

 This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0

Carla Tempestoso

Michael Field: spazi poetici alternativi attraverso ispirazioni efrastiche

Abstract I: Il fascino del rapporto tra la letteratura, le arti sorelle e il viaggio intreccia le imprese dell'essere umano e l'atto di scriverne, di farne un racconto, di dividerle con gli altri (Pantini 1999). Le poesie contenute nella raccolta *Sight and Song* (1892) di Michael Field, pseudonimo maschile sotto il quale scrivevano Katherine Harris Bradley e sua nipote Edith Emma Cooper, riescono non solo a celebrare il rapporto tra la letteratura e le arti figurative ma diventano anche rappresentazione verbale dell'arte visiva, ovvero dell'*ékphrasis* considerata scambio tra culture visive e testuali. Nella presente analisi le rivoluzionarie ispirazioni efrastiche delle scrittrici dimostreranno come fosse possibile osservare l'arte e la realtà in modo diverso e tradurla in testi poetici per far emergere quella capacità politica di sconvolgere identità e gerarchie sociali dell'epoca vittoriana.

Abstract II: The allure of the connection between literature, journey and the sister arts interlaces with the endeavours of human beings and with the act of writing about it, of transforming it into a story and sharing it with others (Pantini 1999). The poems included in the collection *Sight and Song* (1892) by Michael Field, male pseudonym of authoresses Katherine Harris Bradley and her niece Edith Emma Cooper, not only manage to celebrate the affiliation between literature and the figurative arts, but they also become a verbal representation of the visual art, namely of that *ékphrasis* deemed to be as an exchange between visual and textual cultures. In this analysis, the revolutionary ekphrastic inspiration of the two authoresses will validate the possibility of observing art and reality in a different way and translating it into poetic texts so as to allow the rise of that political capability of subverting Victorian identities and social hierarchies.

Keywords: Michael Field, *ékphrasis*, *Sight and Song*.

Introduzione

Sotto lo pseudonimo di Michael Field, Katherine Harris Bradley (1846-1914) e sua nipote Edith Emma Cooper (1862-1913) pubblicarono otto libri di poesie, ventisette testi teatrali e un *masque* alla fine del XIX secolo in Gran Bretagna. L'attenzione della critica verso i testi di Field – o forse dovremmo dire “delle Fields” – è aumentata negli ultimi anni con pubblicazioni che mettono in risalto il valore artistico di testi scritti a quattro mani (Treby 2000; Bickle 2008; Thain & Vadillo 2009; Donoghue 2014; Parker & Vadillo 2019).



Dopo l'uscita del loro primo dramma in versi, intitolato *Callirhoë and Fair Rosamond* (1884), le due donne godettero di una calorosa accoglienza nei salotti di Field all'interno dei circoli letterari vittoriani ottenendo l'ammirazione di poeti come Walter Pater e George Meredith. Al loro confidente, Robert Browning, confessarono che la scelta dello pseudonimo maschile fu mossa dal desiderio di rifiutare le "drawing-room conventionalities" per parlare liberamente di tematiche che il mondo intero "[would] not tolerate from a woman's lips" (Field 1933: 6). Browning, però, tradì l'amicizia con le scrittrici lasciandosi sfuggire la vera identità di Field poiché la rivista *Athenæum* (5 luglio 1884) fece riferimento all'autore usando il pronome "she".

I testi di Cooper e Bradley erano ormai diventati troppo autorevoli sulla scena letteraria britannica (Parker & Vadillo 2019: 6). Le due poetesse, drammaturghe e assidue scrittrici di testi in forma diaristica ed epistolare (Field 1933) condividevano l'insolito privilegio (per le donne) dell'indipendenza economica e conducevano una vita simbiotica interamente dedicata al lavoro. Un sodalizio che, rivelando la visione di se stesse come artiste, le ha sostenute in una lotta per loro affermazione tra i letterati e nella società patriarcale. In uno dei diari, Bradley confessava la sua invidia verso le possibilità concesse agli uomini, come in questo breve estratto: "What good times men have, what pipes, what deep communings!...yet if women seek to learn their art from life, instead of what the angels bring down to them in dishes, they simply get defamed" (Bradley cit. in Leighton 1992: 218).

