr hand: / Even so as often as the waves by force of wynd did rave, / So oft uppon the netting of the shippe they maynely drave, / And mounted farre above the same [...]” (Book XI.577-593).

spostamento nelle modalità di tropizzazione dell’acqua, ovvero in tutti quei contesti retorici in cui l’acqua ricorre, più che come elemento naturale, come figura del discorso che pertiene in ogni caso al dominio dell’impossibilità e dell’irrealità, come si vede dal diagramma sottostante in cui ho raggruppato, in maniera funzionale, tutte le occorrenze generalmente considerate ascrivibili ad una matrice ovidiana.

<p>IPERBOLI</p>	<p>“Seems, madam? Nay, it is. I know not seems. ‘Tis not alone my inky cloak, cold mother, / [...] / No, nor the fruitful river in the eye, / [...] / Together with all forms, moods, shapes of grief / That can denote me truly” (<i>Hamlet</i>, I.ii.76-83)</p> <p>“O that this too too solid flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into a dew! / [...] / A little month, or ere those shoes were old / With which she followed my poor father’s body” (<i>Hamlet</i>, I.ii.129-156)</p> <p>“The chidden billow seems to pelt the clouds, / The wind-shaked surge, with high and monstrous mane, / Seems to cast water on the burning bear, / And quench the guards of th’ever-fired pole” (<i>Orbello</i>, II.i.12-15)</p> <p>“This would make a man of salt, / To use his eyes for garden water-pots. / Ay, and laying autumn’s dust” (<i>King Lear</i>, IV.vi.191-193)</p>	<p>“Old fond eyes, / Beweep this cause again, I’ll pluck ye out, / And cast you with the waters that you loose / To temper clay” (<i>King Lear</i>, I.iv.293-296)</p> <p>“[The King] contending with the fretful elements; / Bids the wind blow the earth into the sea, / Or swell the curled waters’bove the main, / That things might change or cease” (<i>King Lear</i>, III.i.4-7)</p> <p>“The sea, with such a storm as his bare head / In hell-black night endured, would have buoyed up / And quenched the stelled fires” (<i>King Lear</i>, III.vii.58-60)</p> <p>“Let Rome in Tiber melt / [...] / Kingdoms are clay!” (<i>Antony and Cleopatra</i>, I.i.34-36)</p> <p>“Melt Egypt into Nile, and kindly creatures / Turn all to serpents!” (<i>Antony and Cleopatra</i>, II.v.78-79)</p> <p>“We cannot call / her winds and waters sighs and tears; they are / greater storms and tempests than almanacs can report” (<i>Antony and Cleopatra</i>, I.ii.152-154)</p>
<p>SIMILITUDINI</p>	<p>Like Niobe, all tears, why she /.../ married my uncle / [...] / Ere yet the salt of most unrighteous tears / Had left the flushing in her galled eyes, / She married” (<i>Hamlet</i>, I.ii.149-156)</p> <p>“Her clothes spread wide, / And mermaid-like a while they bore her up” (<i>Hamlet</i>, IV.vii.171-172)</p> <p>“Which time she chanted snatch- es of old tunes, / As one incapable of her own distress, / Or like a creature native and indued / Unto that element” (<i>Hamlet</i>, IV.vii.173-176)</p>	<p>“Alack, ’tis he. Why, he was met even now / As mad as the vexed sea, singing aloud” (<i>King Lear</i>, IV.iv.1-2)</p> <p>“She was false as water” (<i>Othello</i>, V.ii.134)</p> <p>“Sometime we see a cloud that [...] mock[s] our eyes with air. [...] That which is now horse, even with a thought / The rack dislimns and makes it indistinct / As water in water” (<i>Antony and Cleopatra</i>, IV.xiv.2-11)</p>

Tabella 1

Da un punto di vista retorico, si nota immediatamente che i tropi che hanno per oggetto l'acqua si qualificano sempre o come metalogismi o come metasemi, ovvero figure del discorso che in entrambi i casi hanno a che fare con una rideterminazione del concetto di *verità* e di *realtà*. I metalogismi infatti prevedono quella che viene definita una "falsità obbligata" (Beccaria 1994, 472), che serve a rafforzare l'enunciato (basti pensare a figure come le iperboli), in cui l'eccesso, la dismisura rispetto al fatto reale, è funzionale a enfatizzare il piano del contenuto, spostando tuttavia quello dell'espressione nel dominio dell'*impossibilità*. I metasemi invece (in questo caso le similitudini) modificano e ampliano il piano del contenuto di ciascun referente, aggiungendo un'informazione veridittiva, che, negli esempi del diagramma, mette in relazione un elemento dato come reale con uno astratto, che pertiene sempre a un mondo mitico, immaginato e tuttavia irrealista se non addirittura falso.

