

Watery Existence: immaginari dell'acqua tra arte e letteratura nella poetica modernista

Giulia Gorgoglione

L'immaginario dell'acqua si sostanzia come passaggio di soglia in molteplici direzioni: dalla frontiera strettamente geografica, che fa di oceani, mari e fiumi i confini politici tra nazioni e continenti, a quella sottile e intangibile tra vita e non vita (sia nella nascita che nella morte).

L'acqua è sostanza di "immaginazione materiale" (Bachelard 1942) privilegiata nella definizione del limite tra l'umano e il divino, del passaggio tra l'uno e il molteplice, tra l'individuo e il Tutto, soglia che l'uomo desidera da sempre varcare, in uno slancio titanico che ne connota l'esistenza. L'acqua si rivela come elemento che meglio sa accogliere questa inclinazione connaturata all'uomo, è "sostanziazione materiale" (*ibid.*) di una propensione inconscia, labile e intangibile. Tuttavia, come suggerisce Remo Bodei nell'introduzione a *Naufragio con spettatore* di Blumenberg:

Dei quattro elementi tradizionali all'uomo è concessa, senza scatenare l'invidia degli dei, solo la terra. L'acqua, l'aria e il fuoco gli sono preclusi, o vengono conquistati – come mostrano i miti di Dedalo e Prometeo – a prezzo della trasgressione di un divieto mitico. (Blumenberg 1979: 11-12)

Si connota allora come 'esistenza acquatica' quella intuita dalla sensibilità di poeti e artisti modernisti, che predilige lo spazio narrativo e visivo per cristallizzarsi in immagini vivide che tutt'oggi agiscono sul nostro immaginario. Una 'watery existence', ovvero una condizione esistenziale che, a partire dalla riflessione sul pascaliano "Vous êtes embarqué", accetta la dolorosa constatazione dell'impossibilità moderna dell'ideale epicureo di una vita da spettatore, non coinvolto nel naufragio che si consuma davanti ai suoi occhi, che egli contempla dalla riva sicura. Ci sono voluti molti secoli, come sottolinea Blumenberg, perchè l'uomo si abbandonasse consciamente alla metafora acquatica come espressione maggiormente compiuta della sua

esistenza, che dell'elemento primordiale conserva la duttilità, la forza, la ciclicità e la dissoluzione. Secondo Pascal bisogna riconoscere l'elemento marino come nostro ambiente naturale, sebbene il nostro desiderio sia quello di "ancorarci" ad una riva sicura, di rifugiarci, al più presto possibile, in un porto:

Noi voghiamo in un vasto mare, sospinti da un estremo all'altro, sempre incerti e fluttuanti. Ogni termine al quale pensiamo di ormeggiarci vacilla e ci lascia; e, se lo seguiamo, ci si sottrae, scorre via e fugge in un'eterna fuga. Nulla si ferma per noi. È questo lo stato che ci è naturale e che, tuttavia, è più contrario alle nostre inclinazioni. Noi bruciamo dal desiderio di trovare un assetto stabile e un'ultima base sicura per edificare una torre che si innalzi all'infinito; ma ogni nostro fondamento scricchiola e la terra si apre fino agli abissi. (Pascal 1967: 124-25)

Questa consapevolezza di "appartenere" all'acqua è viva presso gli autori del modernismo inglese: ciò non stupisce affatto, perché il fascino per l'elemento acquatico, soprattutto per il mare, è ben radicato in quei popoli che hanno il mare come confine geografico e spaziale della loro immaginazione. Il popolo britannico ha da sempre fatto della propria insularità un elemento privilegiato di identità nazionale, nel quale il mare diventa confine e simbolo di ricerca esteriore (che si esplicita nel viaggio per mare, sia esso dettato da motivi economici, politici, religiosi) ma anche di conoscenza interiore. Agostino Lombardo ricorda che:

Nascere e vivere in un'isola significa avere il mare non solo tutt'intorno ma dentro di sé, come dimensione esteriore ma anche e specialmente interiore. Non meraviglia allora che della letteratura e del teatro delle Isole Britanniche il mare costituisca – dagli anglosassoni a Yeats e a Joyce – non solo un elemento costante, sia in senso realistico che in senso metaforico, ma forse l'elemento centrale, che si trasferisce alla letteratura americana (e il supremo esempio ne è *Moby Dick*) e via via alle altre letterature di lingua inglese. E nemmeno meraviglia che in Shakespeare, uomo di terra e di fiume (fosse questo lo Avon di Stratford o il Tamigi di Londra) il mare sia tuttavia sempre presente. (Lombardo 1994:93)

Da Shakespeare a Milton, da Defoe ai poeti romantici, l'acqua rappresenta un termine di paragone costante, nel quale si materializzano stati d'animo, credenze, passioni, paure. Eppure, è necessario tornare allo studio di Blumenberg per delineare lo sviluppo di un atteggiamento nei confronti dell'acqua che è mutato, durante i secoli, fino ad acquisire un vigore sostanziale nella modernità.