Bradley e Cooper andavano alla ricerca di quei momenti creativi riservati esclusivamente agli uomini nell'epoca vittoriana. Le due donne, infatti, ammiravano la fratellanza che gli uomini mostravano nei profondi discorsi sull'arte ed erano convinte che, palesando di desiderare una vita diversa da quella che la società del tempo si aspettava, sarebbero state diffamate. Anche la corrispondenza, custodita sia presso la Bodleian Library (Oxford) che nella biblioteca di Houghton ad Harvard¹, dimostra la bramosia creativa delle due donne. Il presente saggio si pone l'obiettivo di analizzare alcune tra le ispirazioni efrastiche delle scrittrici inglesi col fine di tradurre le loro esperienze visive in poesie viaggiando per l'Europa. Il 5 giugno del 1880, infatti, intrapresero una sorta di *Grand Tour* europeo al femminile

¹ Sia Rothenstein che sua moglie, Alice, erano amici intimi di Bradley e Cooper, e rimasero in contatto con loro per molto tempo. Il loro carteggio con Cooper e Bradley presso la *Houghton Library* di Harvard, ancora poco studiato, comprende una collezione di oltre cento lettere all'interno della *Rothenstein's Collection*. William Rothenstein (1872-1945), artista e critico d'arte, condivise con le scrittrici la convinzione appassionata dell'importanza dell'artista per la comunità a prescindere dall'identità sessuale. Si veda https://digitalcollections.library.harvard.edu/catalog?page=2&q=Rothenstein&search_field=all_fields.

(Pfister 1996) e ammirarono molti dipinti di artisti italiani (Thain & Vadillo 2009: 238). Intanto, iniziarono a scrivere componimenti sui dipinti e le opere d'arte dei musei che visitavano. Due anni dopo venne pubblicata la raccolta poetica *Sight and Song* (1892). In una lettera all'amico Bernard Berenson, Edith afferma: "Artistic form in all the arts tends toward music; artistic matter in all of them towards painting. It is pictures alone in which the technique is harmonious as a musician's score that lend themselves to poetry" (Cooper cit. in Thain & Vadillo 2009: 316)². In queste poche righe, Edith traccia quella che diventerà la teoria centrale che guiderà l'esperimento delle scrittrici nella traduzione poetica e la motivazione del titolo della raccolta. Affermare, infatti, che la forma artistica tende a essere musicale significa elevare le esperienze visive di dipinti e sculture a esperienza auditiva. Per estensione, quindi, i poeti-come-traduttori devono comprendere e riprodurre, attraverso la poesia, la musica o la "canzone" dell'opera d'arte (Kennedy & Meek 2019). Da qui il titolo della raccolta *Sight and Song*. Infatti, come scrive Cooper a Berenson, poiché la tecnica pittorica non è diversa da uno spartito musicale (Vicinus 2005: 332), il dipinto si presta a essere trasposto in canto poetico.

Sguardi ed elegie di viaggiatrici non convenzionali

Il fascino del rapporto tra la letteratura, le arti sorelle e il viaggio intreccia le imprese dell'essere umano e l'atto di scriverne, di farne un racconto, di condividerle con gli altri (Pantini 1999). A tal proposito, l'arte poetica riesce a celebrare il rapporto tra la letteratura e le arti figurative, configurando il tema più generale della traduzione e della comparazione tra i diversi linguaggi³ che approfondiscono il rapporto tra testo ed immagine (Varga 1989; Pfister 1993). In questo sistema, testo scritto e immagine possono valere come due segni che interagiscono tra di loro. Essi sono degli elementi associabili dotati di significato e, quindi, capaci di produrre un atto comunicativo. Operano in questa direzione prima gli studi della comparatistica (Barthes 1985; Meyer 2002; Segre 2003), le *visual cultures* (Mirzoeff 1999; Cometa 2004) e lo sviluppo dell'*ekphrasis* negli anni '60 del Novecento con gli studi critici di Krieger (Mitchell 1994). Infatti, citando Krieger nel testo *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994), Mitchell paragona la poesia efrastica a un atto di "*verbal conjuring* [...]" as it obeys what Murray Krieger calls the ekphrastic principle. Something special and magical is required of language. The poem, as Krieger puts it, 'must convert the transparency of its