Le iperboli shakespeariane ruotano tutte attorno a due elementi acquorei ricorsivi: lacrime e tempeste, che se da un lato sembrano attingere a un immaginario mitico di tipo ovidiano, dall'altro vengono riferite a piani di realtà e di verità di segno opposto. Per esempio, l'immagine iperbolica del fiume copioso che scorre dagli occhi di Hamlet – e che in Ovidio scorreva davvero dagli occhi di Niobe – appartiene, come dice espressamente lo stesso Principe, a tutto quell'insieme di espressioni, forme e modi del dolore ("forms, moods, shapes of grief") che non lo possono denotare in termini di verità ("denote me truly"), e che nel suo mondo appartengono piuttosto al dominio della falsità. "Seems, madam? Nay, it is. I know not seems": tutto questo passo del I atto si gioca sull'antinomia fra essere e sembrare, e fra tutte le forme del "falso sembrare" rientra anche quella del pianto disperato, che nel caso di Hamlet diventerebbe "esagerato", sovradimensionato – ma falso, perché incapace di descrivere adeguatamente il dolore che prova davvero – come contraffatta è la stessa iperbole del fiume in piena negli occhi disperati. Non serve a denotare la verità.

E neanche l'invocazione allo scioglimento della carne in rugiada appartiene al piano del reale: lo rivela il modale "would", che esprime il senso del desiderio ma anche dell'intima consapevolezza che si tratta di un'ipotesi irrealizzabile: se solo questa solida carne *potesse* sciogliersi... ma non può. Hamlet sa che non può. Non è possibile. Ecco che torna l'amaro senso di realtà a dissolvere ogni suggestione o nostalgia di un mondo mitico e possibile.

Regno di lacrime e tempeste per antonomasia è quello di *King Lear*, che sembra, anche qui, ricordare il destino di Niobe, quando, nel suo delirio, fa riferimento al fatto che la mancanza di aiuto "would make a man of salt", *farebbe* diventare un uomo di sale (di nuovo siamo di fronte a un'ipotesi irrealizzabile), una sorta di statua dai cui occhi potrebbero scendere delle lacrime utili solo a innaffiare le piante ("to use his eyes for garden water-pots") e a bagnare la polvere dell'autunno ("autumn's dust"). Questo paradigma degli occhi e delle lacrime ritorna anche in un altro punto dello stesso testo, dove l'anziano sovrano dice che vorrebbe addirittura strapparsi gli occhi e gettarli via insieme alle lacrime (stavolta lessicalizzate con "waters") per impastare l'argilla ("clay"), che in Shakespeare non è materia mobile da plasmare né metafora di metamorfosi o creazione come nel Prometeo di Ovidio, dove il titano crea l'uomo proprio da un impasto di acqua e terra (Ovidio, *Metamorfosi*, I.82-84).³⁶ Nel mondo tragico shakespeariano, l'argilla è assai più spesso associata all'idea del disfacimento, della fine, come del resto ci ha già ricordato lo stesso Hamlet a proposito del cadavere di Cesare.³⁷

³⁶ "Il figlio di Giapeto prese un po' di questa terra, la mescolò all'acqua piovana e la plasmò a immagine degli dei", che nella versione di Golding diventa: "The which [earth] Prometheus tempring straight with water of the spring / Did make in likeness to the Gods [...]" (Book I.95-96).

³⁷ "Imperial Caesar, dead and turn'd to clay / Might stop a hole" (*Hamlet* V.i.196).

“Clay” sono definiti, in senso dispregiativo e di nuovo nel segno della distruzione, anche i regni umani. È Antony a definirli tali con un’altra iperbole, facendosi beffe delle richieste di Cesare e Fulvia di lasciare Cleopatra e tornare a Roma: “Let Rome in Tiber melt”, poiché “kingdoms are clay”: i regni non sono altro che argilla, fragile immagine di transitorietà e non di metamorfosi in senso ovidiano, immagine speculare a quella usata da Cleopatra quando invoca, lo abbiamo visto, lo “scioglimento” e la distruzione dell’Egitto nel Nilo.

