

Chiara Lombardi
Università di Torino

Due storie d'acqua in Shakespeare: Ofelia e Narciso tra Pitagora e Ovidio

Abstract

The essay aims at analyzing two stories of water in Shakespeare: the tragic death of Ophelia in *Hamlet*, and the myth of Narcissus implicitly evoked in the *Sonnets*. Both may be read not only according to the Ovidian representation of the passions, as has already been significantly shown (for example by Bate 1991, and Enterline 2006 and 2012), but also in light of a relationship with the Pythagorical philosophy underlying the same conceptual frame of the Ovidian *Metamorphosis*. I would like to show that, behind the Pythagorical symbology of water, whose movement is conceived at the same time as a conclusive act, and as a flow always renewing itself in a world of fluid images, we may find a different perspective on Shakespearean aesthetics and the late Renaissance view of humankind and art.

1. *Ofelia, l'acqua e un'immagine ovidiana di mort fleurie*

Nel quadro del pittore preraffaellita John Everett Millais (fig. 1), l'Ofelia shakespeariana ritrova quello splendore che la tragedia le aveva negato. Dapprima umiliata dal disincanto furioso di Amleto, poi svuotata e abbruttita dalla propria follia – *naturale*, spontanea, non illuminata da alcun *metodo*, a differenza di quella amletica – Ofelia sparisce inghiottita dalle acque, per riapparire seppellita tra le tombe, in una delle scene più buie e grottesche, sebbene geniale, del teatro shakespeariano, quella che apre il quinto atto.¹

Nell'atto precedente (IV, vii, 165 sgg.), è la regina Gertrude a descrivere la morte di Ofelia per annegamento, che adombra però il suicidio. La giovane donna è descritta nella ben nota cornice di un salice che riflette le foglie grigie sul vetro dell'acqua ("his hoar leaves in the glassy stream"), da ranuncoli, ortiche e margherite, e da "fiori purpurei", sorta di orchidee a cui i pastori danno nomi osceni, ribattezzati dalle fredde vergini "dita di mor-

¹ L'edizione di riferimento è: Shakespeare 2014. Per le interpretazioni del personaggio e la sua sopravvivenza nella tradizione occidentale, cfr. Gürbilek 1017; Ortiz 2016; Peterson e Williams 2012; Klein 2006; Anglin 2017; Fusini 2010.

to” (“long purples, / That liberal shepherds give a grosser name, / But our cold maids do dead men’s fingers call them”, vv. 169-171). È evidente, ma non certo scontato, il legame tra amore (o sesso) e morte, tra *eros* e *thanatos*, interscambiabili, e tra un eros potente ma sterile, e la morte che si affaccia ovunque, nella corrente vitrea (quasi un ossimoro, sempre legato all’acqua e al dolore: cfr. *Two Noble Kinsmen*, I, i, 110-113), e nelle vesti che si gonfiano d’acqua, “heavy with their drink”: che hanno bevuto troppa acqua e perciò sono divenute pesanti; un’immagine cupa, anche in questo caso, preceduta però da quella della sirena che intona vecchie canzoni (“mermaid-like [...] Which time she chanted snatches of old lauds”, 178).

Anche solo per un attimo, Ofelia è trasfigurata in sirena, *mermaid-like*, creatura d’acqua di omerica e ovidiana memoria. Nel quinto libro delle *Metamorfosi*, infatti, si racconta che le Sirene erano compagne di Proserpina e – come lei prima di essere rapita, raffigurata dalla poesia visiva di Ovidio mentre riempie cesti e grembiule di viole e di gigli (V, 391sgg.) – si diletta- vano con innocenza a raccogliere fiori. Poi, nel cercare l’amica rapita e se- dotta dal Dio dei morti Plutone, desiderarono attraversare il mare “remi- gando con delle ali” (“posse super fluctus alarum insistere remis”, V, 558), trasformando quindi le loro membra in ali bionde di penne, in una meta- morfosi che sembra riecheggiata dal destino dell’Ulisse dantesco e dei suoi compagni nel famoso verso (“de’ remi facendo ali al folle volo”, *Inf.*, XXVI). Alle Sirene resta il volto di fanciulla e la voce umana, il canto “fatto per ammaliare le orecchie” (“mulcendas natus ad aures”, V, 561).²