L'analisi testuale delle opere di Shakespeare (in particolare delle opere nelle quali la presenza del mare è preponderante, come *Anthony and Cleopatra*, *Pericles*, *The Tempest*) rimanda sovente a un universo acquatico che in alcuni casi agisce da termine di paragone di immediata comprensione per il pubblico elisabettiano, ma che, più spesso, serve per veicolare sentimenti violenti e stati d'animo complessi: si pensi al caso di Re Lear che invoca le onde feroci come specchio della sua rabbia, o al Tito Andronico, che, distrutto dal dolore per le violenze subite dalla figlia Lavinia, aspetta solo la morte, come un uomo che guarda il mare da uno scoglio, in attesa che «uno spietato cavallone lo inghiotta nelle sue viscere di sale». In altre opere, invece, come in *Anthony and Cleopatra* o nell' *Othello*, il mondo acquatico agisce come scena del teatro, come luogo dove si svolgono le azioni, che scandisce il susseguirsi spaziale degli atti fino a diventare vero e proprio palcoscenico .

Tuttavia, come rilevato da Auden (Auden 1995), il mettersi in mare non è mai un atto volontario: nel poema anglosassone *The Seafarer* il marinaio va commiserato più che ammirato:

Sulle acque dell'oceano
col cuore stanco
a lungo egli deve agitare con le mani
il mare gelato
calcare sentieri d'esilio.
Non c'è congiunto che protegga e rechi
Conforto all'anima in solitudine.
Non pensa chi ha gioia nella vita,
il cittadino, che ignora i disastri,
sicuro di sé, rosso di vino,
quanto spesso io debba, esausto,
attendere tempi migliori
sopra le acque rigonfie. (Auden 1995: 22)

Anche in Shakespeare il viaggio per mare rappresenta un male necessario, e l'essere preda di "irati flutti" (Auden 1995) rappresenta una sorta di viaggio di espiazione: «Il mare diventa il luogo della sofferenza purgatoriale. Attraverso la separazione e la perdita apparente i personaggi, conosciuto il disordine della passione, rinsaviscono, e il mondo della musica e del matrimonio è reso possibile» (*ibid.*:39).

Sempre, l'acqua corrisponde a una dimensione esteriore (quella della tempesta, del mare o del fiume), quanto interiore (metafora che connota la natura degli stati d'animo).

Sarà la sensibilità romantica, tanto filosofica quanto letteraria, a riappropriarsi dell'elemento acquatico e a ribaltare l'atteggiamento dell'uomo di fronte al mare. Auden sottolinea come presso i romantici esso diventi lo strumento privilegiato di realizzazione della vita umana:

Abbandonare la terra e la città è il desiderio di chiunque sia dotato di sensibilità e di senso dell'onore. [...]Il mare è la situazione reale e il viaggio è la vera condizione dell'uomo. Il mare è il luogo dove avvengono gli eventi decisivi, i momenti di eterna scelta, la tentazione, la caduta e la redenzione. La vita a terra è sempre banale. (*ibid.*:41)

Come si può notare, viene ribaltata l'idea del navigare come sicura rovina e affanno senza fine, e il mare, femminile in francese e in spagnolo, diventa una seduttrice, un richiamo per lo spirito che, nell'acqua, riconosce la materia della sua primordiale esistenza. Da metafora esteriore l'acqua assume pian piano sempre più i connotati di materia che connota la fisicità immateriale dello spirito e dell'immaginazione. Nessuno meglio di Baudelaire ha colto l'affinità dello spirito umano con lo spirito delle acque:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.
Tu te plais à plonger au sein de ton image;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton coeur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.
Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;
Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!
Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remords,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
Ô lutteurs éternels, ô frères implacables! (Baudelaire 1857)