Sono tutte iperboli: anche le descrizioni dello sconvolgimento degli elementi e del cosmo, che tanto in *Othello* quanto in *King Lear* portano l’acqua (“the sea” or “the waters”) ad insidiare il dominio del cielo. Quello che cambia rispetto alle sconvolgenti tempeste di Ovidio è che queste, rispetto a quelle, sono “vere”, arrivano *veramente* fino alle stelle, e il poeta latino le racconta come fatti – come tutte le metamorfosi – come se il mito si inverasse nella storia ed entrambi si legittimassero reciprocamente in quel patto narrativo che chiede al lettore delle *Metamorfosi* di validare la narrazione che dalla creazione del mondo arriva, senza soluzione di continuità, e attraverso storie sovranaturali e fantastiche, fino alla celebrazione di Roma e di Augusto.

Se le iperboli acquatiche possono attingere, in Shakespeare, al mondo del mito è solo per sopravvivere come figure retoriche che veicolano il senso dell’impossibilità, e insieme dell’irrealtà o della finzione. E lo stesso si può dire delle similitudini.

La similitudine esprime, da un punto di vista retorico, un confronto fra due entità semantiche, che esclude il nesso di identità poiché la presenza dell’una è necessaria al rafforzamento della veridicità dell’altra. Ma restano piani separati. Resta sempre uno scarto di realtà che non è possibile eliminare (come avviene, ad esempio, nella metafora). Siamo sempre sul piano del “come se”, dell’irrealtà, dell’ipotesi, della manipolazione veridittiva ma non della realtà.

Se dunque nel testo shakespeariano le figurazioni dell’acqua non ricorrono come iperboli – figure dell’irrealtà e della falsificazione – allora ricorrono come similitudini fra entità semantiche disomogenee, ovvero strutture comparative ipotattiche, dove – come ho evidenziato nel diagramma – sono sempre presenti congiunzioni, spesso correlative, come like...so, as, like, more...than, as...as, so...that, che avvicinano significati diversi, frequentemente appartenenti uno alla sfera dei referenti concreti e l’altro a quella dei referenti astratti o immaginari: Gertrude / Niobe; onde / tempo; vestito / sirena; Ophelia / mitica creatura acquatica; acqua / falsità; acqua / figure delle nuvole.

Come a dire che Shakespeare introduce sempre, come abbiamo già notato anche sul piano referenziale, delle deviazioni con cui fa irrompere il principio di realtà in ogni visione altra, ipotetica, immaginifica o mitica, che non consente mai una totale identificazione fra i due piani, del reale e dell’immaginato, che quindi restano distinti, correlabili per analogia ma solo attraverso un “come se fosse”, che non equivale mai ad un “*hic et nunc*” ovidiano in cui il linguaggio non è separato dal mondo, ma lo descrive perfettamente. In quel “come se” shakespeariano, invece, si consuma tutto il gioco di specchi fra possibile e impossibile, fra vero e falso, che contraddistingue, come si è visto, in particolare la vicenda di Hamlet. Le lacrime di Niobe in Gertrude – e qui, rispetto alle iperboli, il riferimento a Ovidio è esplicito – non sono garanzia di onestà e sincerità come nel mondo del mito: la madre di Hamlet (“like Niobe, all tears”), che ha versato tante lacrime quanto la madre dei niobidi, non si è come lei “pietrificata” dal dolore, ma si è risposata con il fratello del defunto marito, il padre di Hamlet, dimostrando quindi un dolore falso. Il mito d’acqua è evocato come un correlativo del “falso” e marcio mondo di Danimarca. Le lacrime versate da Gertrude non a caso sono definite “unrighteous tears”, non vere. Il vagheggiato mondo del mito che l’acqua sembra suggerire viene rabbiosamente negato da Hamlet, che ne fa piuttosto un paradigma di falsità, di ciò che non esprime più un nesso di verità nei confronti del reale.