Come Cordelia con Lear (cfr. *King Lear*, V, viii, 240 sgg.), Ofelia muore raccontando (o, meglio, cantando) antiche storie, come queste o chissà qua- li, ma certamente capaci di allontanare dal presente, dal male assoluto, e di fare rivivere. Con l’accenno alle *old lauds*, inoltre, si esprime nel momento cruciale della vita di Ofelia quella nostalgia di bellezza e, in un certo senso, di vita e di natura che si manifesta per tutto il dramma e, in particolare, nel- le parole della follia: quando la giovane canta di conchiglie e di sandali (IV, v, 25 sgg.), o immagina che il padre Polonio, appena ucciso da Amleto, sia guarnito di fiori, “larded with sweet flowers”, nella sua tomba non inaffia- ta da lacrime d’amore, “with true-love showers” (IV, v, 37-40); e nei fre- quenti richiami al potere delle piante: rosmarino per la memoria, ruta, sim- bolo di grazia; e finocchio, margherite, violette... (IV, v, 170 sgg.).

Ofelia invoca la natura e si affida a quella che Bachelard, in *L’eau et les rêves*, definisce, proprio a proposito del personaggio shakespeariano, “une

² L’edizione di riferimento è Ovidio 2015.

morte fleurie” (Bachelard 1976, 27): in mezzo all’acqua, al suo scorrere, con la trasformazione della morte e della violenza in nuova vita e nuova natura. È quanto, a mio avviso, le restituisce Millais: tutto ciò che di felice o di bello in Ofelia c’è o ci sarebbe stato, che Shakespeare ci lascia soltanto intuire nella sua soppressione o, meglio, *rimozione*.³ Ed è quanto si legge nelle antiche storie ovidiane, che in questa vicenda Shakespeare sembra lasciare in controluce: le antiche storie di Aretusa e di Ciane, ad esempio, oltre che di Proserpina rapita dal Dio degli Inferi e miracolosamente restituita all’amore della madre e della terra per tutto il tempo della primavera, sullo sfondo della terra infuocata di Sicilia, la grande isola ammassata sopra le membra del titano Tifone.

Sono storie di passioni che, nel *momento estremo*, si sciolgono in acqua.⁴ Ciane, la ninfa amica di Proserpina, cerca di fermare Plutone, non vi riesce e si strugge in lacrime tanto da finire trasformata in acqua: le membra si ammorbidiscono, i capelli diventano azzurri, *caerulei*, l’acqua si sostituisce al sangue vivo di vene già in disfacimento (“pro vivo vitiatas sanguine venas” V, 436). Ma è così che la sua vita si eterna nella fonte che prende il suo nome. E così Aretusa, ninfa cacciatrice, si trasforma in acqua per sfuggire alla violenta passione di Alfeo, ma si fonde per sempre con lui nell’elemento liquido che li contraddistingue. Di ritorno dalla foresta di Stinfalo, stanca e oppressa dall’afa (*aestus*, termine che apre e chiude il verso 586 del quinto libro), la ninfa si ferma presso un fiume immobile, trasparente, “tanto che a stento avresti creduto che scorresse” (V, 589). Anche lei è incorniciata da alberi lugubri, “pallidi salici e pioppi nutriti dall’acqua”, che davano alle rive naturale riparo dell’ombra (V, 590-591). In una delle tante immagini pittoriche che Ovidio ci offre, la vediamo appendere a un ramo di salice i veli che la ricoprono e si immerge nuda nelle acque. Lì il fiume Alfeo la vede, la ninfa esce nuda dall’acqua e cominciano la fuga e la corsa, come quella delle colombe messe in fuga dallo sparviero. Con l’aiuto di Diana Dictinna, Aretusa si nasconde nel vapore di una nuvola, ma Alfeo la aspetta e la sorprende. Allora ecco che, come sempre accadde nel momento estremo dell’inseguimento e della passione – generalmente non corrisposta – avviene la metamorfosi che trasfigura tutto in bellezza:⁵ come sudore stillano gocce azzurrine e dai capelli cola rugiada (cfr. V, 632 sgg.). Aretusa si scio-

³ Ciò è tanto più suggestivo se lo leggiamo come una sorta di *ritorno del represso* a livello di forma e di contenuti: cfr. Orlando 1973.

⁴ Su questo ritengo fondamentale, tra gli altri, Fuchs 2012.

