

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

CORSO DI LAUREA IN MEDIAZIONE LINGUISTICA E CULTURALE

DIETRO LO SPECCHIO

**THE LADY OF SHALOTT (1842) DI A. TENNYSON E THE
GENTLEMAN OF SHALOTT (1936) DI E. BISHOP**

RELATRICE:

PROF.SSA SIMONETTA FALCHI

CORRELATORE:

PROF. MASSIMO DELL'UTRI

TESI DI LAUREA DI:

VERONICA CAPURRO

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

Indice

Introduzione.....	3
Capitolo 1 – Dietro lo specchio.....	6
Lo specchio della storia e della religione.....	7
Lo specchio come strumento della scienza.....	10
L'arte dello specchio.....	11
Nelle arti visive.....	11
Nella letteratura.....	13
Lo specchio della vanità.....	13
Capitolo 2 – The Lady of Shalott.....	15
Lord Alfred Tennyson: vita e opere.....	16
The Lady of Shalott.....	19
Le due versioni.....	20
Parte I.....	20
Parte II.....	21
Parte III.....	22
Parte IV.....	24
Lo stile.....	26
I personaggi.....	26
Lady of Shalott.....	26
Lancillotto.....	27
Temi principali.....	27
Il ruolo dell'artista.....	27
L'amore.....	28
Simboli ed allegorie.....	29
Fortuna dell'opera.....	30
Capitolo 3 – The Gentleman of Shalott.....	32
Elizabeth Bishop: vita e opere.....	33
The Gentleman of Shalott.....	35
North & South e la politica di Bishop.....	36
Le “creature divise”.....	38

The Lady and Gentleman of Shalott.....	38
Il Gentleman e lo specchio.....	40
Lo stile.....	41
Conclusioni.....	43
Bibliografia.....	46

Introduzione

[...] La verità è chi ti sta di fronte? È nel tuo specchio? Ma nessuno conosce l'essenza degli specchi e nessuno penetra il loro segreto tranne Alice nel Paese delle Meraviglie.

- L. Pintor, *I Luoghi del Delitto* (2003).

Lo specchio è un oggetto talmente comune nelle nostre vite che ormai ci rendiamo appena conto della sua presenza: è quotidiana, scontata. Tuttavia, nella società moderna, basata in larga parte sulle apparenze e sul culto dell'aspetto fisico, gli specchi sono strumenti indispensabili nelle nostre azioni giornaliere: per quanto l'abitudine possa farli sembrare relegati in secondo piano, sullo sfondo di azioni più importanti, basta pensare alle numerose volte in cui ci siamo specchiati nelle vetrine dei negozi per comprendere quanto la loro presenza sia profondamente radicata nei nostri rituali.

Malgrado questa utilità immediata legata all'estetica e, si potrebbe dire, alla vanità intrinseca nell'uomo, gli specchi avevano nel passato un significato più profondo in campo religioso, e una utilità maggiore nella scienza. Il primo capitolo esplora questa tematica: dalle pietre lucide agli specchi d'acqua immobili, dalle prime superfici in bronzo all'uso del vetro nella produzione di massa, gli specchi hanno giocato un ruolo importante all'interno di numerose culture, legandosi a credenze e superstizioni, e diventando strumento fondamentale per la scoperta dell'Universo e del funzionamento della luce. Per lungo tempo sono stati associati al concetto di anima e alla convinzione che essa risiedesse nelle loro profondità (Egizi, Etruschi, popolazioni mesoamericane, Cinesi), e per questo collegati a molti rituali religiosi e, specialmente, funebri. Nonostante presenti in numerosi miti con valore morale, i Greci e i Romani, nostri predecessori nel mondo della vanità, li usavano principalmente come mezzo per poter applicare il trucco sul volto o sistemare i capelli. Grande parte ebbero anche nell'occulto, grazie ad una pratica che li vedeva come tramiti fra il noto e l'ignoto, che solo alcune persone dotate di particolari abilità, gli *sryer*, erano in grado di comprendere; nemmeno la Chiesa e l'Inquisizione riuscirono a fermare questa pratica, diffusa fino ai ranghi più alti della società.

La tradizione scientifica è legata agli specchi e allo studio della luce sin dai tempi più antichi. I nomi di celebri studiosi che si sono serviti di specchi per i loro studi sono numerosi: Aristotele, Platone, Euclide, Galilei, Keplero, Newton. Grazie a queste superfici riflettenti, modellate con materiali e forme diverse mano a mano che gli studi avanzavano, la scienza ha compiuto grandi passi avanti: si è compreso il funzionamento dell'occhio, i fenomeni che coinvolgono la luce, si è potuto studiare l'Universo grazie a telescopi costruiti con lenti di vetro e si sono prodotti strumenti utilizzati in svariati campi, dalla fotografia all'uso militare.

In campo artistico, la presenza degli specchi è frequente sia nell'arte visiva che in quella letteraria: non solo li troviamo rappresentati sulle tele di numerosi artisti, ma ci sono prove certe che in molti li abbiano usati come mezzo per dare tridimensionalità alle proprie opere, oltre ad essere presi come metafore prima della purezza religiosa, poi, con la perdita di significato spirituale, dei peccati capitali. Lo stesso significato

religioso è riscontrabile anche nella letteratura, dove la produzione di trattati che inserivano lo specchio in contesti ecclesiastici è estesa, fino al ricco simbolismo della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, il cui Paradiso è colmo di specchi e vetro che riflettono la luce di Dio. In generale, i libri che contenevano lo specchio all'interno del loro titolo furono numerosi, e comprendevano opere dei più diversi tipi, dagli ammonimenti morali a donne e politici, ai romanzi d'amore, a quelli satirici.

Proprio quest'ultimo campo, della letteratura dello specchio, verrà approfondito nei due capitoli successivi. Verranno prese in analisi due opere, scritte a cento anni di distanza l'una dall'altra, da due autori che affrontarono il tema dello specchio in maniera simile, quasi complementare: Lord Alfred Tennyson ed Elizabeth Bishop.

The Lady of Shalott è una ballata, la cui prima versione risale al 1833, ma rielaborata in una seconda versione nel 1842, composta da Lord Alfred Tennyson in epoca vittoriana. Il poema romantico descrive la prigionia di una donna all'interno di una torre, posta sull'isola di Shalott da cui prende il nome; ella è costretta ad osservare il mondo esterno attraverso uno specchio: nel momento in cui il suo sguardo si dovesse posare sul mondo reale, si avvererebbe la maledizione che incombe su di lei, portandola alla morte. Sarà la figura splendente dell'arturiano Lancillotto a convincere la Dama ad abbandonarsi al suo destino, a cui andrà incontro su una barca trascinata dalla corrente del fiume verso la magica Camelot. Sotto l'aspetto di una storia dai tratti fantastici, *The Lady of Shalott* nasconde diversi significati, relativi non solo al ruolo dell'artista nella società contemporanea a Tennyson, ma anche su quello della donna e sull'amore: verranno analizzati nel secondo capitolo.

Il terzo ed ultimo capitolo è dedicato a Elizabeth Bishop e alla sua poesia *The Gentleman of Shalott*. Già dal titolo è facile comprendere da dove l'opera derivi, e quale possa essere il tema principale. Nonostante la ripresa del nome usato da Tennyson e la presenza centrale dello specchio come mezzo di osservazione, le differenze sono importanti: non soltanto la Bishop rovescia il sesso del protagonista, trasformando la Lady dai connotati fiabeschi in un generico Gentleman, ma diverso è lo scopo stesso dello specchio. Mentre nella ballata vittoriana esso era l'unico modo in cui la Dama poteva osservare il mondo esterno, nella poesia del '900 rappresenta la metà di un uomo diviso in due, delle quali non sa quale sia quella reale e quale sia, invece, un riflesso. Quale delle due parti è in grado di pensare? Lo specchio è perciò interiorizzato e rappresenta una divisione alla fonte di un uomo che vive nell'incertezza – sebbene, come si vedrà, non si lasci scoraggiare da essa. È comunque presente un importante tratto in comune: il senso di prigionia, sia essa fisica o mentale, dei due personaggi.

Attraverso saggi e articoli contenuti in numerose raccolte e riviste, verrà redatta una breve storia dello specchio, per introdurre queste due opere e la loro analisi, per indagare attraverso questi due esempi l'uso che dello specchio si è fatto nella letteratura e sui significati che ha assunto.

Capitolo 1

Dietro lo specchio



Gli uomini sono stati affascinati dallo specchio sin dalla preistoria, e ne troviamo traccia presso molte popolazioni antiche, come Egizi, Cinesi, Maya, Inca e Aztechi, che li usavano all'interno delle loro tombe, come metodi per trattenere l'anima del defunto o anche per allontanare gli spiriti malvagi. Siccome uno specchio rotondo può riflettere il Sole e diventarne una riproduzione in miniatura, le superfici riflettenti più antiche erano associate agli dei del Sole, ma, allo stesso tempo, mantenevano la loro funzione mondana che mantengono ancora oggi: quella semplice e diretta di specchiarsi per controllare il proprio aspetto e applicare il trucco sul viso.¹

Senza qualcuno che vi guardi, gli specchi sono inutili: perciò, la storia degli specchi è in realtà una storia del “guardare”, e ciò che percepiamo in essi può dirci molto circa noi stessi e il modo in cui pensiamo. Gli specchi sono comparsi nella storia dell'uomo sia come mezzo per rivelare la realtà che per nasconderla, e hanno trovato il loro posto in tutti gli aspetti della vita umana: religione, folklore, arte, magia, scienza e letteratura.

Lo specchio della storia e della religione

L'essere umano è una specie curiosa, spinta a domandarsi cosa ci sia “oltre”, ad esplorare ogni luogo ed ogni possibilità, e questa stessa curiosità lo spinge a osservarsi nello specchio alla ricerca di risposte. Soltanto poche altre specie animali - alcune specie di scimmie, i delfini e gli elefanti - hanno le capacità mentali per comprendere che stanno guardando il loro stesso riflesso, e questa consapevolezza del sé è apparentemente fondamentale per l'esperienza umana, connessa alla logica e all'empatia.

È difficile stabilire quando gli uomini abbiano creato i primi specchi artificiali: è molto probabile che inizialmente usassero semplici coppe d'acqua; in seguito, attraverso una semplice connessione logica, collegarono le acque immobili ad altre superfici piatte riflettenti. Durante l'Era della Pietra, l'uomo imparò a creare armi partendo dalle rocce, perciò non sorprende il fatto che i primi specchi scoperti dagli archeologi risalgano al 6200-4500 a.C., e fossero costituiti da ossidiana lucidata, una lastra di selenite con tracce di legno intorno che costituiva probabilmente la cornice dello specchio, e un pezzo di mica perforata al centro, presumibilmente per poterla appendere su un muro.

Nella cultura egizia, lo specchio aveva una forte connotazione religiosa, in quanto veniva associato a Ra, il dio del Sole, in quanto suo simbolo sulla terra: infatti, nelle rappresentazioni grafiche di questa divinità è sempre presente l'immagine di uno specchio-sole rotondo sopra la sua testa. Gli specchi erano inoltre associati ad Hathor, dea dell'amore, della fertilità e della bellezza, nonché occhio del dio Sole. Lo stesso simbolo della vita, chiamato *ankh*, somiglia nella forma ad uno specchio, e il suo nome

1

L'intero capitolo rimanda agli studi e alle ricerche contenute in M. Pendergrast, *Mirror Mirror. A history of the human love affair with reflection*, New York, Basic Books, 2003.

intero, *ankh-en-maa-her*, significa “forza vitale per vedere la faccia”, abbreviato in “vedere la faccia”. Infine, gli Egizi credevano che ogni persona avesse un doppio, chiamato Ka, che rappresenta il genio essenziale di ognuno, la sua energia e identità, oltre al Ba, l'anima o coscienza: le elaborate pratiche di mummificazione avevano lo scopo di preservarle. Essi ritenevano che il Ka potesse essere trovato nelle profondità dello specchio, che aiutava a custodirlo e gli permetteva di compiere la transizione verso un'altra vita. Per questo motivo gli specchi sono spesso rappresentati nei dipinti murari sopra il volto del defunto, o nella sua mano, o ancora all'interno della bara – sia in quelle dei ricchi, che in quelle delle persone comuni.

Il folklore degli Ebrei incorporava gli specchi nel pensiero magico, spesso come metodo per assicurarsi l'amore di qualcuno attraverso riti magici; credevano anche che, dopo la morte, l'anima del defunto rimanesse intrappolata, a causa della riflessione nel corso della vita, negli specchi; per questo motivo venivano coperti o rivolti verso il muro per proteggerla, così che non venisse portata via dai demoni e non infestasse la casa.

Nel 1000 a.C., gli uomini stavano ormai creando specchi in tutto il mondo. Molte culture avevano modificato lo specchio in bronzo tradizionale dell'Egitto, creando le proprie versioni, ed una grande diffusione di questo oggetto avvenne grazie al commercio dei Fenici e degli Etruschi prima, e dei Persiani dopo. La maggior parte degli specchi che raggiungevano la corte di Dario il Grande provenivano probabilmente dal Nord Italia: qui gli Etruschi creavano squisiti lavori in bronzo e argento, leggermente convessi, spinti dal desiderio di realizzare ottimi pezzi d'arte perché convinti che per essere felici dopo la morte fosse necessaria una tomba decorata in maniera appropriata: ricreavano quindi la dimora del defunto all'interno delle tombe, interamente ammobiliata, e comprensiva di specchi, il ricettacolo dell'anima. Non a caso, la parola etrusca per “anima” è *hinthial*, che tradotta letteralmente significa “immagine riflessa in uno specchio”.