I recessi dell'animo umano sono insondabili come gli abissi marini, e il desiderio di "tuffarsi nella propria immagine" spingerà sempre l'uomo a confrontarsi, anche nella lotta, con il mare. Domina la propensione al rischio, allo sradicamento e alla fluidità; in epoca moderna si nota un "mutamento di paradigma", che privilegia l'essere attore all'essere spettatore, la prassi alla

teoria, il rischio alla sicurezza, il coinvolgimento all'immobilità. Afferma Blumenberg:

La fluidità si presenta come l'insegna stessa della modernità. Ad essa si collega, non senza un'intima coerenza, il primato della prassi, del mutamento, dell'impegno coinvolgente all'interno di un mondo privo di certezze e consolazioni. Il soggetto contemplativo, l'imperturbabile spettatore dei drammi dell'esistenza e della storia viene dipinto come egoista e meschino. (Blumenberg 1979: 18)

Si potrebbe anche avanzare l'ipotesi che a questo mutamento di paradigma possano essere in parte ricollegati i movimenti di avanguardia letteraria e artistica che fioriscono nei primi decenni del Novecento: l'idea filosofica dell'"imbarcarsi" infatti, nei termini espressi finora, corrisponde all'esaltazione dello slancio vitale, del movimento e del desiderio di assenza di paradigmi propugnato dai diversi movimenti di avanguardia europei, per i quali il passato e la tradizione agiscono come porti sicuri, come ancore che, come tali, limitano le potenzialità espressive dell'artista.

L'abbandonarsi all'elemento acquatico diventa non solo condizione necessaria di creazione artistica, ma elemento che rivendica la legittimità della ricerca esistenziale letteraria, contrapposta a quella filosofica: il mare è «rivelativo, è l'indispensabile passaggio contraddittorio per conoscere la vita» (Garufi 1997: 16).

È in questo senso che intende il vasto oceano il neoplatonico (come egli stesso si definì) Herman Melville, rivendicando il potere filosofico, anzi "ultrafilosofico" della letteratura: «La filosofia è conoscenza di terra, la letteratura è conoscenza di mare, cioè di vita irrazionale, corporale e contraddittoria» (*ibid.*).

La letteratura modernista si appropria della metaforica dell'acqua proprio nel melvilliano senso di conoscenza: il presente saggio è volto a dimostrare che la modernità si confronta con l'elemento acquatico nella direzione di una ricerca esistenziale e delle origini: (il *revival* del primitivismo ne è una manifestazione). Da Conrad, a Joyce, alla Woolf, a Eliot, in modalità diverse e con esiti molteplici l'acqua veicola, in particolar modo, un desiderio che si colloca alla soglia tra vita e morte, tra il ritorno ad una condizione pre-natale e il desiderio di una morte "primordiale", dolce, cullata dalle acque.

Rilevanti esempi di queste due significazioni del mito acquatico, particolarmente vive nel periodo modernista, si manifestano in alcuni estratti di Virginia Woolf, autrice costantemente tesa a una ricerca di origini e a un desiderio di dissoluzione, e nelle raffigurazioni pittoriche di Ofelia, che di quel

desiderio di dissoluzione costituiscono la visualizzazione pittorica più presente e riuscita nell'immaginario acquatico.

Tra la vita e la morte: Virginia Woolf e l'acqua

L'acqua è sempre presente nell'immaginazione che ci riporta dalla non vita alla vita e dalla vita alla morte. L'acqua è il confine, la soglia, che, come la soglia tra la vita e la morte, è sempre in movimento, mutamento, è, nelle parole di Bachelard "insaisissable".

Virginia Woolf fa spesso riferimento all'acqua nelle sue opere: in *The Waves* l'elemento acquatico si trasforma in modalità narrativa atta a definire il ritmo, il tempo e la coscienza dei personaggi. L'immagine delle onde, che si susseguono in modo ripetitivo, sempre uguale e tuttavia variabile, fornisce alla Woolf la materia della sua scrittura: le onde rappresentano la coscienza dei personaggi, entità fluida, cangiante, poco lineare.