⁵ Ibid., 29.

glie in acqua e invita a una speciale agnizione, che prelude alla fusione dei due: il fiume Alfeo riconosce nell'acqua l'amata e, lasciato l'aspetto umano che aveva assunto per tentare la seduzione, torna a essere fiume per unirsi a lei per sempre.

Ofelia, però, non è Aretusa: si abbandona all'acqua, ma non può trasformarsi e rivivere in essa. La metamorfosi, semmai, alimenta un sogno, come osserva ancora Bachelard, che rivive pienamente soltanto a livello di evocazione poetica, dove l'acqua non è solo *élément accepté*, ma *élément désiré*.⁶

La possibilità che dietro le immagini shakespeariane dedicate alle morte, in acqua, di Ofelia ci sia l'orizzonte narrativo e iconico di Ovidio,⁷ pur incupito perché non risollevato dalla metamorfosi, è a mio avviso confermata, all'interno della tragedia, da altri riferimenti a motivi legati alla trasformazione del corpo e al suo sciogliersi in acqua. In questo senso l'allusività del testo porterebbe non soltanto a Ovidio, ma alla filosofia pitagorica della metempsicosi collegata al fluire dell'acqua, trattata nel quindicesimo libro delle stesse *Metamorfosi* (vv. 176 sgg.; cfr. *infra*), e ripresa da Arthur Golding nella lettera dedicatoria al conte Robert di Leicester che introduce la sua traduzione inglese del poema ovidiano. Qui, nei primi versi, si fa riferimento a una "dark Philosophic of turned shapes" tradotta in latino da Ovidio, e si cita Pitagora nella riflessione sull'anima che deve dissuadere gli uomini dal temere la morte ("Pythagoras dissuading men from feare of death").⁸

In uno dei primi e più noti monologhi di Amleto, nel primo atto della tragedia, il personaggio si affida a una *cupio dissolvi* in cui la carne vorrebbe liquefarsi in rugiada, in una sorta di nobile suicidio che rimanda alla morte stessa di Ofelia:

HAMLET

O that this too too solid flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a dew,
Or that the Everlasting had not fixed
His canon 'gainst self-slaughter! O God, O God,
How weary, stale, flat, and unprofitable
Seem to me all the uses of this world!

⁶ Cfr. Bachelard 1976, 109.

⁷ Sul rapporto tra Shakespeare e Ovidio, si vedano: Bate 1991; Brown 1999; Enterline 2006 e 2012; Lerner 1988; Nuttal 2000; Lafont 2016.

⁸ Cfr. Bate 2000. Non sono, peraltro, molti i saggi dedicati al pitagorismo in Shakespeare e nel Rinascimento. Si vedano Bate 1989 e Heninger 1974. Come studi generali, cfr. Cornelli 2013, Huffman 2014.

Fie on't, ah fie, fie! 'Tis an unweeded garden
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely.⁹ (I, ii, 129-136)

Un analogo sogno è espresso in uno degli ultimi monologhi di Faust (vv. 1928 sgg.),¹⁰ nella tragedia di Marlowe, traduttore degli *Amores* di Ovidio lì citati (“*O lente lente currite noctis equi*”, v. 1935: cfr. Ov., *Am.*, I, 13, 40): dapprima Faust invoca le stelle della sua nascita perché lo risucchino come una nebbia nelle viscere di nubi gravide (“You Starres that raig’n’d at my nativity [...], Now draw up Faustus like a foggy mist / Into the entrals of yon labouring cloud”, vv. 1950-1952); infine chiede che la sua anima si muti in piccole gocce d’acqua per perdersi nell’Oceano, dove nessuno lo trovi (“O soule be chang’d into little water drops, / And fall into the Ocean, ne’er be found”, vv. 1977-1978). Al centro di questo brano troviamo la citazione di Pitagora e della metempsicosi: “*Ay Pythagoras Metempsychosis*”... (V. 1966). Se fosse vera, la sua anima, immortale, potrebbe trasmigrare altrove, e Faust resterebbe una bestia bruta: senza ragione e senza tormento.