Come gli Etruschi, i Greci creavano specchi principalmente in bronzo, e la loro diffusione risulta chiara dalla presenza prominente nei miti sugli dei. Ad esempio nel racconto di Medusa, la sorella gorgone trasformata da Atena in un mostro con la maledizione di tramutare chiunque la guardasse direttamente in pietra: per ucciderla, l'eroe Perseo si serve di uno scudo di bronzo, usato come uno specchio per non incrociare mai lo sguardo di Medusa in modo da non incontrare mai lo sguardo mortale. In un altro mito, Narciso, un bellissimo giovane, viene punito da Nemese per il suo comportamento distaccato nei confronti delle ninfe della foresta, che, per fargli comprendere cosa si prova ad avere un'irrequieta passione, lo fa innamorare del suo stesso riflesso. Grande uso degli specchi veniva fatto dagli oracoli, per divinare il futuro, e pare che lo stesso Pitagora fosse in grado di prevedere il futuro attraverso uno specchio magico. Socrate incitava i propri allievi a studiarsi in uno specchio, per

assicurarsi che le loro facce non riflettessero pensieri disonorevoli, probabilmente pensando che potessero monitorare la loro realtà interiore attraverso il loro aspetto esteriore. La maggior parte dei Greci, tuttavia, non si preoccupava di problemi così profondi: invece, usavano gli specchi per ammirarsi o sistemarsi i capelli, come possiamo vedere in molte illustrazioni su vasi e urne.

Avendo osservato il modo di vivere edonistico degli Etruschi, i Romani li superarono in materia di feste sontuose, abitazioni lussuose, ed enormi intrattenimenti pubblici, assorbendo inoltre, come spugne culturali, abitudini e divinità dei popoli conquistati. La bellezza delle donne di alto rango era ritenuta essenziale, poiché associata con la virtù e la fertilità, per questo passavano molto tempo a prepararsi davanti agli specchi, in argento, prodotti in massa dagli artigiani romani. Persino i poveri avevano di solito qualche tipo di specchio, e grandi specchi in metallo erano appesi nei bagni pubblici. Perciò, se per altre popolazioni del Mediterraneo lo specchio rappresentava il riflesso dell'anima, per i Romani era solo una riflessione di se stessi.

In America, gli specchi furono creati dai discendenti di coloro che avevano attraversato il ponte di terra durante l'era glaciale, o che vi erano arrivati tramite l'Oceano, dando vita alle alte culture civilizzate della zona Mesoamericana e delle Ande peruviane, entrambe produttrici di specchi magici, centrali per il loro sistema di credenze. Anche essi infatti, credevano che l'immagine riflessa rappresentasse l'anima o l'essenza di una persona, e si pensava che connettessero gli sciamani con i mondi paralleli degli spiriti; tuttavia, nonostante la maggior parte degli specchi fossero riservati per rituali o scopi religiosi, è molto probabile che avessero anche un uso quotidiano, anche se le immagini riflesse erano imperfette, in quanto provenienti da superfici di pietra lucidata.

Nel 1500, gli specchi riflettevano volti umani in tutto il mondo, ed erano universalmente connessi con pratiche religiose e tentativi di investigare i misteri della vita.

Ogni cultura umana ha dato valore ad oggetti, specialmente specchi e cristalli, che si riteneva avessero il potere intrinseco di controllare e preservare l'anima. Tuttavia, gli specchi potevano essere considerati anche come spaventosi, per via della loro capacità di catturare le immagini, o, in alcuni casi, l'anima stessa di chi vi guardava dentro. Per questo motivo, si riteneva che romperli portasse sfortuna in numerose culture, come in Cina, dove significava perdere il proprio migliore amico, o presso i Romani, dove avrebbe significato sette anni di cattiva sorte. Queste paure e superstizioni sono state probabilmente quelle che hanno dato l'impeto alle credenze religiose collegate agli specchi, usati spesso come metafore dell'universale e del divino.

Una pratica che ebbe molto successo in Europa fu quella di utilizzare gli specchi come mezzi attraverso i quali persone dotate di particolari abilità, chiamati *screyer*,

potavano vedere ciò che agli altri era precluso – difatti, il loro nome deriva dal verbo *descry*, che letteralmente significa “vedere ciò che è difficile da capire”. Questa pratica prende il nome di catrottomanzia: fissando uno specchio, i medium entravano in una sorta di trance durante la quale potevano vedere il passato, il presente e il futuro, cercando di colmare il vuoto di conoscenza esistente fra loro e i loro antenati. Sebbene non fosse approvata dalla Chiesa, l'attività degli *scryer* rimase fermamente integrato nelle pratiche e nelle credenze folkloristiche, come dimostra anche la famosa storia dei fratelli Grimm di Biancaneve, in cui la regina cattiva è famosa per le sue capacità di conoscere cose nascoste agli umani attraverso uno specchio magico.

Il Rinascimento fu un periodo di fermenti e cambiamenti in numerosi campi della vita sociale e culturale, dalla religione alla scienza, all'occulto. La Chiesa cercava di mantenere il proprio controllo su questo mondo in mutamento, e, come aiuto per raggiungere il suo scopo, istituì l'Inquisizione, per estirpare ogni forma di eretismo: mentre aumentava di popolarità, la catrottomanzia divenne anche più pericolosa; ma ciò non bastò a impedirle di prosperare, tanto che, nonostante le leggi istituitele contro, persino la regina Elisabetta e i suoi ministri credevano nella sua efficacia, tanto da servirsi delle abilità di *scryers* come il celebre John Dee a corte.

John Dee si era rivolto all'occulto nel tentativo di sondare i misteri dell'Universo: tentò inizialmente con la “magia naturale”, ovvero la scienza, ma ciò risultò non essere abbastanza per lui: decise quindi di rivolgersi al soprannaturale per spiegare quegli eventi che nessuno riusciva a spiegare – compresa la nova che comparve nel 1572, interpretata come un segno dell'imminente fine del mondo.

Lo specchio come strumento della scienza

La tradizione scientifica è intimamente collegata agli specchi, all'astronomia e allo studio della luce fin dai tempi più antichi, spesso affiancata alla magia. Fu proprio con lo studio della luce che gli specchi vennero introdotti nel mondo della scienza: fu presto chiaro agli uomini, infatti, che la luce poteva essere riflessa e rifratta, dando vita allo studio dell'ottica, che avrebbe in seguito permesso di rispondere alle domande: cosa è la luce? Come possono i nostri occhi vedere?

Fra il 500 e il 1000 d.C., il dogma della Chiesa che condannava la magia scoraggiò la ricerca scientifica in Occidente; fortunatamente, gli scienziati arabi diedero importanza agli studi compiuti dai Greci, copiando e traducendo molti dei loro antichi manoscritti, e portando avanti lo studio degli specchi e dell'ottica. Grazie a questo lavoro di preservazione, durante il dodicesimo secolo i viaggiatori europei furono in grado di apprendere e tradurre le teorie di numerosi scienziati, fra cui Aristotele, Platone, Euclide ed altri, portando nuove conoscenze ed interesse per gli specchi in Inghilterra, Francia, Germania e Italia.

Le teoria dell'ottica subì una battuta d'arresto durante i secoli XIV, XV e XVI, ma gli artigiani ed i maghi continuarono ad avanzare in campo pratico nella costruzione di lenti e specchi, largamente ignorati dagli accademici: il 1500 è considerato “il secolo magico”, di Nostradamus e le sue profezie, e di John Dee. Per quest'ultimo, il mondo è uno specchio della creazione di Dio, l'Universo un enorme gioco di luci, e lo studio degli specchi poteva essere per l'uomo sia meraviglioso che redditizio.

All'alba del diciassettesimo secolo, la scienza dell'ottica e degli specchi era avanzata: diversi studiosi avevano capito che la visione umana era possibile grazie alla luce che entrava nell'occhio, simile al funzionamento di una camera oscura, e compresero la geometria della riflessione, nonché alcuni elementi della rifrazione.

Non c'è un momento preciso in cui la magia si è ufficialmente divisa dalla scienza e lo specchio è diventato solo uno strumento atto a riflettere la luce, ma si è piuttosto trattato di un movimento graduale che continua ancora ai giorni nostri, poiché il pensiero magico invade ancora il nostro mondo razionale. Numerose scoperte vennero fatte in campo scientifico in relazione agli specchi e alla luce, che aprirono un nuovo mondo grazie all'invenzione di lenti in grado di scrutare l'Universo attraverso a i telescopi, per merito di numerosi studiosi, come Galilei, Keplero, Cartesio e Newton.

Come John Dee, anche Isaac Newton era affascinato dall'alchimia e dall'occulto, ma essendo vissuto nel periodo di fermento della Rivoluzione scientifica, ha cambiato il modo in cui vediamo il mondo anziché tentare di parlare con gli angeli attraverso uno specchio. Newton passò la maggior parte della sua vita a giocare con la luce (che era, secondo lui, la colla che Dio usava per tenere insieme l'Universo), facendola rimbalzare sugli specchi e rifrangendola in arcobaleni, creando telescopi coi quali osservare le comete, raccogliendo piume attraverso le quali guardare il Sole. Fu proprio lui a suggerire l'uso di specchi di vetro per i telescopi futuri, che però lui stesso non ebbe la possibilità di utilizzare per mancanza di un artigiano in grado di modellare il vetro secondo le sue richieste.

Numerose furono le migliorie apportate alla produzione di specchi nel XVIII e XIX secolo, specialmente a seguito della scoperta che l'uso del mercurio per la loro creazione causava in essi stanchezza, irritabilità e tremori nei lavoratori. Si passò quindi all'utilizzo dell'argento e, finalmente, a quello del vetro.

Il 1800 fu il secolo dedicato allo studio della luce in tutte le sue componenti, con la creazione di specchi sempre più grandi da usare nella costruzione dei telescopi, che permisero un'analisi più approfondita dell'Universo; e, con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, si produssero telemetri, periscopi e riflettori ad uso militare.

L'arte dello specchio

Nelle arti visive

Prima del XV secolo, gli specchi erano rari nelle opere d'arte europee, e rappresentati come oggetti piccoli, rotondi e convessi. Si trattava di un'arte medievale piatta e senza prospettiva, fino all'arrivo dell'innovativo italiano Giotto: egli fu in grado di riprodurre immagini realistiche tridimensionali, esattamente come venivano osservate sulla superficie piatta di uno specchio, che si ritiene abbia usato come aiuto per realizzare i suoi dipinti.

Un esperimento artistico famoso che vede l'utilizzo di uno specchio è quello di Brunelleschi, che, durante la sua visita a Firenze, dipinse un quadro del Battistero di San Giovanni, da osservare in una maniera particolare: lo spettatore doveva reggere uno specchio rettangolare e sbirciare attraverso un foro realizzato dall'artista sulla tela, nel punto di fuga, di modo da vedere il fronte del dipinto riflesso nello specchio. La prospettiva era così realistica che il riflesso si amalgamava perfettamente con la vista reale, aiutata dal fatto che il cielo non fosse dipinto, ma costituito da argento riflettente, di modo che vi si vedesse il cielo reale.

Ci sono prove indirette che alcuni artisti del XV secolo abbiano usato specchi convessi per la riproduzione di paesaggi e interni, probabilmente copiati direttamente dalla superficie riflettente. Un esempio ne è l'olandese Jan van Eyck con il suo "Ritratto di Arnolfini": al centro della scena è posto uno specchio attraverso il quale possiamo vedere l'intera stanza in cui si svolge un matrimonio privato, e diversi particolari (come il fatto che Arnolfini stia porgendo la mano sinistra alla sposa, anziché la destra, come vorrebbero le usanze del tempo) suggeriscono che la scena, per essere dipinta, sia stata osservata attraverso uno specchio, che ne avrebbe capovolto la prospettiva.

Dalla Germania, arrivò in Italia, nel XVI secolo, il tema della vanità e della mortalità, collegato alle crescenti preoccupazioni che l'uso secolare dello specchio stava causando. Più diventavano comuni, più gli specchi perdevano il mistero e l'aura religiosa che li aveva permeati nei secoli precedenti: se prima la Vergine Maria teneva in mano uno specchio come simbolo di purezza, ora erano Superbia, Lussuria, Accidia e Vanità ad osservare i propri riflessi.

La perdita del significato spirituale e religioso attribuito agli specchi culminò nella Francia del XVII secolo: la regina partecipò ad un ballo parigino organizzato in un ambiente di sei stanze, ognuna delle quali rivestita di specchi veneziani, un arcivescovo comprò cinquanta specchi per una festa organizzata per la Duchessa di Longueville; si diffuse inoltre la moda di portare, attaccati alla cintura con catene d'argento, piccoli specchi, nonché quella di indossare gioielli riflettenti. L'uso degli specchi come ornamento o per uso quotidiano proseguì nel secolo successivo, diffondendosi anche nella vicina Inghilterra: considerati prima oggetti rari che riflettevano la purezza sacra,

erano ora entrati ufficialmente nell'era moderna, individualistica, ironica, capitalistica e vanitosa.

Nella letteratura

All'interno della letteratura, troviamo numerosi titoli in cui è presente lo specchio, specialmente quelli di carattere religioso: non era raro che personalità religiose dessero significati o scopi divini a questi oggetti. Il teologo Sant'Agostino, per esempio, vedeva nello specchio perfetto la metafora della saggezza divina, e il suo libro, lo *Speculum Ecclesiae* ("Lo specchio ecclesiastico") fu a sua volta definito come lo specchio attraverso il quale vediamo in quale stato ci troviamo, se giusto o ingiusto. Ad esso seguirono altri trattati che inserivano lo specchio all'interno di un contesto religioso e naturale, fino a che, gradualmente, il tema non si spostò anche nella letteratura secolare, come è possibile vedere nel *Roman de la Rose*, di Guillaume de Lorris, concluso dopo la sua morte da Jean de Meun, che intitolò la sua conclusione *Le Mirouer aus Amoureux* ("Lo specchio degli amanti"), portando l'immaginario dello specchio a un nuovo livello erotico, e usandolo come riflettore satirico su tutte le classi della società.

Nel 1300 lo specchio era quindi fortemente stabilito nella letteratura, ma ciò non implicò la sua scomparsa dalla tradizione religiosa. Il suo simbolismo è ben evidente nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri: il *Paradiso* è pervaso da un immaginario in cui predominano luci, vetri e specchi; l'inizio stesso di questo terzo canto si apre con un esperimento collegato alla Luna che coinvolge gli specchi: attraverso di essi la luce di Dio brilla in maniera eguale su tutte le Sue creature, indipendentemente dalla loro locazione.