Le vesti di Ophelia si gonfiano a tal punto nell'acqua da farla sembrare "come una sirena". Ma Ophelia non è una sirena, ne può solo assumere il sembiante ma per un breve momento ("a while"), dopodiché si avvia, come abbiamo visto, alla sua "morte fangosa". L'acqua ricorre dunque come espediente retorico, è un termine di paragone ma non esprime, come in Ovidio, un paradigma di reale metamorfosi. "As mad as the vexed sea", dice Cordelia della pazzia del padre. "False as water" è l'accusa di Othello verso Desdemona. In Ovidio invece non c'è mai mediazione referenziale. Le nuvole che per Antony mutano forma per poi disperdersi *come* acqua nell'acqua a ben guardare non hanno la stessa immediatezza delle forme cangianti di Proteo: il tritone assume davvero le forme di un giovane, di un leone, di un albero, di un fiume per poi tornare acqua, suo elemento consustanziale. La metamorfosi ovidiana avviene sempre secondo verità e non verosimiglianza, come in Shakespeare.

I tropi dell'acqua in Shakespeare e in Ovidio rimandano, come è evidente, a codici culturali diversi, che rivelano visioni del mondo non equivalenti. Iperboli e similitudini, in Shakespeare, sembrano spostare l'asse del discorso verso il piano dell'irrealizzabile e della falsificazione, mentre in Ovidio le continue personificazioni e prosopopee dell'acqua mirano a legittimare il mito come fonte di verità, per cui a differenza di quanto avviene per Shakespeare, al lettore non viene mai chiesto di dubitare della veridicità di ciò che sta leggendo, per quanto fantasiose possano essere le storie. Questo perché ancora in Ovidio *le parole sono le cose*, per dirla con Foucault, le parole "scintillaient dans la ressemblance universelle des choses" (Foucault 1966, 46). C'è una corrispondenza di questo tipo nelle *Metamorfosi* di Ovidio, una corrispondenza che investe tutti i livelli dell'esistenza umana e non, e dove il mito si fa garanzia dell'essere in una cosmogonia che, per quanto fondata sul principio della metamorfosi, non mette mai in discussione la catena dell'essere, la consequenzialità sintagmatica fra significante e significato. Con Shakespeare invece è già in atto la mutazione epistemica della modernità, siamo già in un mondo dove i "les signes (lisibles) ne sont plus à la ressemblance des êtres (visibles)" (44). È l'età della rappresentazione, e quello che Foucault dice del *Don Chisciotte*, si può benissimo applicare anche all'opera di Shakespeare:

[...] puisque on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes; puisque le langage y rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire d'où il ne réapparaîtra, en son être abrupt, que devenu littérature; puisque la ressemblance entre là dans un âge qui est pour elle celui de la déraison et de l'imagination. (46)

Ecco, perfettamente condensato, il senso della *deviazione semantica* e di quei bruschi innesti di realtà che, come abbiamo visto, intervengono spesso a dissipare le vagheggiate atmosfere di derivazione mitica. Le metamorfosi per acqua, se esistono, possono darsi solo come artificio retorico e nostalgia di una foucaultiana "catena degli esseri", come in Ovidio. Ma in Shakespeare non possono sopravvivere all'irruzione drammatica di una realtà segnata dal sigillo della finitudine e dal baratro della nullificazione, che sembrano costantemente insidiare ogni cosa e ogni forma.

Riferimenti bibliografici

- Bachtin, Michail Michajlovič. 2003 [1926-30]. *Linguaggio e scrittura*, traduzione di Luciano Ponzio. Roma: Meltemi.
- Bate, Jonathan. 1993. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Paperbacks.
- . 2002. "Ovid and the Mature Tragedies: Metamorphosis in Othello and King Lear". *Shakespeare Survey* no. 41: 133-44.