E tuttavia, per questi due *scholar* educati in quel misterioso centro di magia, filologia e filosofia che era Wittemberg, il destino è il tormento della carne e dell’anima. Amleto ristagna nella corte marcia di Elsinore, nell’evidenza ingombrante e fastidiosa della sua stessa carne: troppo compatta, troppo solida per disfarsi, sciogliersi, risolversi (*melt, thaw and resolve*) in rugiada, in quell’elemento che riporta vita nella morte, e si manifesta in tutta la sua suggestione estetica. La bella morte, la morte acquatica o fiorita, contravverrebbe infatti alla legge cristiana che vieta il suicidio (*self-slaughter*), e che Ofelia mette in pratica; per questo si parla ufficialmente di annegamento, anche se rivelano la sua vera morte per suicidio i due becchini che discutono in apertura del quinto atto (è il *se offendendo* che mima il linguaggio della teologia e della legge).¹¹

Una legge cristiana si erge dunque contro una norma fisica, quella che unirà Eraclito a Lavoisier (il *tutto scorre* e il *nulla si crea, nulla si distrugge, ma tut-*

⁹ “AMLETO Oh se questa carne troppo, troppo compatta potesse disfarsi, / sciogliersi e risolversi in rugiada! Oh se l’eterno non avesse opposto / la sua legge al massacro di noi stessi! Oh Dio, Dio, quanto fiacche, / guaste, piatte e vane mi sembrano tutte le usanze del mondo! / Che orrore, che orrore! È un giardino abbandonato, dove tutto va in / seme; lo invadono solo cose marce e volgari”.

¹⁰ L’edizione di riferimento è Marlowe 1983.

¹¹ Si vedano, in generale, le riflessioni di Boitani 2009, 21-40.

to si trasforma), e poetica, affermata dalla filosofia pitagorica che Ovidio riporta nel XV libro delle *Metamorfosi*, dove sta scritto che “tutto si trasforma, nulla perisce” (*Omnia mutantur, nihil interit*, XV, 165).

Elsinore è infatti quanto di più lontano ci sia dalla natura ovidiana: nel giardino abbandonato di questa corte corrotta e guasta, come recita l'allegoria di Amleto (I, i, 145 sgg.), Iperione, maschera del re ucciso, è vinto da un satiro qualsiasi, e Niobe, che in Ovidio si scioglie in lacrime per la perdita dei figli, rappresentata qui da Gertrude si consola più rapidamente di una bestia priva di ragione. Del resto, come ad Ofelia non è concesso di condividere il destino di Aretusa, così Amleto somiglia a Eracle come Claudio al fratello ucciso (I, ii, 152-154). Sono, in entrambi i casi, l'esatto opposto.

L'immaginario ovidiano e pitagorico, che pare invece rivivere nello splendido quadro di Millais, subisce quindi in Shakespeare un processo di significativa rimozione fino alla fine, nelle prospettive veterotestamentarie (e poi eliotiane) della morte per acqua, troppa acqua (*too much of water*), dove si cancellano anche le lacrime, dono perenne di bellezza:

LAERTES

Alas, then is she drowned.

QUEEN GERTRUDE

Drowned, drowned.

LAERTES

Too much of water hast thou, poor Ophelia,

And therefore I forbid my tears.¹²

2. “*Like as the waves make towards the pebbled stone*”: Pitagora e Narciso nei Sonetti

Quello che mi pare emergere in maniera interessante, dunque, è la possibilità di ritrovare dietro l'immaginario d'acqua shakespeariano non soltanto una forma diversa di acquisizione, per rimozione e nostalgia di bellezza, dell'immaginario ovidiano, ma anche un importante collegamento, per tramite di Ovidio e Golding, al pensiero pitagorico. Torniamo alla sua formulazione nel quindicesimo libro delle *Metamorfosi*:

cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago;

ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu,

¹² “LAERTE Ahimè, allora è proprio annegata. GERTRUDE Annegata, annegata. LAERTE Troppa acqua ti è toccata, povera Ofelia, e perciò mi vieto le lacrime”.

non secus ac flumen; neque enim consistere flumen
nec levis hora potest: sed ut unda impellitur unda
urgeturque prior veniente urgetque priorem,
tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur
et nova sunt semper; nam quod fuit ante, relictum est,
fitque, quod haud fuerat, momentaque cuncta novantur.¹³ (XV, 176-185)