Nel 1500, più di 350 libri europei avevano lo specchio all'interno del loro titolo, e si producevano anche raccolte e studi su tali titoli (*The Mutable Glass*, di Herbert Graces, ne è un esempio). La metafora dello specchio, nei titoli come anche nella letteratura in generale, assunse diversi livelli di significato dipendenti dal contesto: c'erano trattati religiosi, specchi esemplari usati per esortare i politici ad un comportamento corretto, e lo stesso fine morale lo ritroviamo espresso anche in libri rivolti alle donne; erano presenti in libri che avevano come scopo quello di spiegare ed aiutare i lettori a svolgere i più disparati compiti, a tema scientifico, satirici. Un ruolo importante lo giocarono anche nel teatro, in opere popolari come quelle di William Shakespeare, che li usa per esprimere le sue preoccupazioni circa l'identità, l'illusione e la realtà. Entro il XVI secolo, lo specchio era così diffuso e conosciuto da essere utilizzato con disinvoltura in tutti i campi della letteratura, per gli scopi più disparati, da quello religioso a quello semplice di superficie su cui osservare la propria figura.

Lo specchio della vanità

Nel 1900, gli specchi non erano più un lusso riservato ai ricchi, ma potevano essere trovati ovunque, grazie ai nuovi metodi industriali di produzione di massa, sebbene la loro qualità differisse a seconda di chi li aveva creati. Questa produzione su larga scala causò un cambiamento ben esemplificato dagli “anni ruggenti” negli Stati Uniti, dove la sensibilità moderna dava importanza al consumismo, al piacere, al divertimento, alla giovinezza e all'immagine: i valori superficiali trionfarono su quelli etici che in passato avevano bilanciato i piaceri umani. Basti pensare al proliferare delle nuove vetrine dei negozi, nelle quali i passanti potevano specchiarsi mentre osservavano un mondo di merci in vendita, rendendo la Quinta Strada di New York un paradiso di specchi per i consumatori.

La cultura del salone di bellezza, sospinta dai nuovi ideali di bellezza delle celebrità di Hollywood e dalla sempre maggiore commercializzazione dei cosmetici, fornì alle donne un luogo sicuro in cui condividere gioie e dolori senza nessuna reale interazione diretta: avveniva tutto attraverso lo specchio, incluse le conversazioni e il contatto faccia a faccia, rendendo le estetiste le nuove consigliere. Lo “specchio magico” era tornato ora nella forma di uno strumento in grado di mostrare alle persone le loro fantasie o le peggiori paure, incitando le donne a cambiare il loro aspetto per stare al passo coi tempi.

Quando scoppiò la Seconda Guerra Mondiale, gli specchi erano diventati oggetti comuni nella vita di tutti i giorni, e la vanità che incoraggiavano era data per scontata. Persino i soldati al fronte avevano in dotazione uno specchio, e ricevevano cosmetici in regalo dalle proprie famiglie e amici. Gli specchi e i cosmetici sopravvissero anche al periodo del movimento di liberazione delle donne negli anni '60 e '70, spostandosi da una sottocultura ad un'altra, per esempio a quella punk delle vistose acconciature.

All'inizio degli anni '50 vennero costruiti i primi grattacieli dai muri di vetro a New York, per poi diffondersi nel corso degli anni '80 in tutto il Paese, all'alba della crisi energetica: permetteva alla luce di entrare nel palazzo riflettendo, allo stesso tempo, i raggi ultravioletti, oltre a consentire agli impiegati di osservare l'ambiente esterno. Funzionavano come giganti specchi per il cielo, le nuvole e i passanti.

Capitolo 2

The Lady of Shalott



Lord Alfred Tennyson: vita e opere

Lord Alfred Tennyson, Primo Barone Tennyson, nacque a Somersby, Lincolnshire, il 6 agosto 1809. Considerato la più grande figura letteraria dell'età vittoriana, si narra che, ai suoi tempi, fosse fra le tre persone più famose ancora in vita, insieme alla Regina Vittoria e al più volte Primo Ministro Gladstone. Portavoce poetico della Regina stessa, sentì come parte del suo dovere la celebrazione del mondo industriale e mercantile nel quale viveva, sebbene sentisse in realtà poca affinità con esso, essendo invece fedele alla eterna bellezza della natura e propenso alla promozione di un'Inghilterra rurale.²

Il quarto di dodici figli, Tennyson dimostrò sin da piccolo il suo talento per la scrittura, così come molti dei suoi fratelli e sorelle: figli del pastore di Somersby, George Clayton Tennyson, furono istruiti in lingue classiche e moderne, fino a quando il padre non cominciò a soffrire di instabilità mentale e alcolismo; nel 1827, Alfred scappò dall'infelicità della propria casa per andare a studiare al Trinity College, assieme ai fratelli Charles e Frederick, coi quali, nello stesso anno, pubblicò il suo primo volume di poesie, *Poems by two brothers*. Grazie ad esso, e alla vittoria della medaglia d'oro in una competizione poetica nel 1829, con la poesia *Timbuctoo*, la fama di Tennyson all'interno del College crebbe, attirando l'attenzione del club letterario *The Apostles* e dell'uomo più brillante della sua generazione a Cambridge, Arthur Henry Hallam, col quale instaurò una buona amicizia durata quattro anni. Nel 1830 pubblicò *Poems, Chiefly Lyrical*, alla cui composizione avrebbe dovuto partecipare anche l'amico Hallam, ma fu costretto dal padre ad abbandonare il progetto, forse a causa di alcune poesie dedicate a una giovane di cui era innamorato. Le recensioni furono generalmente favorevoli. L'estate dello stesso anno, i due giovani amici presero parte agli atti rivoluzionari contro Ferdinando VII.

Nella primavera del 1831, Alfred Tennyson fu costretto ad allontanarsi da Cambridge per la morte del padre, deteriorato mentalmente e fisicamente, che lasciò ai propri figli nient'altro che debiti; il nonno di Tennyson non ritenne opportuno mantenere tre dei propri nipoti al College, pur offrendo una buona somma di denaro alla famiglia per le spese di mantenimento, e così i giovani furono costretti ad abbandonare la scuola, Alfred senza una laurea. Questo fu un periodo amaro per il poeta, che riusciva a vivere in maniera onesta ma rifiutava la carriera ecclesiastica suggerita dal nonno, affermando che la poesia sarebbe stata la sua carriera, pur riconoscendo le scarse possibilità di guadagno. Nel 1832 pubblicò la raccolta *Poems*, in cui si trovano le prime versioni di alcuni suoi grandi lavori, fra cui *The Lady of Shalott*.

²Per le informazioni biografiche di questo capitolo si rimanda a: W.A. Robson, *Alfred, Lord Tennyson*, Encyclopaedia Britannica, 2015 e G. Everett, *Alfred Lord Tennyson: a brief biography*, The Victorian web, 2004.

Nel 1833 il fidanzamento della sorella Emily col suo migliore amico Hallam fu reso ufficiale, rendendo i due ancora più vicini; ma, a causa di una malformazione congenita del cervello, Arthur morì durante un viaggio a Vienna. La morte del padre e del migliore amico, congiunta alle recensioni negative che stavano ricevendo le sue opere, portarono Tennyson a uno stato d'animo più negativo di quanto già non fosse in precedenza: la preoccupazione di poter cadere vittima dell'alcol o delle droghe, o della manifestarsi di una malattia mentale, come era successo già per altri membri della sua famiglia, aumentarono la sua fragilità. Per dieci anni, non fece pubblicare nessuna sua produzione, ma dal suo intimo dolore nacquero importanti poesie, come *Ulysses* e *Morte d'Arthur*, assieme ad un'elegia ispirata dai suoi sentimenti di solitudine, iniziata pochi giorni dopo la morte di Hallam, ma pubblicata solo nel 1850, intitolata *In Memoriam*.

Nel 1836 cominciò una relazione con Emily Sellwood, con la quale si fidanzò l'anno successivo; tuttavia, preoccupato per la sua povertà, anche a causa della morte del nonno nel 1835, e per la possibilità di trasmettere la malattia dell'epilessia ai propri figli, nell'estate del 1840 ruppe il fidanzamento. La vita di Tennyson nel corso di questi anni fu segnata dalla solitudine e dall'alcol; ma questo suo stato di perenne tristezza lo fece rivolgere con maggiore passione alla composizione poetica. Nel 1842 decise finalmente di tornare a pubblicare le proprie opere, nella raccolta *Poems*, che conteneva poesie della versione precedente, riviste e giunte a noi in tale modo, e nuove, fra cui quelle ispirate dalla morte di Hallam. Le recensioni furono positive e portarono maggiore fama e guadagni al poeta.

Venuto a conoscenza, nel 1848, di non essere malato di epilessia, e ricevuto ulteriore denaro da parte del proprio editore nel corso del 1849, Tennyson era ora libero di sposarsi con Emily Sellwood, con la quale aveva ricominciato la corrispondenza, e che divenne sua moglie nell'estate del 1850. Al ritorno dal viaggio di nozze, scoprì che la pubblicazione di *In Memoriam* lo aveva reso il maggiore poeta del suo tempo; essendo Wordsworth morto nello stesso anno, Tennyson prese il suo posto come *Poet Laureate*.

Nel 1859 venne pubblicata la prima edizione di *Idylls of the King*, che conteneva solo quattro dei definitivi dodici idilli, ispirati dal ciclo arturiano, scritti nel corso di quasi mezzo secolo dal poeta. Sin dalla gioventù si dimostrò interessato a tale tema: oltre a dedicarsi a numerose letture, compì anche numerosi viaggi in Scozia a fini di studi. Tennyson ha sempre considerato quest'opera come metaforica, ma non ha mai voluto essere chiaro sulle identificazioni fra personaggi e situazioni nelle poesie e su ciò che rappresentavano. Le recensioni furono contrastanti, ma le vendite ottime.

Fra il 1874 e il 1882, provò ad ampliare i propri orizzonti, rivolgendosi verso il teatro. Tuttavia, quasi tutte le sue opere non riuscirono a trovare un produttore, e quelle

che furono rappresentate nei teatri inglesi non vennero accolte con grande entusiasmo, principalmente per la loro eccessiva lunghezza e drammaticità.

Nel 1883 Gladstone offrì a Tennyson il rango di Pari del Regno Unito, che accettò, sebbene la sua età ormai avanzata non gli concesse di prendere parte in maniera assidua alle attività della Casa dei Lords.

Tennyson continuò a comporre poesie anche nel corso della vecchiaia: prive della freschezza della gioventù, si prendevano gioco degli anni che passano. Quando divenne troppo debole per poter scrivere, il figlio o la moglie copiavano i versi per lui; a quest'ultima è dedicato il suo ultimo volume di poesie, che fu pubblicato postumo. Morì l'8 ottobre 1892, e fu seppellito vicino alle tombe di Chaucer e Browning.

The Lady of Shalott

The Lady of Shalott è una ballata vittoriana a tema arturiano: in essa si può infatti riconoscere la vicenda di Elaine di Astolat, conosciuta attraverso la *Morte d'Arthur* di Thomas Malory, una donna innamorata di Lancillotto che muore di dolore non potendo essere corrisposta; in realtà, Tennyson affermò di non avere conosciuto la versione inglese di tale storia se non dopo il 1832, anno in cui scrisse la prima versione della sua *Lady of Shalott*, e di essersi invece ispirato a una storia rinascimentale italiana, *Donna di Scalotta* (No. LXXXII, in *Cento Novelle Antiche*). In ogni caso, viene citata la famosa Camelot, rendendo chiara l'influenza del ciclo di Re Artù sulla composizione dell'opera.³

Il poema romantico descrive la prigionia di una donna, conosciuta solo come “la dama di Shalott”, dal nome dell'isola su cui si trova la torre in cui è costretta a trascorrere i suoi giorni, vicino al regno di Camelot: qui ella trascorre il suo tempo, tessendo abiti e osservando attraverso la finestra, riflessa nello specchio, la gente che passa, consapevole che se mai dovesse guardare direttamente Camelot, morirebbe, a causa di una maledizione di cui, però, non sappiamo niente; così si limita ad osservarla attraverso il riflesso in uno specchio. Col procedere dei versi, tuttavia, la Dama diventa sempre più stanca e invidiosa della libertà di coloro che, ignorando la sua esistenza, conducono la loro vita al di fuori di quella torre; è il passaggio di Sir Lancelot e, soprattutto, il suo cantare il ritornello di una canzone popolare a far cedere la giovane fanciulla, che si affaccia così sul mondo esterno: la maledizione può ora avverarsi. lo specchio si rompe, e lei sente in cuor suo, con l'elmo di Lancillotto e la bella Camelot davanti a sé, che presto morirà. Tuttavia, invece di terminare la propria vita all'interno della torre, decide di recarsi sul fiume, dove incide il proprio nome (o, piuttosto, il proprio titolo, “Lady”, e il luogo che la identifica, “Shalott”) sul fianco di una barca, sulla quale si sdraia, cantando una canzone di morte mentre viene trascinata dalla corrente. Il fautore della sua morte, Sir Lancelot, le rivolgerà solo qualche breve pensiero, concludendo che “she has a lovely face”⁴, con una benedizione cristiana per la sua anima.

³Cfr. L. Pound, *Notes on Tennyson's Lancelot and Elaine*, The Johns Hopkins University Press, 1904, pp. 50-51

⁴ Le citazioni da *The Lady of Shalott* di entrambe le versioni (1833/1842) sono tratte da *Tennyson: a Selected Edition*, Ed. C. Ricks, New York, Routledge, 2014, pp.18-27. Saranno da qui in poi indicate nel testo con l'anno seguito dalla parte in numero romano e dal verso in numeri arabi. Questa citazione è 1842, IV: 169.

Le due versioni

Tennyson scrisse due versioni del poema, una pubblicata nel 1833, di 20 stanze, e una sua revisione nel 1842, di 19 stanze.⁵

Parte I

On either side the river lie 1
Long fields of barley and of rye,
That clothe the wold and meet the sky.
And thro' the field the road runs by
 To manytowered Camelot. 5
The yellowleaved waterlily,
The greensheathèd daffodilly,
Tremble in the water chilly,
 Round about Shalott.

Willows whiten, aspens shiver, 10
The sunbeam-showers break and quiver
In the stream that runneth ever
By the island in the river,
 Flowing down to Camelot.
Four gray walls and four gray towers 15
Overlook a space of flowers,
And the silent isle imbowers
 The Lady of Shalott.