Il ritorno della mente allo stesso oggetto definisce una modalità narrativa che decreta la modernità della Woolf: ad esempio, in *Gita al Faro*, le prime pagine presentano un ritorno incessante, costante e tuttavia mutevole al desiderio di James di compiere la gita. Il pensiero viene abbandonato, poi bruscamente ripreso dalla signora Ramsay, che si augura che le condizioni climatiche siano favorevoli per la gita, poi nuovamente abbandonato, e poi ripreso da Charles Tansley, che riflette sul fatto che il vento venga da ovest, vanificando le speranze del piccolo James. Il pensiero, riflette Woolf contemplando le onde, non è lineare, ma ripetitivo, ha lo stesso respiro e ritmo delle onde; così il linguaggio e la composizione narrativa si lasciano forgiare da tale consapevolezza:

I am writing *The Waves* to a rhythm not to a plot... though the rhythmical is more natural to me than the narrative, it is completely opposed to the tradition of fiction and I am casting about all the time for some rope to throw to then reader. (Woolf 2000:xi)

Tuttavia, in Woolf, l'immaginario acquatico diventa non solo modalità narrativa, ma agisce da fonte, da sprone, da origine della scrittura. *To The Lighthouse* è esempio di ciò: il motivo che spinse la Woolf alla stesura del romanzo è, come lei stessa del resto afferma, il desiderio di tracciare un ritratto dei suoi genitori, in particolare della madre, di oggettivare una ossessione psicologica che la tormenta dal giorno della sua morte .

La ricerca delle origini è, in questo caso, proiettata verso una riflessione sulla maternità e sulla propria infanzia, e il desiderio di raggiungere il faro, la

luce, corrisponde ad una tensione risolutiva, al desiderio di compimento di una ricerca, una domanda.

«La letteratura è conoscenza di mare», affermava Melville, ed è la tensione verso la conoscenza che si sostanzia nel desiderio di mettersi per mare per raggiungere il faro. Fin dalle prime pagine in *To The Lighthouse*, il mare viene apostrofato come un luogo al quale è necessario, per l'uomo, avvicinarsi, affinché si sprigionino da lui dei pensieri che, sulla terra, diventano «stagnanti»:

Si recavano in quel punto ogni sera spinti da un senso di necessità. Era come se l'acqua portasse con sé e facesse veleggiare pensieri che sulla terra ferma si erano fatti stagnanti, e desse ai loro corpi un senso di sollievo fisico.

(Woolf 1927: 21)

La signora Ramsay si abbandona spesso al mare davanti al quale riflette sulla consistenza della vita, e nelle sue parole si rinviene lo stesso interrogativo di Woolf matura: «Now is life very solid, or very shifting?» (Woolf 1929: 147). Nel continuo confronto col marito filosofo la signora Ramsay sottolinea spesso le loro visioni differenti riguardo alla vita, e davvero si potrebbero interpretare queste due riusciti personaggi come espressione dell'elemento terreno e dell'elemento acquatico, sempre avendo in mente la similitudine di Melville.

Poiché era strano; e lei era certa fosse vero, che con tutte le sue malinconie e la sua disperazione lui era più felice, in complesso più fiducioso di lei. Meno esposto alle preoccupazioni umane - forse era questo. Aveva sempre il lavoro in cui rifugiarsi. Non che lei fosse "pessimista" come lui la accusava di essere. Soltanto pensava alla vita. [...] Tra loro si svolgeva una sorta di transazione, che vedeva lei su una sponda e la vita sull'altra [...]. E a volte patteggiavano tra di loro; ricordava grandi scene di conciliazione, ma, in complesso, stranamente, doveva riconoscere di trovare quella cosa che si chiama vita terribile, ostile, e pronta a balzarti addosso quando gliene davi la possibilità. (Woolf 1927: 61)

Molto evocativa l'immagine della signora Ramsay sulla riva di un fiume, che contempla la vita che si dispiega di fronte a lei sull'altra riva; e altrettanto chiaro il sentimento di appartenenza alla vita, appartenenza desiderata («grandi scene di conciliazione») e, tuttavia, temuta, vista come ostile e difficilmente raggiungibile.

L'acqua rappresenta la vita che scorre al di fuori del sé e che esercita un fascino duplice e contraddittorio: da un lato vi è una continua e irresistibile attrazione, così come essa viene ampiamente colta e restituita dalla letteratura americana, nel richiamo della sfida al mare, in *Moby Dick* o *The Old Man and The Sea*, e in quei famosi versi di Edgar Lee Masters che sembrano echeggiare in queste pagine «ma una vita senza senso è la tortura dell'inquietudine e del vano desiderio; è una barca che anela al mare eppure lo teme» (Masters 1943: 35).