Come notano Jonathan Bate e Alessandro Serpieri (che nel suo commento cita anche i versi ovidiani XV, 180-185 e 221-227),¹⁴ i sonetti LIX e LX di Shakespeare (con echi significativi nel LXIII e nel LXIV) rielaborano molto efficacemente questi concetti. Nel primo, la prospettiva pitagorica si fonde con quella platonica, per la presenza dell'immagine dell'amato che si tramanda e si reincarna, seppure sulla carta, in un libro antico, attraverso il ricordo della sua meraviglia (LIX, 5-10). L'incipit del sonetto LX ricalca invece più direttamente l'immagine di un'onda che incalza la successiva, metafora del tempo che passa come quella della corrente o del "mare della luce" ("in the main of light", LX, 5), sotto cui si collocano la nascita e il passaggio alla maturità:

Like as the wave 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.¹⁵ (LX, 1-4)

Come già si diceva, però, il motivo pitagorico del tempo che fugge si risolve nell'ipotesi del rinnovamento (*et nova sunt semper* leggiamo sopra, così come i *nova corpora* aprono le *Metamorfosi*, I, 1 sgg., e si fanno protagonisti delle storie di metamorfosi di cui è intessuta l'opera ovidiana). In Shakespeare, invece, qui e altrove nei *Sonnets*, il Tempo è sempre distruttore: dà e annichila i suoi doni e trafigge il fiore della bellezza ("Time doth transfix

¹³ "Tutto scorre, e ogni fenomeno ha forme errabonde. Anche il tempo fila via con moto incessante, non diversamente dal fiume, neppure l'ora fuggevole può fermarsi, bensì come l'onda è sospinta dall'onda e quella che arriva è premuta e insieme preme quella che l'ha preceduta, così gli attimi fuggono e insieme inseguono, e sono sempre nuovi: quello che è stato si perde, quello che non era diviene, ed è tutto un continuo rinnovarsi".

¹⁴ Bate 1989, 65. Cfr., in Shakespeare 1991 e 2004, l'Introduzione e le note ai sonetti LIX e LX, 523-32.

¹⁵ "Come incalzano le onde verso la spiaggia ciottolosa, / così i nostri minuti s'affrettano alla loro fine, / ciascuno cambiando posto con quello che lo precede, / e in affannosa sequela tutti s'accalcano in avanti".

the flourish set in youth”, LX, 9). Tant'è che “nulla sta in piedi se non per la sua falce che lo miete” (“And nothing stands but for his scythe to mow”, LX, 12). Lo scorrere dell'acqua è perciò metafora di morte, di un atto definitivo, non di rinascita. L'importanza della prospettiva ovidiano-pitagorica consiste, tuttavia, nella sua parziale rimozione che, nell'emergere in negativo, accentua la tensione poetica e drammatica di tutti i sonetti. È quanto afferma il distico finale, dove la poesia della lode si erge (*stand*) contro la mano del tempo (*hand*), nella corrispondenza di rime bacciate:

And yet to times on hope my verse shall stand,
Praising thy worth, despite his cruel hand.¹⁶ (LX, 10-12)

Non è un caso, credo, che Shakespeare citi direttamente Pitagora nella *Twelfth Night* (IV, ii) e nel *Merchant of Venice*, attribuendo al personaggio comico e saggio di Graziano un diffuso luogo comune: il comportamento ostinato di Shylock, “inexcrable dog” (IV, i, 128), rafforza infatti l'opinione pitagorica che le anime degli animali si infondono nei corpi degli uomini (“To hold opinion with Pythagoras / That souls of animals infuse themselves / Into the trunks of men”, IV, i, 131-133). Ma nel *Merchant* l'orizzonte pitagorico torna nuovamente ad aprirsi in un contesto diverso, di alta poesia, quello del quinto atto, in relazione alla bellezza dei cieli stellati e dell'armonia musicale dei pianeti, a cui corrisponde quella dell'anima immortale (“Such harmony is in immortal souls”), imprigionata in una putrida veste di fango (“this muddy vesture of decay”, V, i, 64).

È questo, in generale, l'approccio che il Rinascimento manifesta nel recupero, mediato da autori come Macrobio, Boezio e Marsilio Ficino, del pitagorismo: l'idea del corpo come prigioniero dell'anima, affermata anche nel *Fedone* platonico;¹⁷ una concezione del numero che, come principio primo dell'essere, infonde armonia al cosmo e collega i vari elementi; la possibile coesistenza (e conciliazione, sul piano ontologico ma anche etico) tra due livelli apparentemente distinti, tra immanenza e trascendenza, atemporalità e tempo, immutabilità e movimento, in una parola tra divino e umano:

¹⁶ “E tuttavia contro i tempi futuri starà la mia poesia, / lodando il tuo valore, a dispetto della sua mano crudele”.