Underneath the bearded barley,
The reaper, reaping late and early, 20
Hears her ever chanting cheerly,
Like an angel, singing clearly,
 O'er the stream of Camelot.
Piling the sheaves in furrows airy,
Beneath the moon, the reaper weary 25
Listening whispers, "'tis the fairy
 Lady of Shalott."

The little isle is all inrailed
With a rose-fence, and overtrailed
With roses: by the marge unhailed 30
The shallop flitteth silkensailed,
 Skimming down to Camelot.
A pearlgarland winds her head:
She leaneth on a velvet bed,
Full royally apparellèd 35
 The Lady of Shalott.

On either side the river lie 1
Long fields of barley and of rye,
That clothe the wold and meet the sky;
And thro' the field the road runs by
 To many-tower'd Camelot; 5
And up and down the people go,
Gazing where the lilies blow
Round an island there below,
 The island of Shalott.

Willows whiten, aspens quiver, 10
Little breezes dusk and shiver
Thro' the wave that runs for ever
By the island in the river
 Flowing down to Camelot.
Four gray walls, and four gray towers, 15
Overlook a space of flowers,
And the silent isle imbowers
 The Lady of Shalott.

By the margin, willow-veil'd
Slide the heavy barges trail'd 20
By slow horses; and unhail'd
The shallop flitteth silken-sail'd
 Skimming down to Camelot:
But who hath seen her wave her hand?
Or at the casement seen her stand? 25
Or is she known in all the land,
 The Lady of Shalott?

Only reapers, reaping early
In among the bearded barley,
Hear a song that echoes cheerly 30
From the river winding clearly,
 Down to tower'd Camelot.
And by the moon the reaper weary,
Piling sheaves in uplands airy,
Listening, whispers "'Tis the fairy 35
 Lady of Shalott."

In entrambe le versioni, la prima stanza si apre con una introduzione della città di Camelot e della vicina isola di Shalott: la differenza principale sta nel fatto che negli

⁵Per il seguente capitolo si fa riferimento a: D. Kelly, *Critical Essay on 'The Lady of Shalott'*, Detroit, Gale Cengage, 2002.

ultimi quattro versi del poema del 1833, la descrizione è incentrata sulla natura oggettiva del luogo, mentre nella versione del 1842 si osserva l'isola dal punto di vista di Camelot: non più “waterlily” e “daffodilly” (1833, I: 6-7), ma “up and down the people go” (1842, I: 6).

La seconda stanza prosegue con la descrizione dell'ambiente, con l'unica differenza che la versione del 1833 risulta essere più attraente nella sua descrizione estetica.

Nella terza stanza notiamo dei cambiamenti maggiori. Nella prima versione, un contadino che lavora nei campi sente la voce della Dama di Shalott che canta dalla sua torre: viene introdotto un elemento di mistero nella narrazione, poiché ella non viene vista, ma soltanto sentita, alimentando così l'immagine di abitante misterioso dell'isola, di “fairy Lady” (1842, I: 35). Nel 1842, invece, l'isola di Shalott viene, come nella prima stanza, vista attraverso gli occhi di Camelot, e non è il canto della ragazza ad essere messo in evidenza, ma una sua immagine più fisica, poiché si fa riferimento al suo agitare la mano in segno di saluto e mostrarsi alla finestra, domandandosi se qualcuno l'abbia mai vista: il suo aspetto viene introdotto prima della sola voce.

Nell'ultima stanza della prima parte, la Lady di Shalott continua ad essere un mistero che ha affascinato ed incuriosito il lettore, che adesso ha un'idea più chiara di chi sia la protagonista della storia narrata: nella versione del 1833 viene ora introdotta per la prima volta in quanto personaggio, mentre in quella del 1842, che già aveva visto la sua presenza, l'autore parla del suo “canto allegro” (1842, I: 30), che nella versione precedente era l'elemento di riconoscimento iniziale attribuito alla ragazza.

Parte II

No time hath she to sport and play:
A charmèd web she weaves alway.
A curse is on her, if she stay
Her weaving, either night or day, 40
 To look down to Camelot.
She knows not what the curse may be;
Therefore she weaveth steadily,
Therefore no other care hath she,
 The Lady of Shalott. 45

She lives with little joy or fear.
Over the water, running near,
The sheepbell tinkles in her ear.
Before her hangs a mirror clear,
 Reflecting towered Camelot. 50
And, as the mazy web she whirls,
She sees the surly village-churls,
And the red cloaks of market-girls,
 Pass onward from Shalott.

Sometimes a troop of damsels glad, 55

There she weaves by night and day
A magic web with colours gay.
She has heard a whisper say,
A curse is on her if she stay 40
 To look down to Camelot.
She knows not what the curse may be,
And so she weaveth steadily,
And little other care hath she,
 The Lady of Shalott. 45

And moving thro' a mirror clear
That hangs before her all the year,
Shadows of the world appear.
There she sees the highway near
 Winding down to Camelot: 50
There the river eddy whirls,
And there the surly village-churls,
And the red cloaks of market girls,
 Pass onward from Shalott.

Sometimes a troop of damsels glad, 55

An abbot on an ambling pad,
 Sometimes a curly shepherd lad,
 Or longhaired page, in crimson clad,
 Goes by to towered Camelot.
 And sometimes thro' the mirror blue, 60
 The knights come riding, two and two.
 She hath no loyal knight and true
 The Lady of Shalott.

But in her web she still delights
 To weave the mirror's magic sights: 65
 For often thro' the silent nights
 A funeral, with plumes and lights
 And music, came from Camelot.
 Or, when the moon was overhead,
 Came two young lovers, lately wed: 70
 "I am half-sick of shadows," said
 The Lady of Shalott.

An abbot on an ambling pad,
 Sometimes a curly shepherd-lad,
 Or long-hair'd page in crimson clad,
 Goes by to tower'd Camelot;
 And sometimes thro' the mirror blue 60
 The knights come riding two and two:
 She hath no loyal knight and true,
 The Lady of Shalott.

But in her web she still delights
 To weave the mirror's magic sights, 65
 For often thro' the silent nights
 A funeral, with plumes and lights
 And music, went to Camelot:
 Or when the moon was overhead,
 Came two young lovers lately wed; 70
 "I am half-sick of shadows," said
 The Lady of Shalott.

La differenza più importante si trova nella prima stanza in questa seconda parte: se nella prima versione Tennyson ci informa apertamente della mancanza di tempo della ragazza, rendendo palese il suo stato di prigioniera, nella revisione viene aggiunta ambiguità, mantenendo la consapevolezza della sua prigionia, ma in una maniera, se possibile, più piacevole.

Il cambiamento più evidente, invece, avviene nella seconda stanza, completamente diversa da una versione all'altra. Mentre nella versione del 1833 vediamo un maggiore interesse per lo stato psicologico della Dama ("she lives with little joy of fear", 1833, II: 46), nella versione successiva l'attenzione viene spostata su come riesce a rendersi comunque partecipe del mondo esterno alla torre, dando al lettore un'ambientazione in cui porre le vicende attraverso un'ulteriore descrizione, e lasciando intendere quale sia lo stato d'animo della fanciulla e ciò che ne sarà di lei ("and moving thro' a mirror clear...shadows of the world appear", 1842, II: 46-48).

La terza e la quarta stanza sono identiche nelle due versioni, eccezion fatta per alcune piccole modifiche nella punteggiatura e nello spelling delle parole, in modo da dare superiore fluidità al poema.

Parte III

A bowshot from her bower-eaves.
 He rode between the barley-sheaves:
 The sun came dazzling thro' the leaves, 75
 And flamed upon the brazen greaves
 Of bold Sir Launcelot.
 A redcross knight for ever kneeled
 To a lady in his shield,
 That sparkled on the yellow field, 80
 Beside remote Shalott.

A bow-shot from her bower-eaves,
 He rode between the barley-sheaves,
 The sun came dazzling thro' the leaves, 75
 And flamed upon the brazen greaves
 Of bold Sir Lancelot.
 A redcross knight for ever kneel'd
 To a lady in his shield,
 That sparkled on the yellow field, 80
 Beside remote Shalott.

The gemmy bridle glittered free,
 Like to some branch of stars we see
 Hung in the golden galaxy.
 The bridle-bells rang merrily, 85
 As he rode down from Camelot.
 And, from his blazoned baldric slung,
 A mighty silver bugle hung,
 And, as he rode, his armour rung,
 Beside remote Shalott. 90

All in the blue unclouded weather,
 Thickjewelled shone the saddle-leather.
 The helmet, and the helmet-feather
 Burned like one burning flame together,
 As he rode down from Camelot. 95
 As often thro' the purple night,
 Below the starry clusters bright,
 Some bearded meteor, trailing light,
 Moves over green Shalott.

His broad clear brow in sunlight glowed. 100
 On burnished hooves his warhorse trode.
 From underneath his helmet flowed
 His coalblack curls, as on he rode,
 As he rode down from Camelot.
 From the bank, and from the river, 105
 He flashed into the crystal mirror,
 "Tirra lirra, tirra lirra,"
 Sang Sir Launcelot.

She left the web: she left the loom:
 She made three paces thro' the room: 110
 She saw the waterflower bloom:
 She saw the helmet and the plume:
 She looked down to Camelot.
 Out flew the web, and floated wide,
 The mirror cracked from side to side, 115
 "The curse is come upon me," cried
 The Lady of Shalott.

The gemmy bridle glitter'd free,
 Like to some branch of stars we see
 Hung in the golden Galaxy.
 The bridle-bells rang merrily 85
 As he rode down to Camelot:
 And from his blazon'd baldric slung
 A mighty silver bugle hung,
 And as he rode his armour rung,
 Beside remote Shalott. 90

All in the blue unclouded weather
 Thick-jewell'd shone the saddle-leather,
 The helmet and the helmet-feather
 Burn'd like one burning flame together,
 As he rode down to Camelot. 95
 As often thro' the purple night,
 Below the starry clusters bright,
 Some bearded meteor, trailing light,
 Moves over still Shalott.

His broad clear brow in sunlight glow'd; 100
 On burnish'd hooves his war-horse trode;
 From underneath his helmet flow'd
 His coal-black curls as on he rode,
 As he rode down to Camelot.
 From the bank and from the river 105
 He flash'd into the crystal mirror,
 "Tirra lirra," by the river
 Sang Sir Lancelot.

She left the web, she left the loom,
 She made three paces thro' the room, 110
 She saw the water-lily bloom,
 She saw the helmet and the plume:
 She look'd down to Camelot.
 Out flew the web and floated wide;
 The mirror crack'd from side to side; 115
 "The curse is come upon me," cried
 The Lady of Shalott.

Le differenze fra la versione originale e quella revisionata sono decisamente poche; l'unica degna di nota è il cambiamento di movimento di Lancillotto, che, nel 1833, arrivava da Camelot ("from", 1833, III: 95), mentre nella successiva va verso la città ("to", 1842, III: 95), rendendo in questo caso la Dama l'inseguitrice del cavaliere, che arriverà a Camelot prima di lei con la sua barca, potendo così osservare il suo volto.

Gli altri cambiamenti sono di ordine poetico, per migliorare la scorrevolezza della lettura e dare enfasi ad alcune sillabe piuttosto che ad altre ("tirra lirra" per "by the river", III: 107, e "flower" per "lily", III: 111).

Parte IV

In the stormy eastwind straining
The pale-yellow woods were waning, 120
The broad stream in his banks complaining,
Heavily the low sky raining
 Over towered Camelot:
Outside the isle a shallow boat
Beneath a willow lay afloat, 125
Below the carven stern she wrote,
 THE LADY OF SHALOTT.

A cloudwhite crown of pearl she dight.
All raimented in snowy white
That loosely flew, (her zone in sight, 130
Clasped with one blinding diamond bright,)
 Her wide eyes fixed on Camelot,
Though the squally eastwind keenly
Blew, with folded arms serenely
By the water stood the queenly 135
 Lady of Shalott.

With a steady, stony glance—
Like some bold seer in a trance,
Beholding all his own mischance,
Mute, with a glassy countenance— 140
 She looked down to Camelot.
It was the closing of the day,
She loosed the chain, and down she lay,
The broad stream bore her far away,
 The Lady of Shalott. 145

As when to sailors while they roam,
By creeks and outfalls far from home,
Rising and dropping with the foam,
From dying swans wild warblings come,
 Blown shoreward; so to Camelot 150
Still as the boat-head wound along
The willowy hills and fields among,
They heard her chanting her deathsong,
 The Lady of Shalott.

A longdrawn carol, mournful, holy, 155
She chanted loudly, chanted lowly,
Till her eyes were darkened wholly,
And her smooth face sharpened slowly
 Turned to towered Camelot:
For ere she reached upon the tide 160
The first house by the waterside,
Singing in her song she died,
 The Lady of Shalott.

Under tower and balcony,
By gardenwall and gallery, 165

In the stormy east-wind straining,
The pale-yellow woods were waning, 120
The broad stream in his banks complaining,
Heavily the low sky raining
 Over tower'd Camelot;
Down she came and found a boat
Beneath a willow left afloat, 125
And round about the prow she wrote
 The Lady of Shalott.

And down the river's dim expanse—
Like some bold seer in a trance,
Seeing all his own mischance— 130
With a glassy countenance
 Did she look to Camelot.
And at the closing of the day
She loosed the chain, and down she lay;
The broad stream bore her far away, 135
 The Lady of Shalott.

Lying, robed in snowy white
That loosely flew to left and right—
The leaves upon her falling light—
Thro' the noises of the night
 She floated down to Camelot: 140
And as the boat-head wound along
The willowy hills and fields among,
They heard her singing her last song,
 The Lady of Shalott.

Heard a carol, mournful, holy, 145
Chanted loudly, chanted lowly,
Till her blood was frozen slowly,
And her eyes were darken'd wholly,
 Turn'd to tower'd Camelot;
For ere she reach'd upon the tide 150
The first house by the water-side,
Singing in her song she died,
 The Lady of Shalott.

Under tower and balcony,
By garden-wall and gallery, 155

A pale, pale corpse she floated by,
 Deadcold, between the houses high,
 Dead into towered Camelot.
 Knight and burgher, lord and dame,
 To the plankèd wharfage came: 170
 Below the stern they read her name,
 "The Lady of Shalott."