- Beccaria, Gian L. 1994. *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. Torino: Einaudi.
- Bigliuzzi, Silvia. 2005. *Nel prisma del nulla*. Napoli: Liguori.
- Bishop, Tom. 2009. “Othello in the Wilderness: How did Shakespeare Use his Bible?”. In *Shakespeare and Religious Change*, edited by Kenneth J.E. Graham and Philip D. Collington, 196-215. Basingstoke: Palgrave.
- Boitani, Piero. 2009. *Il Vangelo secondo Shakespeare*. Bologna: Il Mulino.
- . 2011. “The Fall of a Sparrow: Shakespearean Tragedy and the Bible”. In *Shakespeare Without Boundaries: Essays in Honor of Dieter Mehl*, edited by Christa Jansohn, Lena Cowen Orlin, and Stanley Wells, 203-16. Newark: Delaware University Press.
- Bradley, Andrew C. 1904. *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan & Co. Ltd.
- Brownlee, Victoria. 2018. *Biblical Readings and Literary Writings in Early Modern England, 1558-1625*. Oxford: Oxford University Press.
- Bruckner, Lynn, and Dan Brayton (eds). 2016 [2011]. *Ecocritical Shakespeare*. London: Routledge.
- Bruno, Giordano. 1956 [1584]. *De l'infinito, universo e mondi*. In *Opere*, a cura di Augusto Guzzo e Romano Amerio, 419-70. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Canfora, Luciano. 1993. *Vita di Lucrezio*. Palermo: Sellerio.
- Cephus, Heidi. 2015. “The Thundering Audience of King Lear”. In *Shaping Shakespeare for Performance: The Bear Stage*, edited by Catherine Loomis and Sid Ray, 115-27. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers.
- Chiari, Sophie (ed.). 2012. *Renaissance Tales of Desire*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Cunningham, John. 1984. “King Lear, the Storm, and the Liturgy”. *Christianity and Literature* vol. 34, no. 1: 9-30.
- D'Agostino, Nemi. 1994. *Shakespeare e i greci*. Roma: Bulzoni.
- Delany, Paul. 1995. “King Lear and the Decline of Feudalism”. In *Materialist Shakespeare: a History*, edited by Ivo Kamps, 20-38. New York-London: Verso.
- Eco, Umberto. 2016 [1975]. *Trattato di semiotica generale*. Milano: La Nave di Teseo.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Frye, Northrop. 1971 [1957]. *Anatomy of Criticism*. Oxford: Princeton University Press.
- . 1983. *The Great Code. The Bible and Literature*. London: Ark.
- Gallo, Italo, e Luciano Nicastrì. 1991. *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Genette, Gérard. 1969. *Figure*, traduzione di Franca Madonia. Torino: Einaudi.
- Geneva Bible*. 2006 [1599]. Dallas: Tolle Lege Press.
- Golding, Arthur. 2000 [1567]. *Ovid's Metamorphoses*. Philadelphia: Paul Dry Books.
- Hamlin, Hannibal. 2013. *The Bible in Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.
- Jakobson, Roman. 2002 [1963]. *Saggi di linguistica generale*, traduzione di Luigi Heilmann. Milano: Feltrinelli.
- Jaspers, Karl. 1959. *Del tragico*, traduzione di Italo Chiusano. Milano: Il Saggiatore.
- Jeffrey, David L. (ed.). 1992. *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*. Grand Rapids: Eerdmans.
- Kermode, Frank. 1966. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Knights, Charles L. 1959. *Some Shakespearean Themes*. London: Chatto & Windus.
- Lefler, Nathan. 2010. “The Tragedy of King Lear: Redempting Christ?”. *Literature and Theology* vol. 24, no. 3: 211-26.
- Levin, Harry. 1976. *Shakespeare and the Revolutions of the Times*. New York: Oxford University Press.
- Loewenstein, David, and Michael Witmore (eds). 2015. *Shakespeare and Early Modern Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lombardi, Chiara. 2018a. “Due storie d'acqua in Shakespeare: Ofelia e Narciso tra Pitagora e Ovidio”. *Status Quaestionis. A Journal of European and American Studies* vol. 1, no. 14. doi: 10.13133/2239-1983/14519.
- . 2018b. “Passioni liquide: miti e forme d'acqua in Ovidio e Shakespeare”. In *La passione e l'assenza. Forme del mito in poesia da Shakespeare a Rilke*, a cura di Chiara Lombardi, 18-33. Torino: Accademia University Press.