¹⁷ Nel *Fedone* platonico (84c-91c) è inoltre presente l'immagine della morte del cigno, ripresa nel *Merchant* nelle parole di Porzia a Bassanio, che evocano la morte, al momento della scelta degli scrigni (“a swan-like end, / fading in music”, III, ii, 44-45).

Following Pythagorean doctrine, the renaissance saw that time could be measured against two distinct sets of coordinates. At one level there is the atemporal monad, Plato's world of being, Aristotle's immutable aion, the Judeo-Christian ageless Jehovah. At the other there is changeable multitude, Plato's world of becoming, Aristotle's palpable plenum, the Judeo-Christian valley of the shadow of death. Though a man walks in this shadow, however, the way leads to eternal life in heaven because the two sets of coordinates are themselves synchronized (Heninger 1974, 227).

Nella rappresentazione shakespeariana di elementi come l'acqua e i cieli stellati questi due livelli sembrano convivere. Alla tendenza alla distruzione e alla dissipazione insita non solo nell'individuo, ma soprattutto nel mutato orizzonte sociale ed economico dell'*early modern*,¹⁸ corrisponde infatti una resistenza dell'elemento spirituale, perenne e armonico, affermata non tanto a livello razionale, quanto nella costruzione passionale e emozionale che alimenta la densità retorica della poesia. L'acqua è un simbolo che racchiude questa doppia, inclusiva, simbologia, poiché 'mima' ad un tempo un atto definitivo (un movimento che non torna mai su se stesso, come quello dell'onda), e un atto ripetibile, nella fluidità sempre uguale dello scorrere.¹⁹

Vorrei concludere, a questo proposito, con un'altra storia d'acqua, il mito di Narciso, un personaggio implicitamente presente nei primi *Sonnets*. Come Narciso, fin dal primo sonetto l'interlocutore dell'io poetico dietro cui si cela il *fair youth* tende a non uscire da una sterile corrispondenza di se stesso:

But thou, contracted to thine own bright eyes,
Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,
Making a famine where abundance lies,
Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel.²⁰ (I, 5-8)

Avarizia di sé è spreco ("waste in niggarding", I, 12), così come, per contro, lo è la lussuria (cfr. *Son.* CXXIX); e lo spilorcio, *tender churl*, finirà

¹⁸ Su questo, tra gli altri, si vedano almeno Bruster 1992; Gill Harris 2004; Hillman 2005, 161-85; Rizzoli 2017.

¹⁹ Cfr. Bauman 2004. Nella sua opera, Bauman mette in luce, simultaneamente, due simboli contrastanti legati all'acqua: da una parte l'irreversibilità del suo scorrere, che si collega all'assoluto, e, dall'altra, l'inconsistenza del suo continuo fluire, che si contrappone a ogni forma di *solidità*: il principio eracliteo del *tutto scorre* diventa emblema di perdita, di dispendio di sé, consumistico e narcisistico.

²⁰ "ma tu, congiunto ai tuoi occhi luminosi, / la fiamma della tua luce nutri con la tua stessa sostanza, / facendo carestia là dove regna l'abbondanza, / tu stesso il tuo nemico, col tuo dolce io troppo crudele".

per divorare se stesso nella tomba, senza aprirsi a una nuova vita (I, 12-14). Come è noto, le metafore economiche sono ampiamente presenti in tutti i sonetti e soprattutto nei primi diciassette, quelli dell'*increase*,²¹ dove è auspicato un consumo fecondo di sé, che renda possibile la sopravvivenza attraverso la duplicazione della propria immagine in una nuova vita, oppure nell'arte. Solo così la Bellezza si eterna senza morire del tutto. Ed è con questo invito che si apre il sonetto III:

Look in thy glass and tell the face thou viewest
Now in the time that face should form another,
Whose fresh repair if now thou not renewest,
Thou dost beguile the world, un bless some mother.²² (III, 1-4)