A gleaming shape she floated by,
 A corse between the houses high,
 Silent into Camelot.
 Out upon the wharfs they came,
 Knight and burgher, lord and dame, 160
 And round the prow they read her name,
 The Lady of Shalott.

They crossed themselves, their stars they blest,
 Knight, minstrel, abbot, squire and guest.
 There lay a parchment on her breast, 175
 That puzzled more than all the rest,
 The wellfed wits at Camelot.
 "The web was woven curiously
 The charm is broken utterly,
 Draw near and fear not – this is I, 180
 The Lady of Shalott.

Who is this? and what is here?
 And in the lighted palace near
 Died the sound of royal cheer; 165
 And they cross'd themselves for fear,
 All the knights at Camelot:
 But Lancelot mused a little space;
 He said, "She has a lovely face;
 God in his mercy lend her grace, 170
 The Lady of Shalott."

La prima e la seconda (che nella versione originale era la terza) stanza hanno subito nel corso degli anni solo modifiche del linguaggio, cambiando la scelta delle parole in modo da non sembrare un semplice resoconto dei fatti. È stata inoltre eliminata la seconda stanza della versione originale, in cui veniva data in un passaggio esteso la descrizione della Lady of Shalott, rendendola più reale attraverso la sua presenza fisica. Parte di questa descrizione viene riprese, nella versione del 1842, nella prima parte della terza stanza, la cui seconda parte viene invece ripresa dalla quarta dell'originale; in questo modo, viene data maggiore unità alla scena, rendendo più evidente il contrasto fra la Dama e l'ambiente che la circonda, e dando a quest'ultimo un'importanza in un certo senso maggiore rispetto alla sensazione della ragazza che derivava invece dal passaggio più esteso dell'originale.

L'ultima stanza vede modificato l'ambiente di arrivo del corpo della giovane, essendo nel 1833 più attinente all'intero tono melancolico, e nel 1842 quasi un'interruzione di una situazione gioviale. Cambia l'enfasi che viene data alla morte: se nella prima versione veniva rappresentata in maniera più grafica ("a pale, pale corpse", "deadcold", "dead into towered Camelot", 1833, IV: 166-168), nella successiva la sua visione è meno forte e spettacolare ("a gleaming shape", "dead-pale", "silent into Camelot", 1842, IV: 156-158), inducendo maggiormente alla meditazione dei fatti; ad ogni modo, è evidente che Tennyson volesse essere chiaro circa la morte della Lady. Sulla stessa linea, cambia il focus centrale della stanza, che nell'originale era dato agli abitanti della città che osservavano la bellissima sconosciuta che si avvicina a bordo di una barca alla città, e la conclusione è data da una citazione della stessa Dama, una sorta di biglietto suicida che ella stessa aveva scritto e portato con sé nel suo ultimo viaggio. Nella revisione, invece, la conclusione spetta a Lancillotto, la persona che, involontariamente, ha portato alla morte della ragazza, e sono sue le ultime parole: "She

has a lovely face; God in his mercy lend her grace, the Lady of Shalott” (1842, IV: 170-171).

Lo stile

The Lady of Shalott è una ballata, ovvero “a poem [...] narrating a story in short stanzas” (Oxford Dictionary). È diviso in quattro sezioni, numerate, ognuna delle quali raggiunge il climax prima di terminare, in modo da catturare l'attenzione del lettore e spingerlo a proseguire nella lettura. Ogni sezione è suddivisa in stanze, in numero variabile: le parti I e II hanno quattro stanze, la III cinque e la IV sei. Le stanze hanno tutte la stessa struttura: vi sono nove versi, con uno schema di rime *aaaabcccb*; per dare ulteriore enfasi a queste ultime, la maggior parte dei versi finisce con un'interruzione, data dalla punteggiatura. I versi, inoltre, sono scritti in tetrametro giambico: il metro giambico prevede che, dividendo le sillabe in coppie, l'accento cada sempre sulla seconda, mentre il tetrametro prevede che vi siano quattro piedi uguali in successione per ogni verso, per un totale di otto sillabe.

I personaggi

Lady of Shalott

Chiusa nella sua torre, la Dama compie un lavoro incessante di riproduzione del mondo esterno su una tela: quest'immagine non è rara all'interno della letteratura e dell'epica (si veda Penelope, la moglie di Ulisse nell'*Odissea* di Omero), ma è anche rappresentazione della condizione della donna nella società, sia essa vittoriana o precedente a questo periodo: ella è la rappresentazione del mondo interno alle mura della casa, addetta ai lavori domestici e chiusa nel suo ruolo di moglie – in contrapposizione con la figura dell'uomo, metà attiva della coppia, rappresentante, invece, il mondo esterno. All'interno dell'opera questi due mondi riusciranno ad incontrarsi, ad unirsi, ma avranno come risultato la morte della ragazza, quasi come a significare che non è possibile invertire i ruoli, ripristinando in questo modo la gerarchia sociale prestabilita.⁶

Non solo: la Lady di Shalott è rappresentazione anche, in maniera più vicina all'autore che ne narra la storia, della figura dell'artista, il quale ha bisogno, da un punto di vista umano, della partecipazione alla vita sociale, di essere parte del mondo esterno, ma, al fine di riuscire a realizzare la propria arte, deve abbandonare questo suo desiderio, rimanendo rinchiuso nel suo mondo interno. Da qui, riproduce (sulla carta, sulla tela) il mondo come egli stesso lo vede, come se fosse il riflesso dello specchio da cui attinge la Dama per la realizzazione della propria tela. Entrambi sono vittime di una maledizione che li accomuna, ed entrambi possono scegliere di spezzarla, andando però incontro ad un destino che, lo sanno, non conduce ad un buon fine; ma ciò non significa

⁶L'analisi dei personaggi rimanda a M. Mellow, *The Lady of Shalott: Overview*, in D.L. Kirkpatrick, *Reference Guide to English Literature*, 2nd ed., St. James Press, 1991.

che, nel farlo, perdano la propria identità: come scriverà sulla barca, la Lady di Shalott resta se stessa anche quando abbandona il mondo fittizio delle ombre, e, allo stesso modo, l'artista resta tale anche quando esce dalla sua condizione di solitudine.

Lancillotto

La prima comparsa di Lancillotto nell'opera avviene all'interno della parte III. È interamente basata sulla luce del Sole, che si riflette sulla sua armatura di cavaliere della Chiesa che fa ritorno al proprio regno: la sua figura è la rappresentazione dello splendore e del dinamismo di Camelot. La sua condizione di guerriero, tuttavia, unita al fatto che cavalchi in assetto da guerra, a solo “a bow shot from her bower-eaves” (1842, III: 73), lascia anche intendere la sua pericolosità: sarà difatti la visione del suo riflesso nello specchio che spingerà la Lady ad abbandonare la torre e ad andare incontro alla propria morte, ora incapace di resistere al mondo reale delle passioni, in contrasto con quello delle ombre in cui abita. Lancillotto è quindi anche il simbolo dell'amore, non solo sessuale, ma anche di quello santificato di uomo al servizio della Chiesa.

Temi principali

Il ruolo dell'artista⁷

È opinione diffusa all'interno della critica all'opera di Tennyson che in essa, come anche in altre dello stesso autore, sia presente un'analisi della condizione dell'artista in epoca vittoriana.

Chiusa nella sua torre, tra “four gray walls, and four gray towers” (1842, I: 15), la Lady di Shalott tesse “a magic web with colours gay” (1842, II: 38); fuori dalla sua finestra, “a space of flowers” (1842, I: 16). È chiaro il contrasto fra l'ambiente monotono e opaco nel quale si ritrova a vivere la ragazza e l'ambiente vivace e vibrante che si trova all'esterno della sua prigione: la sua visione del mondo deriva esclusivamente dallo specchio in cui esso si riflette, per poi riprodurlo con la sua abile mano di artista sulla tela passa il suo tempo a creare. La Lady di Shalott è quindi l'immagine del poeta: il suo sguardo coglie solo immagini riflesse e bidimensionali della campagna di Camelot attraverso lo specchio, e la sua fantasia le rende immagini colorate su di una tela. La produzione dell'arte avviene quindi in un solitario e melanconico ambiente, in cui il poeta riproduce il mondo esterno nel modo in cui egli stesso lo vede, inspiegabilmente spinto a compiere quest'opera, come se fosse sotto l'effetto di una maledizione, ma combattuto fra questo suo desiderio di solitudine e dedizione all'arte e la necessità di partecipazione alla vita sociale che si svolge al di fuori della sua finestra. E, secondo S. Mill, questa visione del poeta rientra

⁷Per le seguenti analisi si rimanda a F. Alaya, *Tennyson's "The Lady of Shalott": The Triumph of Art*, West Virginia University Press, 1970, pp. 273-289; J. Wright, *A Reflection on Fiction and Art in "The Lady of Shalott"*, West Virginia University Press, 2003, pp. 287-290; E. Gray, *Getting it wrong in "The Lady of Shalott"*, West Virginia University Press, 2009, pp. 45-59.

perfettamente nella definizione di “poesia”: “Descriptive poetry consists [...] of things as they appear, not as they are; [...] [things] seen through the medium [...] and arranged in the colours of the imagination set in action by the feelings”, ed è il “natural fruit of solitude and meditation” (Mill 1999, pp. 1215-1216) . Egli aggiunge inoltre che “poets are often proverbially ignorant of life” (p. 1214), come la Lady effettivamente è: ignorante di ciò che la vita realmente è al di fuori delle mura della sua torre.

Quando arriva il momento di lasciare la torre, la tela, rappresentativa dell'opera del poeta, “out flew” e “floated wide”(1842, III: 114): non più costretta nel suo mondo privato, la Dama e la sua arte diventano liberi di esistere all'esterno; decidendo di distaccarsi dalla propria condizione di solitudine, tuttavia, non rinuncia a quella di artista, ma, per alcuni autori, lo diventa pienamente, abbandonando l'opera ripetitiva del tessere e riconoscendo a pieno i propri errori, pur commettendoli lo stesso (Gray 2009, p. 47). Anche quando l'artista muore, la sua arte rimane: è libera, e deve esserlo, nel mondo, separata dal processo di produzione (in questo caso, non più legata allo specchio che fungeva da mezzo attraverso il quale la Lady creava il proprio arazzo), reale ed indipendente. Sappiamo che la Lady è morta: la sua arte “flew” (Wright 2003, p. 289), poiché l'artista è “condemned to a life of shadows, and risking destruction if he turns to reality” (Thomson 1986, p. 44).

L'amore

Non poche sono state le letture in tema di politiche sessuali fatte in merito a quest'opera, prendendo in considerazione le due figure principali della storia narrata: il personaggio femminile, la Lady of Shalott, e quello maschile, Sir Lancelot. La prima, chiusa nella sua grigia torre, rappresenta lo spazio interno della femminilità, mentre il secondo, che abita il reame di Camelot, è la mascolinità dello spazio esterno, rappresentando allo stesso tempo le norme patriarcali dell'epoca vittoriana (Plasa 1992, p. 250). La ragazza tenterà di passare da un mondo all'altro, da Shalott a Camelot, da quello femminile a quello maschile, ma riuscirà a farlo soltanto dopo la morte, rendendo chiaro come una cosa del genere fosse impossibile a compiersi in quel periodo. Il motivo per cui la Dama decide di abbandonare la propria torre, però, appare del tutto conforme alle norme patriarcali in vigore: afferma, infatti, di essere “half sick of shadows” (1842, II: 71) dopo aver visto il riflesso di una coppia di neo-sposi: parrebbe quindi mossa dal desiderio del matrimonio a compiere il suo ultimo viaggio verso il regno che ha sempre osservato attraverso lo specchio. Ma proprio quest'ultimo potrebbe fornirci una seconda spiegazione a quest'urlo di disperazione: i riflessi che ella vede non comprendono il suo, e ciò significa che quelle tanto abituata a guardare, giorno dopo giorno, sono immagini nelle quali non si riconosce, una società, quella patriarcale, di cui non si sente di far parte (p. 252). Il passaggio dal mondo maschile a quello femminile, tuttavia, avviene in un altro momento della ballata: ai versi 109-117, quando la Dama

passa da oggetto passivo dello sguardo maschile, o soggetto che desidera, rompendo lo specchio che rappresentava la convenzione vittoriana per cui il ruolo attivo di osservatore era riservato alle persone di sesso maschile, e le donne erano relegate al ruolo di oggetto passivo, non potendo in alcun modo reclamare il dominio sopra il sesso opposto attraverso il proprio sguardo. Tuttavia, il commento finale circa la bellezza della ragazza, ristabilisce l'ordine patriarcale, restituendo il ruolo di osservatore all'uomo, che si esprime circa l'aspetto fisico della giovane, la quale non può vedere più nemmeno le ombre attraverso il suo specchio, ormai accecata dal compimento della maledizione.⁸

Lancillotto rappresenta, al suo arrivo, con l'armatura splendente, lo scudo luccicante, in sella al potente cavallo da guerra, un simbolo di virilità, ma non solo un elemento sessuale all'interno dell'opera: egli è anche simbolo di amore, sia del tipo che la Lady brama, sia di quello santificato di un cavaliere al servizio della Chiesa e della Verità (Alaya 1970, p. 284). Il suo status di cavaliere, e il suo viaggio verso Camelot, luogo di valore militare, tuttavia, lo rendono anche un elemento pericoloso, per quanto egli si presenti come pieno di pace e vitalità, mentre canta "Tirra Lirra" (1842, III: 107): sarà infatti lui a spingere definitivamente la Dama ad abbandonare la torre e rompere la maledizione.⁹

Simboli ed allegorie

Presenti all'interno dell'intero testo sono numerosi i simboli e le allegorie, attraverso i quali Tennyson attribuisce alla propria opera un significato più profondo di quello semplice e diretto del raccontare una storia.

Il primo fra questi, presente sin dall'inizio dell'opera, è il **fiume**: rappresenta un flusso che unisce ed accompagna il racconto della vicenda della Lady di Shalott fino ai suoi momenti dopo la morte. Intorno ad esso si sviluppa il paesaggio in cui è ambientata la ballata: Camelot si trova lungo il suo corso, i campi ai suoi lati, l'isola di Shalott al centro delle sue acque - che scorrono costanti e tranquille, fino al momento in cui la ragazza non lascia la torre, facendo sì che il fiume stesso, con una personificazione, "si lamenti" (1842, IV: 121) attraverso il movimento delle onde, dispiaciuto anch'esso per il tragico destino della protagonista.