L'elemento acquatico per la Woolf si collega alla ricerca tutta personale di senso del sé, che si esplicita in *To The Lighthouse* nell'esigenza di tornare alla propria infanzia, al ricordo sempre vivo della madre, al desiderio di maternità. Del resto nella prima stesura di *The Waves* Woolf aveva esplicitato il forte collegamento che esiste tra l'elemento acquatico e la maternità, individuando nelle onde il ritmo delle madri partorienti: «Many mothers, and before them many mothers have groaned, and fallen. Like one wave, succeeding to another. Wave after wave, endlessly sinking and falling as far as the eye can stretch.» (Woolf 2000: xxii). Del resto, anche Gaston Bachelard ha sottolineato il profondo legame che sussiste tra acqua e maternità, «L'acqua ha un carattere quasi sempre *femminile*»; la «profonda *maternità* delle acque» (Bachelard 1942).

Dall'altro lato, tuttavia, l'attrazione per l'acqua non veicola soltanto il desiderio di ritorno alle origini, al grembo materno, al liquido amniotico, ma rappresenta tutt'altra fascinazione, quella per la morte desiderata. Questo pensiero in Woolf permane costante, e ai nostri occhi si impone con una forza insistente se si pensa alla scelta personale di Woolf di abbracciare la morte per acqua:

Sarà evidente che in Virginia Woolf l'acqua non è elemento ornamentale ma la sostanza del suo romanzo, del suo linguaggio e, per così dire, il germe del destino. L'elemento liquido affascina la sua fantasia, ispira la sua parola.[...] Nel tragico richiamo delle acque Virginia Woolf ha sempre sentito un invito alla morte.(Nathan 1962: 103)

La stretta connessione che sussiste tra l'acqua e la morte è già stata dimostrata da Jean Libis: tuttavia occorre sottolineare come la Woolf sia la scrittrice che meglio esprime quanto affermato da Bachelard sulla *rêverie* della morte: «La morte nelle acque sarà per questa *rêverie* la più materna delle morti. Il desiderio dell'uomo, sostiene Jung, è che la morte e la sua fredda morsa diventino il grembo materno, esattamente come il mare.» (Bachelard 1943: 87). Questi tre elementi, il mare, la maternità e il desiderio di

dissoluzione si intrecciano costantemente nella trama di *To The Lighthouse*, ne costituiscono, per così dire, il *leitmotiv*.

In Woolf, tuttavia, tale *rêverie* prende corpo come desiderio di dissoluzione, di appartenenza al Tutto, di riconciliazione. Già in *Mrs Dalloway* l'elemento acquatico, e soprattutto il mare, rappresentano per Woolf un grembo materno, al quale affidare le proprie pene:

Così in un giorno d'estate le onde si adunano, si sollevano e ricadono, si sollevano e ricadono, e pare che il mondo intero dica "Ecco, è tutto", sempre più gravemente, fino a che anche il cuore del corpo disteso al sole sulla sabbia ripete "Ecco, è tutto". "Non temere più" dice il cuore, affidando il suo fardello al mare, che sospira per tutte le pene, e si rinnova, ricominci, si solleva e ricade. (Woolf 1925: 47)

Non solo l'acqua è elemento privilegiato al quale vengono affidati gli affanni, ma diventa, in *To The Lighthouse*, elemento nel quale si desidera fondersi, annullarsi, nel quale prende vita il desiderio di metamorfosi, che si impossessa della signora Ramsay nei momenti di solitudine: «Era strano, pensò, come ci si appoggi alle cose quando si è soli, alle cose inanimate; alberi, ruscelli, fiori; come si senta che ti esprimono; che si mutano in te; che ti conoscono, che in un certo senso sono te; [...]» (Woolf 1994: 65).

Il desiderio di dissoluzione e metamorfosi trova una controparte visiva nelle rappresentazioni del personaggio di Ofelia, che hanno contribuito a creare e rafforzare questa *rêverie* della morte per acqua.

Acqua come dissoluzione: l'uno e il molteplice

Nella nutrita serie di opere pittoriche dedicate a Ofelia, il tema dell'acqua appare piuttosto tardi: percorrendo velocemente il panorama delle illustrazioni dedicate al soggetto, anzi, si nota come la presenza dell'elemento acquatico sia inizialmente assente, per poi crescere in modo esponenziale, fino a diventare preponderante nel modernismo. Infatti, sebbene l'immagine di Ofelia maggiormente impressa nella nostra mente sia collegata imprescindibilmente all'elemento naturale (grazie al quadro di Millais, che ha contribuito a fissare l'iconologia del personaggio), nelle prime raffigurazioni (che risalgono alla seconda metà del Settecento) esso è assente. La scena privilegiata per la rappresentazione non è quella della morte della ragazza, ma la *play scene*, nella quale la connotazione di Ofelia è priva di qualsiasi allusione alla malattia d'amore, alla follia, e alla disperazione che porteranno l'eroina alla cosiddetta *death by water*.