Come fa notare Serpieri, “l’invito iniziale al giovane a guardarsi nello specchio va nella direzione esattamente opposta a quella della autocontemplazione distruttiva di Narciso: il rimirarsi deve essere solo un incentivo a salvare l’Immagine perfetta”.²³ Lo specchio d’acqua, specchio di Narciso, muta infatti a vantaggio dello specchio in cui si guardano mamma e figlio (“thy mother’s glass”, III, 9). È questo l’unico modo, assieme all’arte, in cui l’immagine può non morire del tutto, attraverso il ricordo, come afferma il distico finale:

But if thou live remembered not to be,
Die single, and thine Image dies with thee.²⁴ (III, 12-14)

Non solo, ma nei sonetti shakespeariani è come se allo specchio d’acqua, che nel mito ovidiano resta sostanzialmente complice muto di un amore fallace, si sostituisse l’io del poeta che infrange così la superficie inerte dell’acqua – “Le transparent glacier des vols qui n’ont pas fui”, per citare *Le sonnet du cygne* di Mallarmé – attraverso una diretta allocuzione al giovane innamorato: voce d’amore, e non vana, come quella di Eco, invito alla carnalità e alla vita, ma anche incessante voce di poesia nuova.

²¹ Cfr. n. 21. Si veda anche Dolan 2002.

²² “Guarda nel tuo specchio e di’ al volto che ci vedi / che ora è il tempo per quel volto di formarne un altro; / se ora non rinnovi il suo fresco aspetto, / inganni il mondo, e una madre privi della benedizione”.

²³ Shakespeare 1991 e 2004, 386.

²⁴ “ma se vivi in modo da non essere ricordato, / muori solo, e la tua Immagine muore con te”.

Perché al tempo tiranno e instancabile, il *never-resting Time* che fa capolino al verso 5 del sonetto V senza più abbandonare il palcoscenico shakespeariano della sua opera poetica, si oppone ancora una volta la bellezza, qui sommersa dalla neve durante l'inverno, ma capace di rivivere in una rinnovata immagine acquee di armonia e immortalità. Se l'acqua, infatti, come nel mito ovidiano di Narciso, rischia di essere specchio inerte di un innamoramento fallace (cfr. *Met.*, III, 431), è essa stessa a fornire un antidoto alla morte, grazie alla mediazione della poesia e dell'arte. Ciò che costituisce una delle tesi più evidenti dei *Sonnets*, l'arte e la generazione in contrasto con il tempo e con la morte, come rileva anche Ungaretti,²⁵ è qui indicato attraverso altre metafore liquide: quelle del distillato (dal latino *stilla*, goccia) dell'estate ("summer's distillation"), e di una bellezza che resta prigioniera liquida di muri di vetro ("A liquid prisoner pent in walls of glass", V, 9-10). Ma questo è il solo modo per sopravvivere. Sono infatti i fiori distillati a custodire la loro sostanza, l'aroma più intenso, anche in inverno:

But flowers distilled, though they with winter meet,
Leese but their show; their substance still lives sweet.²⁶ (V, 12-14)

Questa immagine, che trova risonanza in molte altre situazioni narrate e, in un certo senso, dipinte nei *Sonnets* o nel *Venus and Adonis* o in altre opere,²⁷ mi fa tornare al punto di partenza, alla Ofelia rappresentata nel quadro di Millais, vero distillato della sua bellezza in quella morte fiorita e acquee incupita dal contesto tragico dell'*Hamlet*, ma che la stessa poesia shakespeariana – memore di quella *possibilità* di rinnovamento immortale dell'anima sotteso al pensiero pitagorico ripreso da Ovidio – mantiene come sua insopprimibile sostanza affidandola alla sopravvivenza in altre forme e riscritture.

²⁵ Ungaretti 1993, 188-97.

²⁶ "Ma i fiori distillati, anche se incontrano l'inverno, / non perdono che l'apparenza; la sostanza ne vive ancora dolce".

²⁷ Per un approfondimento di questo discorso, rimando al mio saggio: Lombardi 2018.



Fig. 1. John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852, Tate Gallery, London.