L'**isola** e la **torre** che su di essa si trova sono, invece, i simboli della prigionia della Lady, confinata su un lembo di terra in mezzo alle acque del fiume, costretta alla solitudine fra quattro grigie mura. Dalla descrizione pacifica che ci viene data di questo luogo nei primi versi, assieme a quella del paesaggio circostante, Shalott diventa, col

⁸Cfr. C. Plasa, "Cracked from Side to Side": Sexual Politics in "The Lady of Shalott", West Virginia University Press, 1992, pp. 247-363

⁹F. Alaya, Tennyson's "The Lady of Shalott": The Triumph of Art, West Virginia University Press, 1970, pp. 273-289.

proseguire della narrazione, “remota”, dandoci perfettamente l'idea di separazione dal mondo che deve provare la persona che la abita, rinchiusa e maledetta.

A rappresentare la prigionia della ragazza è anche lo **specchio**, il quale rappresenta l'unico mezzo che ella ha di guardare il mondo esterno senza rinunciare alla propria vita; attraverso lo specchio, tuttavia, non osserva il mondo reale, ma solo le sue “ombre”, immagini prive di realtà concreta: insomma, una chiara imitazione di ciò che esiste davvero al di fuori della torre.

All'esterno della prigione, poco distante dal luogo di reclusione, vi è il regno di **Camelot**, il cui nome viene ripetuto, come un ritornello, nella maggior parte delle stanze, come un sogno lontano ed irraggiungibile più che un luogo vero e proprio, popolato da fantastici castelli ed allegri abitanti, il luogo che risveglia l'immaginazione della Dama all'interno della sua monotona esistenza, facendole produrre la sua arte. Questo luogo fantastico resterà, tuttavia, una fantasia, un riflesso nello specchio per la ragazza, la quale vi arriverà a bordo della barca ormai cadavere, portando con sé la propria tristezza in quel magico regno di gioia.

L'unica attività alla quale la Lady dell'isola può dedicarsi all'interno della torre è quella di **tessere**: è costretta a tessere ciò che vede nel riflesso dello specchio instancabilmente, giorno dopo giorno, rappresentando quella vita d'ombre che vive indirettamente attraverso il cristallo; tuttavia, non pare essere solamente una maledizione: Tennyson ci informa, infatti, ai versi 64-65 (1842, II), che “she still delights to weave the mirror's magic sights”: la **tela** rappresenta anche il modo in cui esprimere la propria creatività e il simbolo della libertà creativa. Nonostante ciò, quando arriva il momento di rompere la maledizione, il primo passo in quella direzione viene compiuto allontanandosi proprio da questa tela, gesto con il quale rifiuta la propria condizione di schiava del telaio. Come immagine dell'arte creata, essa volerà poi fuori nel mondo, libera da ogni restrizione.

Fortuna dell'opera

Nonostante sia oggi considerata come un'opera rappresentativa dell'epoca vittoriana, e sia ampiamente conosciuta ed antologizzata, le risposte a *The Lady of Shalott* da parte dei suoi contemporanei non sono state tutte positive.¹⁰

La più famosa critica le è arrivata dalla rivista inglese *The Punch*, nell'edizione del 3 Marzo 1866, in cui il famoso vignettista George Du Maurier ridicolizza l'opera di Tennyson, poiché la ritiene troppo lontana da quella che era la nuova realtà dell'epoca vittoriana, caratterizzata dalla frenetica vita urbana e da un costante processo

¹⁰Per il seguente paragrafo ci si è basati su M Mariotti, *Pre-Raphaelites, Aesthetes, and Decadents*, Brown University, 2004, e S. Falchi, *The Lady of Shalott in Pre-Raphaelite Painting*, in *Figures in the Carpet*, Pescara, Edizioni Tracce (2012).

tecnologico. Per questo motivo, egli rappresenta, in “A Legend of Camelot”, la Lady di Shalott in un angolo della scena, chiaramente derisa dai passanti, che la indicano e, possiamo immaginare, si prendono gioco di lei, usata a rappresentazione dell'intero lavoro di Tennyson.

Grande seguito ha invece avuto presso la corrente artistica dei Preraffaeliti, sviluppatasi a partire della seconda metà dell'800 in Gran Bretagna, affascinati dal tema magico della ballata di Tennyson ed il suo senso di meraviglia, contrapposto alla società sempre più industriale e tecnologica nella quale si trovavano a vivere e al tipo di arte che da questo tipo di società scaturiva, da loro vista come artificiale. Questo è uno dei motivi per cui hanno trovato interessante la Lady, prestando particolare attenzione nei loro dipinti ai dettagli, aiutati dalle esaustive descrizioni che Tennyson fa del paesaggio nel quale si svolge la storia. Il secondo motivo che ha attirato questo movimento artistico è stata la figura stessa della Dama, vista come rappresentazione sociale delle donne e della loro condizione nell'epoca vittoriana: hanno trovato nell'opera un mezzo attraverso cui dare voce ai propri pensieri in materia, tramite la raffigurazione su tela delle loro idee. Ella è la donna chiusa nel suo ruolo di custode della casa, che ha il coraggio di ribellarsi alla sua condizione e liberarsi dalle catene che la tengono prigioniera, accettando le conseguenze di questo suo gesto. Per questo le rappresentazioni sono diverse, poiché dipendono dalla visione della società che ogni artista aveva, sia che ritenesse moralmente deplorabile l'azione della Lady, sia che simpatizzasse per lei e la sua condizione, o che leggesse la sua vicenda in una maniera romantica e sentimentale: così, la Lady di Hunt, dalla rigida morale, appare come aggressiva, pazza forse, mentre quella di Meteyard ha un tono più romantico nell'immagine della ragazza che si lascia andare indietro davanti alla tela che raffigura Lancilloto. Infine, non potevano non sentirsi attratti dalla tragica storia di un amore impossibile, arricchita dall'elemento magico e misterioso della maledizione, di cui nessuno sa niente, e dalla pietosa figura della ragazza costretta ad osservare il mondo solo attraverso uno specchio. Elementi sociali e artistici si intrecciano quindi insieme, a formare una serie di dipinti che hanno aiutato a diffondere e rendere longeva la leggenda della Lady di Shalott attraverso l'arte visiva.

Capitolo 3

The Gentleman of Shalott



Elizabeth Bishop: vita e opere

Elizabeth Bishop nacque l'11 Febbraio 1911 a Worcester, in Massachusetts. Il padre, uomo d'affari, morì quando lei aveva solo otto mesi, a causa di una malattia ai reni; ciò causò grande sconforto nella madre, che non riuscì a gestire il lutto al punto da essere internata in un ospedale psichiatrico: dall'età di cinque anni, Elizabeth non la vide più. Fra i tre ed i sei anni, la bambina fu affidata ai nonni materni in Nova Scotia, per poi trasferirsi a Worcester e Boston dalla famiglia del padre.¹¹

Nonostante non fosse entusiasta del nuovo ambiente in cui i facoltosi parenti del padre vivevano, riuscì, grazie a loro, a ricevere una buona educazione, diplomandosi dal liceo Vassar nel 1934, lo stesso anno in cui la madre morì. Qui fondò un giornale letterario, chiamato *Con Spirito*, e conobbe Marianne Moore, una poetessa che divenne e rimase sua amica e confidente fino alla sua morte, nel 1972. Fu proprio grazie a lei che rinunciò all'idea di frequentare la scuola di medicina, per dedicarsi invece alla poesia: Moore pubblicò una manciata delle sue poesie in un'antologia, *Trial Balances*, pubblicata nel 1935.

Durante il suo breve soggiorno a New York scrisse le sue prime opere mature, fra cui *The Map* e *The Man-Moth*; viaggiò quindi per tre anni in Europa, per poi acquistare una casa a Key West, Florida, nel 1938. La sua prima collezione, intitolata *North and South*, fu pubblicata anni dopo, a seguito di numerosi rifiuti, nel 1946. A questa si aggiungeranno solo altre collezioni pubblicate nel corso della sua vita: *A Cold Spring* (1955), *Questions of Travel* (1965) e *Geography III* (1976), per un totale di circa cento poesie.

Nel 1951, durante un viaggio in Sud America, si ammalò e decise di rimanere in Brasile, che fu la sua casa per i successivi diciotto anni. Qui instaurò una relazione omosessuale con un'architetta, Lota de Macedo Soares, la quale le diede amore e stabilità dopo una vita passata fra continui spostamenti e traumi personali, che furono ispirazione per le sue poesie. Mentre le preoccupazioni lavorative e per la politica brasiliana di Lota crescevano, la Bishop, avendo ricevuto cura ai suoi problemi fisici e psicologici, decide che era giunto di nuovo il momento di spostarsi: nel 1967 si trasferì a New York, dove Soares la seguì, pochi mesi dopo, solo per suicidarsi lo stesso giorno del suo arrivo.

Dopo la morte della sua compagna, Elizabeth tentò di fare i conti con il suo senso di disordine e perdita tramite le sue poesie, e si trasferì nuovamente in Brasile; ma

¹¹Per le note biografiche: G.S. Lensing, *About Elizabeth Bishop*, in *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*, Oxford University Press, 1995, e G. Pursglove, *Bishop, Elizabeth, 1911-1979*, Literature Online Biography, 2010.

ciò non fu di alcun aiuto. Tornò allora definitivamente in America, dove accettò il posto di insegnante ad Harvard nel 1969.

Riguardo la sua poesia, la Bishop stessa ha commentato, in un saggio pubblicato, postumo, nel 2006¹² e scritto probabilmente tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60: “the three qualities I admire in the poetry I like best are: Accuracy, Spontaneity, Mystery” (Bishop, 1950/1960): per questo motivo spesso la stesura di una singola poesia poteva occupare diversi anni. Nonostante la sua vita sia stata caratterizzata da eventi traumatici, malattie (sia mentali, in quanto soffriva di depressione, che fisiche, poiché asmatica e più volte ricoverata per questo), e problemi legati alla sua condizione di donna omosessuale, le sue opere evitano l'autocommiserazione, e hanno come tema centrale il tentativo di comprendere la relazione fra se stessa e la propria identità, la possibilità di esaminare, attraverso i suoi numerosi viaggi, la relazione dell'uomo con la natura, la tensione fra la forma ed il caos, l'esperienza del lutto e il dolore che ne consegue, e il potere dell'osservazione umana ed i modi in cui ci può ingannare.

Nei primi anni della sua vita da poetessa, la Bishop era conosciuta soltanto all'interno di uno stretto circolo, composto principalmente dai suoi amici, anch'essi poeti; fu soltanto durante gli anni precedenti la sua morte, avvenuta nel 1972, che le sue opere cominciarono ad ottenere meriti e conoscenza più ampia, portandola anche a vincere alcuni premi, come il Pulitzer del 1956 per *Cold Spring*, ed il National Book Award del 1970, a seguito della pubblicazione, l'anno precedente, di una raccolta di tutte le sue opere, intitolata *Complete Poems*.

¹²E. Bishop, *Edgar Allan Poe & The Juke-Box: Uncollected Poems, Drafts and Fragments*, in A. Quinn (ed), New York, Farrar, Straus and Giroux, 2006.

The Gentleman of Shalott

Publicata nella raccolta *North & South* (1946), la poesia *The Gentleman of Shalott* è caratterizzata dal tema della dualità della persona, dalla sua divisione in metà simmetriche ma fra loro diverse, unite e separate dallo specchio in cui si riflettono; esso non è solo uno strumento attraverso il quale osservare la propria figura, ma anche un oggetto grazie al quale si arriva ad una riflessione su se stessi e su ciò che si è. Per questo l'opera può essere vista come un tentativo, da parte dell'autrice, di fare pubblicamente i conti con il proprio orientamento sessuale (Goldensohn, 1992), esprimendo attraverso la figura comica del suo gentiluomo allo specchio i propri pensieri.¹³

Which eye's his eye?¹⁴ 1
Which limb lies
Next the mirror?
For neither is clearer
Nor a different colour 5
Than the other,
Nor meets a stranger
In this arrangement
Of leg and leg and
Arm and so on. 10
To his mind
It's the indication
Of a mirrored reflection
Somewhere along the line
Of what we call the spine. 15

He felt in modesty
His person was

¹³Cfr Lorrie Goldensohn, *Elizabeth Bishop*, New York, Columbia University Press, 1992.