Nell'immagine di Francis Hayman, una delle primissime nelle quali compare il personaggio, sono già *in nuce* gli elementi iconografici distintivi di Ofelia (la veste bianca a indicare la purezza, il volto reclinato con lo sguardo rivolto verso il basso a sottolinearne la sottomissione e la remissività), ma non vi è nessuna correlazione tra il personaggio e l'acqua. Qualora l'elemento naturale sia presente, come nel caso di *Ophelia* di Richard Westall, esso è inteso solo come elemento di resa realistica della scena raffigurata, scevro di simbolismi. È solo dalla seconda metà dell'Ottocento che l'acqua diventa elemento predominante delle raffigurazioni di Ofelia fino a costituirsi, nei primi due decenni del Novecento, come protagonista delle tele.

In particolare, a cavallo del Novecento, vi è una grande proliferazione delle immagini di Ofelia, la maggior parte di esse aventi come soggetto principale proprio l'elemento acquatico. Il corpo di Ofelia appare tutt'uno con l'acqua che la possiede e la trasforma. Via via, nella storia delle raffigurazioni che hanno come soggetto Ofelia, la fluidità dell'elemento acquatico influenza e determina una modalità di stesura del colore che progressivamente elimina i contorni netti e definiti degli oggetti e lascia intendere un processo di fusione tra Ofelia e l'acqua. Se si pensa al quadro di Millais, ormai diventato icona dell'immagine di Ofelia, si comprende come l'acqua sia un elemento di resa realistica del paesaggio, di fedeltà al testo shakespeariano, così come la minuziosa resa dei fiori e delle erbe menzionate dalla regina, che descrive la scena dell'annegamento di Ofelia.

Non è così, invece, nelle tele del periodo modernista, dove l'acqua è protagonista, accoglie in sé il corpo di Ofelia senza tragicità né dolore, ma come un grembo materno, quasi fosse, la sua morte, un *regressus ad uterum*.

Nel quadro di Paul Steck *Ophelia* (1890), ad esempio, la ragazza è raffigurata nel momento immaginato del suo essere inghiottita dalle acque e non, come più spesso avviene, nel suo fluttuare. Nella scena non vi è tragicità, anzi, si percepisce, osservando la tela, la dolcezza dell'abbandono di Ofelia al suo triste destino: l'acqua conserva intatta la bianca pelle, e il capo, reclinato, mostra una pace raggiunta piuttosto che una morte tragica. Nell'opera di Paul Steck si intravede un principio di dissoluzione che diventerà predominante nelle tele del primo decennio del Novecento.

La scelta di Margaret Mc Donald in *Ophelia* (1908) è significativa in tal senso: i contorni del corpo di Ofelia sono riconoscibili, ma non definiti, e la ragazza sembra subire un processo di metamorfosi, sembra fondersi con quell'elemento naturale che ha un'attrattiva così forte per la sfera femminile, nelle stesse modalità desiderate dal passo della Woolf precedentemente citato. Il desiderio di essere parte integrante della natura, di annullarsi nell'elemento acquatico, di rinunciare, insomma, al proprio io, è qui magistralmente raffigurato. Spicca ancora una volta la dolcezza della morte, della morte

desiderata, che mette a tacere ogni tentativo di spiegarsi se il gesto di Ofelia sia volontario o involontario, poiché, sostiene Bachelard:

Ci sembra inutile sostenere l'ipotesi dell'incidente, della follia e del suicidio in questa morte romanzata. [...] Chi gioca col fuoco si brucia, vuole bruciarsi, vuole bruciare gli altri. Chi gioca con l'acqua infida annega, vuole annegare. (Bachelard 1942: 95)

L'acqua si configura come elemento di *immaginazione materiale* privilegiato nella definizione della condizione dell'esistenza umana: questo avviene non solo nei termini in cui Blumenberg ha tratteggiato l'atteggiamento dell'uomo nei confronti della metafora del naufragio con spettatore, ma anche nel senso di un'appartenenza all'elemento acquatico che accompagna l'esistere umano da prima della nascita fino alla morte. Sostiene Bachelard:

Ma un'altra *rêverie* si impossessa di noi, ci insegna una perdita del nostro essere in una dispersione totale. Ciascun elemento possiede una sua propria dissoluzione, la terra ha la polvere, il fuoco il fumo. L'acqua dissolve nel modo più completo. Ci aiuta a morire totalmente. (*ibid.*:105)