Bibliografia

- Anglin, Emily. 2017. "‘Something in me dangerous’: Hamlet, melancholy, and the early modern scholar." *Shakespeare* 13, no. 1: 15-29.
- Bachelard, Gaston. 1976. "Le complexe d’Ophélie." In *L’eau et les rêves*. Paris: Corti. 109-25.
- Bate, Jonathan. 1989. "Ovid and the Sonnets; or did Shakespeare feel the anxiety of influence." *Shakespeare Survey* 42: 65-76.
- Bate, Jonathan. 1991. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Press.
- Bate, Jonathan. 2000. *Ovid's Metamorphoses: The Arthur Golding Translation (1567)*. Philadelphia: Paul Dry Books.
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*. Roma-Bari: Laterza (or *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Polity. 2003).
- Boitani, Piero. 2009. *Il Vangelo secondo Shakespeare*. Bologna: il Mulino.
- Brown, Sarah Annes. 1999. *The Metamorphosis of Ovid: from Chaucer to Ted Hughes*. New York: St. Martin's Press.
- Bruster, Douglas. 1992. *Drama and the market in the age of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cornelli, Gabriele. 2013. *In Search of Pythagoreanism. Pythagoreanism as an Historiographical category*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Dolan, Neal. 2002. "Shylock in Love: Economic Metaphors in Shakespeare's Sonnets." *Raritan*, 22.2: 26-51.
- Enterline, Lynn. 2006. *The Rhetoric of the Body. From Ovid and Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Enterline, Lynn. 2012. *Shakespeare's Schoolroom: Rhetoric, Discipline, Emotion*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fuchs, Michel E. 2012. "Ovide et l'instant de la metamorphose: un modele pictural pour l'empire." In *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il reper-*

Due storie d'acqua in Shakespeare, SQ 14 (2018)

torio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico, a cura di Francesca Ghedini e Isabella Colpo, 29-42. Padova: Padova University Press.

Fusini, Nadia. 2010. *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*. Milano: Mondadori.

Gill Harris, Jonathan. 2004. *Sick Economies: Drama, Mercantilism, and Disease in Shakespeare's England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Gurbileck, Nurdan. 2017. "Dried Spring, Blind Mirror, Lost East: Ophelia, Water, and Dreams." *Middle Eastern literatures* 20, no. 2: 133-61.

Henigger S.K. 1974. *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Mythology and Renaissance Poetics*. San Marino: Huntington Library.

Hillman, David. 2005. "Homo Clausus at the Theatre." In *Rematerializing Shakespeare. Authority and Representations on the Early Modern English Stage*, a cura di di Bryan Reynolds e William West, 161-85. Basingstoke: Palgrave.

Huffman, Carl A. cur. 2014 *A History of Pythagoreanism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Klein, Lisa. 2006. *Ophelia*. London: Bloomsbury.

Lafont, Agnès. 2016. *Shakespeare's Erotic Mythology and Ovidian Renaissance Culture*. London: Routledge.

Lerner, Laurence. 1988. "Ovid and the Elizabethans." In *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, a cura di Charles Martindale, 121-35. Cambridge: Cambridge University Press.

Lombardi, Chiara. 2018. "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*. Torino: Accademia University Press.

Marlowe, Christophe. 1983. *Il Dottor Faust*, a cura di Nemi D'Agostino. Milano: Mondadori.

Martindale, Charles, cur. 1988. *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Nuttal, Anthony David. 1988. "Ovid's Narcissus and Shakespeare's Richard II. The Reflected Self." In *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, a cura di Charles Martindale, 137-50. Cambridge: Cambridge University Press.
- Orlando, Francesco. 1973. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi.
- Ortiz, Joseph M. 2016 [2013]. *Shakespeare and the Culture of Romanticism*. London: Routledge.
- Ovidio, 2015 [1979]. *Metamorfosi*, traduzione e cura di Piero Bernardini Marzolla. Einaudi: Torino.
- Peterson, Kaara L e Deanne Williams. 2012. *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rizzoli, Renato. 2017. "Shakespeare and the ideologies of the Market." *European Journal of English Studies* 21, no. 1: 12-25.
- Shakespeare, William. 1991, 2004. *Sonnets*, ed. it. *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri. Milano: Rizzoli.
- Shakespeare, William. 2014. "Hamlet." In *William Shakespeare. Tutte le opere*, a cura di Franco Marengo, 713-1040. Milano: Bompiani.
- Taylor, Anthony Brian, cur. 2000. *Shakespeare's Ovid, The Metamorphoses in Plays and Poems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ungaretti, Giuseppe, 1993 [1997]. "Significato dei Sonetti di Shakespeare." In *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, Milano: Mondadori, 188-97.