- Lombardo, Agostino. 1995. "Le immagini dell'acqua in Antony e Cleopatra". In Id., *Il Fuoco e l'Aria. Quattro studi su Antonio e Cleopatra*, 41-67. Roma: Bulzoni.
- . 1997. "Shakespeare e il mare". In *Giornale di bordo. Saggi sull'immagine poetica del mare*, a cura di Agostino Lombardo, 53-74. Roma: Bulzoni.
- . 2001. *Letà di Shakespeare*. Roma: Carocci.
- Marchant, Robert. 2003. *The English Bible and the Tragic*. Corbridge: Brynmill Press Ltd.
- Marx, Steven. 2000. *Shakespeare and the Bible*. Oxford: Oxford University Press.
- McAlindon, Thomas. 1996. *Shakespeare's Tragic Cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McEachern, Claire. 2013. "Religion and Shakespearean Tragedy". In *The Cambridge Companion to Shakespeare*, edited by Claire McEachern, 89-109. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2018. *Believing in Shakespeare. Studies in Longing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Melchiori, Giorgio. 2000 [1984]. *Shakespeare*. Roma-Bari: Laterza.
- Miles, Geoffrey, and Stan Berenstain. 1996. *Shakespeare and the Constant Romans*. Oxford: Clarendon Press.
- Miller, Anthony. 1992. "The Metamorphic Tragedy of *Anthony and Cleopatra*". *Sydney Studies in English* no. 18: 29-47.
- Milward, Peter. 1975. *Biblical Themes in Shakespeare Centring on 'King Lear'*. Tokyo: Renaissance Institute, Sophia University.
- Miola, Robert. 1987. *Biblical Influences in Shakespeare's Great Tragedies*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2000. *Shakespeare's Reading*. Oxford: Oxford University Press.
- Montaigne, Michel Eyquem de. 1965 [1595]. *Les Essais*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Nussbaum, Martha. 1996 [1986]. *La fragilità del bene*. Bologna: Il Mulino.
- Ovidio. 2000 [1994]. *Le Metamorfosi*, traduzione di Giovanna Faranda Villa, testo latino a fronte. Milano: BUR.
- Poole, William. 2001. "All At Sea: Water, Syntax, and Character Dissolution in Shakespeare". In *Shakespeare and Religions*, edited by Peter Holland, 201-12. Cambridge: Cambridge University Press.
- Procházka, Martin, Michael Dobson, Andreas Höfele, and Hanna Scolnicov (eds). 2014. *Renaissance Shakespeare: Shakespeare Renaissances: Proceedings of the Ninth World Shakespeare Congress*. Newark: Delaware University Press.
- Reid, Robert L. 2000. *Shakespeare's Tragic Form. Spirit in the Wheel*. London: Associated University Presses.
- Rossi Landi, Ferruccio. 2011 [1972]. *Semiotica e ideologia*. Milano: Bompiani.
- Serpieri, Alessandro. 1993. "Prefazione". In William Shakespeare, *Giulio Cesare*, xxxvii-il. Milano: Garzanti.
- . 1996. "La tragedia del tempo". In William Shakespeare, *Macbeth*, ix-xxvii. Firenze: Giunti.
- . 2000. "Il piacere dell'obliquo. Note sul tragico e il tempo dai tragici greci a Shakespeare". In *Teatri barocchi*, a cura di Silvia Carandini, 29-63. Roma: Bulzoni.
- Shaheen, Naseeb. 1987. *Biblical References in Shakespeare's Tragedies*. Newark: Delaware University Press.
- . 1988. "The Use of Scripture in Othello". *Studies in English* no. 6: 48-62.
- . 1989. *Biblical References in Shakespeare's History Plays*. Newark: Delaware University Press.
- . 2011. *Biblical References in Shakespeare's Plays*. Newark: Delaware University Press.
- Shakespeare, William. 1996. *Macbeth*, a cura di Alessandro Serpieri. Firenze: Giunti.
- . 1997. *Amleto*, a cura di Alessandro Serpieri. Venezia: Marsilio.
- . 1998a. *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri. Milano: BUR.
- . 1998b. *Antony and Cleopatra, King Lear, Othello*, edited by Richard Proudfoot, Ann Thompson, and David S. Kastan. *William Shakespeare – The Arden Shakespeare Complete Works* (3rd series). Walton-on-Thames: Thomas Nelson and Sons Ltd.
- Sipahigil, Teoman. 1993. "Ovid and the Tempest in Othello". *Shakespeare Quarterly* vol. 44, no. 4: 468-71.
- Taylor, Anthony B. 2000. *Shakespeare's Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Todini, Umberto. 2000. *Epos lascivo. Il genere e le sue Metamorfosi*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Williams, Gordon. 1994. *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. London: Bloomsbury Academic.