Il desiderio di abbandonarsi alle acque corrisponde alla propensione innata nell'uomo di varcare il limite tra l'umano e il divino. L'acqua è l'elemento che meglio sa accogliere questa inclinazione connaturata all'uomo, è *sostanziazione materiale* di una propensione inconscia, intangibile. Per questo, l'acqua assume per il comparatista un valore assoluto: essa è quel uno e quel molteplice che invitano alla ricerca comparata, è quella goccia che desidera dissolversi nel mare, dove perdere il proprio individualismo per elevarsi a universalità. L'acqua, secondo Adelio Bravi:

viene intesa come possibilità della coscienza di fluttuare in un universo infinito e collettivo, senza le limitazioni oggettive e individuali della *coscienza attenta*. L'acqua costituisce, dunque, il nostro legame simbolico con L'Universo e rappresenta l'esperienza del luogo dove tutto è cominciato, sia dal punto di vista ontogenetico che filogenetico. (Bravi 1997: 9)

Unione totale tra l'uno e il molteplice, l'acqua esplicita il desiderio di rispondere ad un richiamo, di abbandonarsi ad un "dolce naufragare", connotazione prima dell'esistere.

Bibliografia

- Auden, Wystan Hugh, *The Enchafed Flood or the Romantic Iconography of the Sea* (1950), trad. it. *Gli irati flutti, o l'iconografia romantica del mare*, Ed. Gilberto Sacerdoti, Roma, Fazi Editore, 1995
- Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, J. Corti, 1971, trad. it. di Marta Cohen Hems, *Psicanalisi delle acque, Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red Edizioni, 2006
- Blumenberg, Hans, *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, trad. it. a cura di F. Rigotti con revisione di F. Argenton, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* (1975), Il mulino, Bologna, 1985
- Bossi, Giovanni "Il simbolismo dell'acqua tra immaginario di viaggio e dimensione del sacro", *Dialeghestai. Rivista telematica di filosofia*, 9 (2007), <http://mondodomani.org/dialeghestai>, online
- Bravi, Adelio, "Psicoanalisi e clinica dell'acqua", *Acqua. Storia di un simbolo tra vita e letteratura*, Atti del Convegno Civitanova Marche 11-12 Ottobre 1996, Ed. Guido Garufi – Antonio Santori, Ancona, Transeuropa, 1997
- Capodaglio, Enrico, "Il mare di Platone. Storia inquieta di una metafora", in Garufi – Santori 1997.
- Corbin, Alain, *Le Territoire du vide*, Paris, Aubier, 1988, trad. it. di Giovanna Antongini, *L'invenzione del mare. L'Occidente e il fascino della spiaggia 1750- 1840*, Venezia, Marsilio, 1990.
- Darras, Jacques, *La mer hors d'elle-même. L'émotion de l'eau dans la littérature*, Paris, Hatier, 1991.
- Fonseca, Cosimo Damiano – Fontanella, Elena, *L'anima dell'acqua* (catalogo della mostra a Milano, Palazzo Reale, 28 Novembre 2008 - 13 Aprile 2009), Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008.
- Gallini, Brigitte – Yamanashi, Toshio – Tsutatani, Norico (ed.), *Eau, mythe et symbole dans la peinture occidentale*, (exposition du 6 mars au 9 mai 1999, Shimane Art Museum; du 22 mai au 27 juin 1999, Musée d'art moderne, Kamakura) Tokyo, Tokyo Shimbun, 1999.
- Garufi, Guido – Santori, Antonio (ed.), *Acqua. Storia di un simbolo tra vita e letteratura*, Atti del Convegno Civitanova Marche 11-12 Ottobre 1996, Ancona, Transeuropa, 1997.
- Griaule, Marcel, *Dieu d'eau: entretiens avec Ogotemmelî*, Paris, Fayard, 1966, trad. it. di Giorgio Agamben, *Dio d'acqua, incontri con Ogotemmelî*, Ed. Barbara Fiore, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