¹⁴L'opera e le seguenti citazioni, da ora in poi indicate con il numero della stanza in numeri romani seguito da quello del verso in numeri arabi, sono tratte da V. Harrison, *Elizabeth Bishop's poetics of intimacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Half looking-glass,
For why should he
Be doubled? 20
The glass must stretch
Down his middle,
Or rather down the edge.
But he's in doubt
As to which side's in or out 25
Of the mirror.
There's little margin for error,
But there's no proof, either.
And if half his head's reflected,
Thought, he thinks, might be affected. 30

But he's resigned
To such economical design.
If the glass slips
He's in a fix –
Only one leg, etc. But 35
While it stays put
He can walk and run
And his hands can clasp one
Another. The uncertainty
He says he 40
Finds exhilarating. He loves
That sense of constant re-adjustment.
He wishes to be quoted as saying at present:
'Half is enough.' 44

North & South e la politica di Bishop

North & South è la prima raccolta di poesie di Elizabeth Bishop, pubblicata nel 1946 da Houghton Mifflin. In una sua lettera all'editore, inviata poco prima dell'uscita del

libro, Bishop scrive: “The fact that none of these poems deal directly with the war, at a time when so much war poetry is being published, will, I am afraid, leave me open to reproach”¹⁵, dimostrando una piena consapevolezza del fatto che, durante la guerra, il potere sociale di un poeta poteva essere sancito dalle sue nozioni di esperienza politica: chi parlava direttamente della guerra o degli eventi ad essa correlata aveva, ovviamente, un valore politico, mentre chi ambientava le proprie opere in patria, come la stessa Bishop, non aveva valore politico, o comunque ne aveva meno rispetto ai primi - nonostante in *Roosters* l'autrice critichi la mascolinità militarizzata. La maggior parte delle opere contenute in *North & South* è stata scritta durante gli anni della Grande Depressione, ma in un'intervista con Ashley Brown del 1966, quando le venne chiesto se riteneva che il pensiero politico radicale di quegli anni avesse avuto un'influenza sugli scrittori e le loro opere, la Bishop rispose che lei “was always opposed to political thinking as such for writers”, e per questo se ne tenne sempre lontana; ciò non le impedì, tuttavia, di esplorare i modi attraverso i quali la poesia poteva impegnarsi nell'espressione delle condizioni sociali al di là della politica stessa, poiché, nel suo pensiero, una poesia è un'idea, o una serie di idee, che cambiano in continuazione, e non un'apparizione improvvisa e fissata. Per la Bishop, dunque, la politica era basata su “uno scetticismo che scuote ogni credenza e previene che un punto di vista si fossilizzi in un fatto dogmatico” (Palattella, 1993). Credeva nella necessità della poesia come mezzo per poter comprendere in maniera critica i conflitti e le soluzioni ai problemi del decennio, nonché quella di evitare la prigionia della prospettiva dottrina e dell'eroismo maschile; infine, riteneva che la tradizione non fosse un oggetto statico, ma un sistema dinamico, e che quindi un romanzo fosse in grado di sostenere una prospettiva narrativa fluida, attraverso la quale l'identità personale, basata sulla conoscenza del passato del personaggio, diventi un processo continuo di adeguamento: un romanzo non ha uno sviluppo regolare nel tempo, ma offre un senso di continuo riadattamento, un senso di interdipendenza fra i momenti del passato e quelli del presente. Se la Depressione ha reso la Bishop consapevole della presenza del mondo sociale, la sua umiltà scettica le ha impedito di pensare che la sua arte potesse, da sola, cambiare il mondo, e il humour pungente le ha reso possibile immaginare un mondo ordinario in cui la sua arte avesse uno scopo; né mai si è arresa alle visioni apocalittiche della fine del decennio: ella infatti afferma che il cambiamento è sempre possibile, e la speranza resta finché la pensiamo come di centrale importanza.

Anche se Bishop ha evitato la politica come tale, non è infine sfuggita del tutto al pensiero politico nei suoi scritti degli anni della Depressione. Durante gli anni '30,

¹⁵ E. Bishop a Houghton Mifflin, 22 Gennaio 1946, in J. Palattella, *"That Sense of Constant Re-adjustment": The Great Depression and the Provisional Politics of Elizabeth Bishop's North & South*, Contemporary Literature, Vol. 34, No. 1, University of Wisconsin Press, 1993, pp. 18-43, a cui si rimanda per il paragrafo.

ha dotato la sua poesia della consapevolezza del posto che occupava all'interno della società politicizzata, rappresentando il mondo in cui viveva attraverso la propria arte, ma lasciando l'interpretazione aperta ad un'ambiguità che richiama quel "sense of constant re-adjustment".

Le "creature divise"

La Bishop non fa apertamente affermazioni riguardo le relazioni fra l'arte e la vita, il linguaggio e la realtà, ma le prime poesie contenute in *North & South* hanno quasi tutte a che vedere con l'ansia dell'artista circa ciò che la scrittura può compiere. L'artista percepisce lo spostamento della terra sotto i suoi piedi acutamente, ne è minacciata, e vede se stessa indistinguibile dal mondo che percepisce o nettamente separata da esso, divisa dall'interno. Inoltre, non parla direttamente del femminismo, sebbene sia chiaro che non sia contenta della cultura dominata dall'uomo, quando si prende gioco delle relazioni del potere sessuale in poesie come "Roosters", con gli uomini fieri nei loro abiti militari.

Il senso di intrappolamento nell'ordine senza senso della tradizione maschile e il suo desiderio, se non di scappare da essa, almeno di giocarci, è espresso in poesie come "The Man-Moth". L'uomo-falena è una figura allegorica, che prende parte sia alla paura umana dell'ambiente urbano sia all'impulso della falena di abbandonare il proprio bozzolo per indagare la luce dell'esterno: potrebbe essere una rappresentazione della poetessa, o, in generale, della paura di vivere nella città per le persone dotate di un'acuta sensibilità, che devono comunque cercare e fare esperienza delle loro paure. La poesia inizia con la codardia dell'immaginazione umana o maschile, poi si rivolge all'eroica, inutile immaginazione del Man-Moth, quindi lo reprime, sacrificandolo al debole ma indiscreto residuo dell'immaginazione umana. L'immaginazione, quindi, ferisce, ma è la risposta più coraggiosa all'essere feriti, e quindi vale la pena di provare dolore - quanto meno per la Bishop.¹⁶ Il Man-Moth rappresenta quindi la prima delle "creature divise"¹⁷ di Elizabeth Bishop; la seconda è il Gentleman di Shalott. Divisione che corre per gran parte della raccolta, come il titolo stesso sembra suggerire, diviso in Nord e Sud, e che si ritrova nella scissione fra Uomo e Falena, uomo reale e uomo nello specchio, o fra erba infestante e donna (nella poesia *Weeds*).

The Lady and Gentleman of Shalott

Come il titolo stesso della poesia suggerisce, Elizabeth Bishop prende spunto dalla celebre *Lady of Shalott* di Lord Alfred Tennyson. Nonostante i titoli delle due opere siano simili, i protagonisti presentano caratteristiche diverse, così come diverso è il tono usato dagli autori, melodrammatico per la prima, di humor benevolo per il

¹⁶Cfr R.D. Parker, *The Unbeliever*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 48

¹⁷Cfr B.C. Miller, *Elizabeth Bishop – Life & the Memory of it*, Berkley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1993, p. 99.

secondo. In una delle sue rare allusioni dirette ad altri testi letterari, Bishop prende come punto di partenza la ballata di Tennyson solo per sovvertirla: inverte i sessi dei personaggi per rivelare le difficoltà coinvolte nel dare un'identità di genere ad un'artista donna, la quale, guardando nello specchio della tradizione letteraria, si trova divisa. (McCabe, 1994). La Lady rompe la sua simmetria nel momento in cui vede il riflesso di Lancillotto e abbandona il telaio su cui lavora incessantemente, andando incontro al suo triste destino; tutto ciò che resta della sua identità è il nome che ella stessa ha inciso sulla barca che la porterà a Camelot, dove un Lancillotto orgoglioso e sicuro di sé commenterà nient'altro che il suo bel volto.¹⁸

Alla Lady della torre di Shalott non viene offerta la possibilità che invece sfrutta il Gentleman di Elizabeth Bishop, ovvero quella di guardare la sua figura riflessa nello specchio, che ha come unico scopo quello di riflettere il mondo esterno e l'arte alla quale sta lavorando (Harrison, 1993). Arte per la quale la metà riflessa è sufficiente, e nel momento in cui la giovane cerca di completarla con la metà mancante, perde anche ciò che aveva; è sola nella sua reclusione: vorrebbe avere la compagnia di ciò che si trova al di fuori della sua prigione, il suo mondo, diviso dall'altro dalla tela a cui lavora, è solo mera rappresentazione di un mondo reale che non potrà mai avere. Anche quando dichiara di essere stanca delle ombre con cui vive, è solo una “mezza stanchezza” (“half-sick”, 1833, II: 71). La Bishop mostra i limiti di questo mezzo mondo, anche quando la figura centrale della sua opera cerca di negare o di adattarsi a tali limiti. (Parker, 1988).¹⁹

La Bishop sostituisce alla Lady della torre dai connotati fiabeschi la generica figura di “gentleman”, che nell'America del '900 suggerisce solamente l'idea di un uomo di buone maniere, trasformando così la musa di Tennyson in un'immagine generale di persona altolocata, esigente. Ma questo cambiamento, questo scambio di generi, ha anche lo scopo di completare l'opera di Tennyson anziché ripeterla; allo stesso tempo, suggerisce un orgoglio femminile che riflette il senso di stupidità, che prova l'autrice, su di un personaggio maschile, in questo mondo dimostrando però, al contempo, che tale sentimento è proprio dell'autrice stessa. Ella cerca di ridurlo e nascondere, allontanarlo dalla sua persona, come se volesse dimostrare che esso non ha importanza e, in questo modo, crea un effetto di disinteresse nei confronti dello stato precario del suo Gentleman, che si trasferisce anche nei lettori, in maniera originale ma, come nota Anne Stevenson, per certi versi, spaventosa.

Ciò che accomuna i due protagonisti delle opere, tuttavia, è la loro condizione di prigionia: fisica, per la Lady all'interno della sua torre, e mentale, per il Gentleman nella sua convinzione che solo metà di se stesso esiste, mentre l'altra è legata allo specchio

¹⁸Cfr. S McCabe, *Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss*, University Park, The Pennsylvania University Press, 1994, p. 73.

¹⁹Per questo ed il seguente paragrafo, si rimanda a R.D. Parker, *The Unbeliever*, University of Illinois Press, Chicago, 1988, pp. 49-51.

che lo riflette. È libero di muoversi, ma la sua esistenza dipende da quella dello specchio, all'interno del quale è conservata la sua metà, che potrebbe o meno essere quella in cui è conservata la sua capacità di pensiero. Se lo specchio dovesse rompersi, cosa accadrebbe? Ma questa incertezza è per lui “exhilarating” (III, 41), e la conclusione a cui giunge, in maniera pragmatica, è che “half is enough” (III, 44).

Il Gentleman e lo specchio

Bishop ci presenta un uomo diviso in due parti: una metà è costituita dall'uomo, l'altra metà da qualcos'altro: un'immagine riflessa allo specchio della prima parte, e il Gentleman non è sicuro di quale parte sia quale, come ammette chiaramente nelle due strofe iniziali (“Which eye’s his eye?” I,1; “But he’s in doubt as to which side’s in or out of the mirror” II, 24.26). Vive una dualità composta da un sé reale e tangibile ed uno formato da un riflesso allo specchio, ed è incapace di distinguere quale sia la parte in grado parlare e ragionare, il che potrebbe influenzare il suo pensiero, da ovunque esso arrivi (“And if half his head’s reflected, thought, he thinks, might be affected” II, 29-30); è rassegnato a questo sua condizione (“But he’s resigned to such economical design” III, 31-32), ma ciò non significa che gli piaccia: l'uomo non riesce a credere in alcun senso reale della sua stessa identità, ma è proprio questa incertezza che trova “exhilarating” (III, 41), esaltante, poiché “He loves that sense of constant re-adjustment” (III, 41-42), il sentimento continuo di adattamento di se stesso a ciò che vede nella superficie riflettente di fronte a lui.²⁰

Il Gentleman vive in un mondo apparentemente solipsista, costituito da particelle uniche nel loro genere, e l'unione si verifica tra parti uguali di un tutto spezzato: attraverso il mezzo dello specchio, il quale potrebbe, forse, essere ciò che permette a due donne (dello stesso sesso, simili ma diverse, come le due parti su uno specchio) di raggiungere un amore soddisfacente (Goldensohn, 1992). Quando le sue mani possono stringersi a vicenda (“And his hands can clasp one another”, III, 38-39) raggiunge una sorta di auto-realizzazione, la parte fisica e reale si unisce a quella effimera dello specchio, e le due si completano a vicenda, la prima che da senso alla seconda.²¹

Lo specchio di Elizabeth Bishop è quindi uno specchio interiorizzato, in cui la dualità soggetto-oggetto non è sostituita da un'unità, ma da una divisione alla fonte: in questo modo si dissolve qualsiasi distinzione fra l'originale e la sua riproduzione o copia, rendendo impossibile, a noi quanto al Gentleman, capire quale metà sia quale.²² Il sé reale e quello riflessi non possono essere separati e, di conseguenza, nemmeno il

²⁰Per il paragrafo si fa riferimento a B. Costello, *Elizabeth Bishop – Questions of Mastery*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, pp. 28-29, e R.D. Parker, *The Unbeliever*, University of Illinois Press, Chicago, 1988, pp. 49-51.

²¹Cfr C.K. Doreski, *Elizabeth Bishop, The Restraints of Language*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

²²Cfr M.K. Blasing, “*Mont d'Espoir*” or “*Mount Despair*”: *The Re-Verses of Elizabeth Bishop*, *Contemporary Literature* Vol. 25, No. 3, 1984, pp. 343-345.

poeta e la poesia, artista e l'oggetto, l'interno e l'esterno, non ci sono limiti ben definiti. Il che potrebbe anche essere una rappresentazione della condizione delle donne omosessuali in una società eterosessista, costrette a condurre una doppia vita, interna ed esterna, che però, nella realtà dei fatti, non può essere divisa (McCabe, 1994). La figura creata dalla Bishop è maschile non solo perché ella voglia identificarsi con il genere privilegiato, ma anche per sopravvivere attraverso quella che Luce Irigaray chiama "mimica", ovvero il processo con il quale la donna, invece di rimanere muta, parla utilizzando il metodo maschile, l'unico modo in cui una donna può "rescue something of her own desire" (Toril Moi, 1985). Quando adotta una figura maschile, la Bishop aggira la gerarchia sessuale e sfata il mito dell'eroismo maschile. Inoltre, l'espressione libera di un desiderio omosessuale sembrava ancora una prospettiva pericolosa, oltre che ostacolata dall'assenza di modelli attraverso cui rappresentarlo.

Il Gentleman è un soggetto isolato, sebbene duplicato, ed è questo a dargli piacere, non l'opposizione delle due parti; ma, come si domanda Susan McCabe (1994), esiste un occhio reale, soggettivo, o sono entrambi tanto impegnati a riflettersi a vicenda che la soggettività si dissolve insieme all'oggettività? Potrebbe essere bloccato in un ciclo perpetuo di riflessi, che rivela che non ha un occhio all'esterno dello specchio? Nel caso in cui dovesse rompersi lo specchio, potrebbe scoprire che, senza la sua parte complementare, necessaria, gli rimane solo metà cervello, metà corpo. Ma "half is enough" (III, 44), per il Gentleman, e deve esserlo, poiché non potrà mai avere il tutto integrale, ma solo parti minime ed angoli.