- Hemingway, Ernest, *The Old Man and the Sea*, New York, Scribner, 1980, trad. it. di Fernanda Pivano, *Il vecchio e il mare*, Milano, Mondadori, 1976
- Jouanard, Gil, *L'eau qui dort*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1987.
- Knight, Wilson, *The Shakespearean Tempest* (1932), Oxford, OUP, 2002.
- Libis, Jean, *L'eau et la mort*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 1993, trad. it. *L'acqua e la morte*, Ed. Paolo Mottana, Bergamo, Moretti e Vitali, 2004.
- Lombardo, Agostino, "Shakespeare: il mare è un palcoscenico", *Il valore del falso. Errori, equivoci sulle scene in epoca barocca*, Ed. S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994.
- Nathan, Monique, *Virginia Woolf*, Enciclopedia Popolare Mondadori, Milano, 1962.
- Masters, Edgar Lee, *Spoon River Anthology* (1915), trad. It. di Fernanda Pivano, *Antologia di Spoon River*, Torino, Einaudi, 1953.
- Melville, Herman, *Moby Dick*, Oxford, OUP, 1988, trad. it. di Nemi D'Agostino, *Moby Dick*, Milano, Garzanti, 1982
- Pascal, Blaise, "Pensées", *Oeuvres complètes*, Ed. J. Chevalier, Paris, 1954, n.84, trad. it. *Pensieri*, Ed. P. Serini, Torino, 1967.
- Pastoureau, Michel, *Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2000, trad. it. F. Ascari, *Blu. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie, 2002.
- Pelanda, Davide, *Acqua*, Bologna, EMI, 2006.
- Savi Lopez, Maria, *Leggende del mare*, Palermo, Sellerio Editore, 2008.
- Sorcinelli, Paolo, *Storia sociale dell'acqua. Riti e Culture*, Milano, Mondadori, 1998.
- Teti, Vito, *Storia dell'acqua: mondi materiali e universi simbolici*, Roma, Donzelli, 2003.
- Tonutti, Sabrina, *Acqua e antropologia*, Bologna, EMI, 2007.
- Vigne, Marie-Paule, *Le Thème de l'eau dans l'oeuvre de Virginia Woolf*, Presses Universitaires Bordeaux, 1980.
- Woolf, Virginia, *To the Lighthouse* (1927), Ware, Wordsworth Editions Limited, 1994, trad. it. di Giulia Celenza, *Gita al faro*, Milano, Garzanti, 1984.
- Id., *Mrs Dalloway* (1925), Ware, Wordsworth Editions Limited, 1996, trad. it. di Alessandra Scalero, *La signora Dalloway*, Milano, Mondadori, 1993.
- Id., *The Waves* (1931), London, Penguin, 2000, trad. it. *Le Onde*, Ed. Nadia Fusini, Torino, Einaudi, 1980.
- Id., *Moments of Being. Autobiographical Writings*, London, Pimlico, 2002, trad. it. *Momenti di essere: scritti autobiografici inediti*, Intr. e note di Jeanne Schulkind, Milano, La tartaruga, 1980.
- Id., *Diary*, III, 28th May 1929, trad. it. di Giuliana De Carlo, *Diario di una scrittrice*, Pref. di Leonard Woolf, Milano, Mondadori, 1981.

Id., "Letters, III to Ethel Smith, 28 Aug 1930", *The Waves*, intr.e note di Kate Flint, London, Penguin, 2000.

L'autrice

Giulia Gorgoglione

Giulia Gorgoglione ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature Compare presso l'Università IULM di Milano (2011) con una tesi su *Shakespeare tra Modernismo e Avanguardie storiche europee: un'indagine nelle arti visive 1900-1920*, analizzando la presenza di soggetti shakespeariani in dipinti e illustrazioni modernisti e nelle avanguardie storiche. Si è laureata in Lingua e Letteratura Inglese all'Università di Milano con una tesi su *L'arte del ritratto e l'estetica del romanzo: un'analisi tra Henry James e Virginia Woolf* (2006).

Ha pubblicato: "Scene di maternità in Virginia Woolf" per la rivista ACME (vol. LXII, fascicolo III, settembre-dicembre 2009, pp 63-84) e "Wyndham Lewis: Kermesse e la cultura popolare degli Apache Danse des Apaches"(in *Faites claquer vos langues: plurilinguisme et avanguardes*, a cura di Franca Bruera e Barbara Meazzi, Bruxelles, Peter Lang, 2011).

L'interesse principale della sua ricerca è il dialogo tra arte pittorica e letteratura modernista in Inghilterra, con particolare attenzione alle modalità di trasposizione di istanze pittoriche in tecniche narrative.

Email: giuliagor@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/09/2010

Data accettazione: 20/10/2010

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare questo articolo

Gorgoglione, Giulia , “Watery Existence: immaginari dell’acqua tra arte e letteratura nella poetica modernista”, *Between*, I.2 (2011), <http://www.between-journal.it/>