Lo stile

L'intera poesia è scritta in terza persona, e le azioni ed i pensieri del Gentleman sono riportati e non espressi direttamente dal protagonista, ad esclusione dell'ultimo verso, "Half is enough" (III, 44); non c'è nessuna frase espressa in prima persona, sia essa riferita a Bishop o al Gentleman, ed il verso "To his mind" sembra introdurre la poesia come una fantasia del Gentleman. Il primo verso sembra porre una domanda diretta sull'identità, attraverso il gioco di parole metafisico "Which eye's his eye?" (I, 1), che chiede non solo quale occhio sia il suo, ma, attraverso l'omofonia di "eye" e "I", quale delle due parti sia il suo "io" reale, e quale invece quello fittizio dato dalla riflessione nello specchio.²³ Il Gentleman è quindi intrappolato nella sua necessità di identificazione, ma questa situazione difficile si complica ulteriormente con un tono di ironia ed humour che permea l'intera poesia. Il disorientamento e la confusione del Gentleman sono accentuate dalle rime identiche interne e dalle rime imperfette, che danno un ulteriore senso di fluidità ai confini fra interno ed esterno, riflesso e figura.²⁴

²³Cfr E. Suárez-Toste, "Which eye's his eye?": *Surrealist Refections in Elizabeth Bishop's Mirror*, Isole Canarie, Universidad de La Laguna, 2002.

²⁴J. Palattella, "That Sense of Constant Re-adjustment": *The Great Depression and the Provisional Politics of Elizabeth Bishop's North & South*, *Contemporary Literature*, Vol. 34, No. 1,

he can walk and run
 and his hands can clasp one
 another. The uncertainty
 he says he 40
 finds exhilarating. He loves
 that sense of constant re-adjustment

La situazione precaria del Gentleman, tuttavia, è trattata con ironia, ed egli stesso, riflettendo sulla sua condizione di incertezza, dice (“he says he”, III, 40) di trovarla “exhilarating”, il verbo compreso fra due pronomi personali come a rappresentare il centro della divisione stessa e della duplicazione del sé.²⁵ Il senso di irrequietezza si estende però a tutta l'opera, nonostante i tentativi di smorzarla attraverso l'uso comico di “so on” (I, 10) e “etc.” (III, 35), insinuandosi attraverso l'uso di parole che mettono in ombra la sicurezza del Gentleman: “resigned” (III, 31), “if...but”(III, 33, 35), “enough” (III, 44); “abbastanza”, però, non viene specificato per cosa.²⁶

L'utilizzo della terminologia specifica da parte della Bishop suggerisce infine la sua consapevolezza dell'elemento fisico all'interno della poesia, così come il suo desiderio di caratterizzarlo in maniera esatta. Si riferisce infatti allo specchio con il termine correlato alla sua etichettatura storica, “looking-glass” (II, 18), con il risultato di rafforzare il ruolo visivo dello specchio riportandolo alla sua descrizione scientifica in termini di ottica. Si può notare, con un'attenta lettura, come l'autrice sia stata attenta alle leggi della prospettiva e della riflessione della luce nella descrizione del riflesso del Gentleman: descrive lo specchio che si “stretch Down his middle or rather down the edge” (II, 21-23), riflettendo l'immagine intera dell'uomo, ed indicando la linea “normale” dell'ottica, ovvero quella che sta esattamente a metà fra il raggio di luce in entrata e quello in uscita, riflesso nello specchio. Era inoltre consapevole del fatto che le onde di luce riflesse sono leggermente differenti rispetto a quelle in entrata, cosicché l'aspetto dell'oggetto nello specchio non mantiene la stessa quantità di luce o chiarezza quanto l'oggetto reale. Per questo usa i termini “in” e “out” (II, 25) piuttosto che “left” e “right” per descrivere le due parti, e creando dubbio nel Gentleman che non riesce a vedere nessuna differenza di colore o chiarezza in ciò che è riflesso, e quindi fra la parte di sé reale e quella fittizia (“For neither is clearer nor a different colour than the other”, I, 4-6).²⁷

University of Wisconsin Press, 1993, pp. 27-29.

²⁵M.K. Blasing, *Mont d'Espoir" or "Mount Despair": The Re-Verses of Elizabeth Bishop*, *Contemporary Literature* Vol. 25, No. 3, 1984, p. 345.

²⁶R.D. Parker, *The Unbeliever*, University of Illinois Press, Chicago, 1988, p. 50.

²⁷K. Howey, *"The Looking Glass": Visual Perception in Elizabeth Bishop's "The Gentleman of Shalott" and John Ashbery's "Self-Portrait in a Convex Mirror"*, Durham University, 2005.

Conclusioni

Non c'è specchio che ci rimandi a noi come persone viste dal di fuori, perché non c'è specchio che ci tiri fuori da noi stessi.

- F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine* (1982)

Da sempre portatore di significati diversi, lo specchio è da tempo immemore parte della nostra vita, sia che rappresenti una metafora religiosa di purezza, sia come strumento di osservazione della propria figura riflessa. Ogni cultura ha attribuito agli specchi significati diversi a seconda delle proprie credenze e necessità, e li ha utilizzati secondo i propri interessi, scientifici o quotidiani. Queste differenze sono evidenti nei testi a noi giunti, siano essi trattati sulla luce, ammonimenti a guardare con attenzione nello specchio della moralità, romanzi d'amore, o ancora opere d'arte e pubblicità dell'era del consumismo che valorizzano l'aspetto estetico.

Come si è avuto modo di osservare, la letteratura si è servita dello specchio come strumento di critica nei confronti della società, come mezzo di osservazione dell'uomo nella sua interiorità, per dare un'analisi dei problemi profondi che la cultura e l'ordine sociale creano nella vita degli autori presi in questione – sia che si trattasse della condizione di reclusione del poeta e della donna, sia che si esaminasse la frammentarietà e vi si sottendesse la questione dell'omosessualità da cui derivava. Lo specchio è in grado di rivelare verità nascoste dietro la sua superficie, e un approfondimento successivo rivelerebbe probabilmente un'ulteriore gamma di significati nascosti dietro le parole e le immagini.

Sia che si tratti della propria omosessualità, condannata dalla società e quindi vissuta in maniera travagliata, o della condizione del poeta costretto a una vita di reclusione per il bene dell'arte, lo specchio si fa portatore di significati importanti, diventa lo strumento attraverso il quale gli autori sono in grado di rivelare, sebbene non in maniera diretta, le proprie concezioni su se stessi e sulla società.

Nonostante i motivi che hanno portato i due autori a comporre opere con lo specchio come protagonista secondario della vicenda, gli elementi in comune sono ora del tutto chiari. Elizabeth Bishop e Alfred Tennyson danno ai propri personaggi, prigionieri in luoghi fisici e mentali, uno specchio, che si rivela essere, per entrambi, uno strumento di osservazione. Per la Lady, costituisce l'unico mezzo attraverso il quale è in grado di guardare il mondo esterno, per il Gentleman quello tramite cui ha una visione di se stesso. È un motivo di divisione e separazione, ma allo stesso tempo il ponte di connessione tra due parti: il mondo esterno e quello interno alla torre, o due parti del sé, una reale e una fittizia.

Il tono con il quale gli argomenti vengono trattati è palesemente diverso: serio e composto nel caso di Tennyson, umoristico per la Bishop. In entrambi i casi si coglie però una atmosfera di angoscia, un sentimento di mancanza di parte di se stessi, collegato all'impossibilità di vivere a pieno la propria vita: sebbene il Gentleman accetti la propria condizione di essere diviso alla radice, trovandola addirittura esaltante, il senso di frammentazione che pervade l'opera porta con sé la stessa sensazione di triste

vita trascorsa in assenza di quel *qualcosa* che la renderebbe, finalmente, piena. La Lady decide di andare incontro al suo destino, combattendo contro la maledizione che le impedisce di vivere realmente nel mondo, in un ultimo atto di coraggio che la libera dalla sua prigionia, rendendola, per un fugace attimo, felice; il Gentleman si accontenta della sua natura: essere metà è sufficiente, e la sua esistenza è fatta di un continuo adattamento di se stesso a ciò che vede riflesso nello specchio.

Abbiamo avuto modo di accedere a una piccola parte dell'interiorità di due autori, la cui vita è stata segnata da morti e conflitti con se stessi e il mondo esterno, in una maniera sottile, mascherata, ma profonda e interessante, a causa delle diverse metodologie e stili di scrittura che hanno deciso di adottare per esprimersi.

Il paragone fra le due opere risulta quindi facile da comprendere: partendo dalla somiglianza del titolo della Bishop, che richiama scopertamente la precedente di Tennyson, l'analisi più attenta porta ad una rete di metafore e significati impliciti che riguardano la condizione disturbata di gruppi minoritari della società (poeti, donne e omosessuali), indirizzando la nostra riflessione verso temi difficili da trattare, specialmente in riferimento ai tempi nei quali le poesie sono state composte – ma che possono essere, ai giorni nostri, affrontate con maggiore apertura, forse spinti e aiutati da autori come la Bishop e Tennyson.

Bibliografia

- Alaya, Flavia M. (1970), "Tennyson's 'The Lady of Shalott': The Triumph of Art", *Victorian Poetry*, Vol. 8, No. 4 (Winter), West Virginia University Press, pp. 273-289.
- Bishop, Elizabeth (1950 ca.), "Edgar Allan Poe & The Juke-Box: Uncollected Poems, Drafts and Fragments", in A. Quinn (ed), New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Blasing, Mutlu K. (1984), "Mont d'Espoir" or "Mount Despair": The Re-Verses of Elizabeth Bishop", *Contemporary Literature* Vol. 25, No. 3 (Autumn), pp. 341-353.
- Costello, Bonnie (1991), "Elizabeth Bishop. Questions of Mastery", Cambridge, Harvard University Press.
- Culmer, Nathan P. (2011), "Tennyson's Lady of Shalott", *University of Iowa Victorian Wiki*, <https://wiki.uiowa.edu/display/vicwik/Tennyson's+Lady+of+Shalott>, ultimo accesso 15 maggio 2016.
- Doreski, C.K. (1993), "Elizabeth Bishop. The Restraints of Language", Oxford, Oxford University Press.
- Everett, Glenn (2004), "Alfred Lord Tennyson: A Brief Biography", *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/tennybio.html>, ultimo accesso 15 maggio 2016.
- Falchi, Simonetta (2012), "The Lady of Shalott in Pre-Raphaelite Painting", in G. Pissarello (ed.), *Figures in the Carpet*, Pescara, Edizioni Tracce.
- Goldensohn, Lorrie (1992), "Elizabeth Bishop", New York, Columbia University Press.
- Gray, Erik (2009), "Getting it wrong in 'The Lady of Shalott'", *Victorian Poetry*, Vol. 47, No. 1 (Spring), West Virginia University Press, pp. 45-59.
- Harrison, Victoria (1993), "Elizabeth Bishop's Poetics of Intimacy", Cambridge, Cambridge University Press.
- Howey, Kim (2005), "'The Looking Glass': Visual Perception in Elizabeth Bishop's 'The Gentleman of Shalott' and John Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'", Durham University.
- Kelly, David (2002), "Critical Essay on 'The Lady of Shalott'", Ed. A.M. Hacht, *Poetry for students*, Vol 15, Detroit, Gale Cengage.
- Lensing, George S. (1995), "About Elizabeth Bishop", *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*, Oxford University Press.

- Mariotti, Meg (2004), "Pre-Raphaelites, Aesthetes, and Decadents", *The Victorian Web*, History of Art 151, Brown University
<http://www.victorianweb.org/painting/prb/mariotti12.html>, ultimo accesso 15 maggio 2016.
- McCabe, Susan (1994), "Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss", University Park, The Pennsylvania University Press.
- Mellow, Muriel (1991), "The Lady of Shalott: Overview" in Kirkpatrick, D.L., *Reference Guide to English Literature, 2nd ed.*, St. James Press.
- Miller, Brett C. (1993), "Elizabeth Bishop – Life & the Memory of it", Berkley, Los Angeles, Oxford, University of California Press.
- Palattella, John (1993), "'That Sense of Constant Re-adjustment': The Great Depression and the Provisional Politics of Elizabeth Bishop's North & South", *Contemporary Literature*, Vol. 34, No. 1, University of Wisconsin Press, pp.18-43.
- Parker, Robert Dale (1988), "The Unbeliever", Chicago, University of Illinois Press.
- Pendergrast, Mark (2003), "Mirror Mirror. A history of the human love affair with reflection", New York, Basic Books.
- Plasa, Carl (1992), "Cracked from Side to Side": Sexual Politics in 'The Lady of Shalott', *Victorian Poetry*, Vol. 30, No.3/4 (Autumn-Winter), West Virginia University Press, pp. 247-263.
- Pound, Louise (1904), "Notes on Tennyson's Lancelot and Elaine", *Modern Language Notes*, Vol 19, No. 2, The Johns Hopkins University Press, pp. 50-51.
- Pursglove, Glyn (2010), "Bishop, Elizabeth, 1911-1979", *Literature online biography*, http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:i:lion&rft_id=xri:lion:rec:ref:BIO002974 ultimo accesso 17 maggio 2016.
- Robson, W.A. (2015) "Alfred, Lord Tennyson", *Encyclopaedia Britannica*, <http://britannica.com/biography/Alfred-Lord-Tennyson>, ultimo accesso 15 maggio 2016.
- Shannon, Edgar F. (1981), "Poetry as Vision: Sight and Insight in 'The Lady of Shalott'", in *Victorian Poetry*, Vol. 19, No. 3 (Autumn), West Virginia University Press, pp. 207-223.
- SN, (2015), "Alfred, Lord Tennyson", *Poetry Foundation*, <http://poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/alfred-t0nnyson#poet>, ultimo accesso 8 maggio 2016.
- Suárez-Toste, Ernesto (2002), "'Which eye's his eye?': Surrealist Refecltions in Elizabeth Bishop's Mirror", Isole Canarie, Universidad de La Laguna.

Tennyson, Lord Alfred (1833 – 1842), “The Lady of Shalott”, in Ricks C. (ed),
Tennyson: a Selected Edition, New York, Rutledge.

Wright, Jane (2003), “A Reflection on Fiction and Art in 'The Lady of Shalott'”,
Victorian Poetry, Vol. 41, No. 2 (Summer), West Virginia University Press, pp.
287-290.