² Questa citazione è parte di una lettera scritta nel 1891 da Edith Cooper al critico d'arte Bernard Berenson, che le scrittrici conosceranno durante il loro soggiorno a Parigi. Molte lettere sono contenute all'interno della raccolta intitolata *Michael Field and Fin-De-Siecle Culture & Society: The Journals, 1868-1914, and Correspondence of Katharine Bradley and Ethel Cooper from the British Library, London*. Nell'introduzione a questo prezioso catalogo, Marion Thain fa notare che le lettere intercorse tra Cooper e Berenson svelano che la donna è innamorata di Berenson. Purtroppo l'amore non è corrisposto e sfocia in diversi episodi di malessere fisico. Questo particolare dimostra come la sessualità tra le donne non possa essere facilmente contenuta solo all'interno dell'etichetta di "lesbismo" e che, mentre il loro amore reciproco era il fulcro del romanticismo di Michael Field, entrambe si avvicinarono appassionatamente anche ad alcuni uomini nel corso della loro vita (per approfondimenti si rimanda al catalogo del carteggio di Field curato da Charles Robert Ashbee (1863-1942) e consultabile in versione digitale sul sito della Houghton Library, Harvard University. Inoltre si rimanda anche ai seguenti testi: Thain 2003; Thain & Vadillo 2009.

³ In questo caso il termine "linguaggio" è inteso in un'accezione lotmaniana, ovvero come "qualsiasi sistema regolato che serve come mezzo di comunicazione e utilizza segni" (Lotman 1998: 133).

verbal medium into the physical solidity of the medium of the spatial arts'" (Mitchell 1994: 158). Quindi, la rappresentazione verbale dell'arte visiva, *l'ekphrasis* appunto, è considerata non solo una forma di paragone tra parola e immagine, essa è anche uno scambio tra culture visive e testuali (Kennedy & Meek 2019). A tal proposito Cometa afferma che Lessing è riuscito a spostare "l'attenzione della critica estetica sulle opere d'arte, aprendole ad una sorta di 'orizzonte dialogico' animato da uno slancio squisitamente umanistico" (Cometa 2004: 11). Secondo Cometa, gli studi di Lessing (2002) prediligono la poesia come genere letterario che si presta maggiormente alla descrizione di un'esperienza estetica e, infatti, lo scrittore tedesco discute in questi termini del testo poetico e dell'oggetto d'arte:

Oggetti che esistono l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'uno accanto visibili, i veri oggetti della pittura. Oggetti che si susseguono l'un l'altro, o le cui parti si susseguono, si chiamano in generale azioni. Di conseguenza le azioni sono i veri oggetti della poesia. Tuttavia tutti i corpi non esistono solo nello spazio, ma anche nel tempo. Essi perdurano e possono apparire in ogni momento della loro durata, e in combinazioni differenti. Ognuna di queste apparizioni e combinazioni momentanee è il frutto di una precedente, e può essere la causa di una successiva, e perciò per così dire il centro di una azione. Di conseguenza la pittura può anche imitare le azioni, ma solo allusivamente, tramite i corpi. D'altra parte le azioni non possono sussistere di per sé, ma dipendono da determinati agenti. In quanto questi agenti sono corpi, o vengono considerati corpi, la poesia rappresenta pure corpi, ma solo allusivamente, tramite azioni (Lessing 2002: 63).

Nelle suggestive parole di questo brano, Lessing stabilisce i confini e le interazioni tra l'arte poetica e la pittura. Infatti, la poesia sarebbe l'arte del tempo mentre la pittura dello spazio e, di conseguenza, secondo Lessing la poesia imiterebbe le azioni e la pittura riprodurrebbe i corpi.

L'azione – così come interpretata da Lessing – che Michael Field compie in *Sight and Song* è quella di costruire un museo poetico al cui ingresso le spettatrici e gli spettatori vengono accolti/e da due epigrafi. Nella prima, tratta dall'*Edipo a Colono* di Sofocle (c. 406 BCE), un cieco e morente Edipo recita "ὄσ' ἂν λέγωμεν πάνθ' ὄρῶντα λέξομεν", ovvero "le espresse parole veggente mi rendono!" (Sofocle 2014: 71, v. 74). La seconda epigrafe è un verso di "Ode to Psyche" di John Keats: "I see and sing, by my own eyes inspired". Entrambe le epigrafi sono l'anticipazione della visione ecfraistica letteraria che ispirerà le poetesse e incarnano la visionarietà di cui parla Christina Walter. Paragonando le scrittrici a Walter Pater, la studiosa afferma: "Like Pater, then, Field negotiates in these two epigraphs both a disembodied, visionary model of sight and a physiological model and ultimately privileges the latter. Moreover, this negotiation announces that the volume will blur the seeable and the sayable – as does Oedipus' spoken vision – and that this blurring will explore the limits of knowledge and the opacity of subjectivity" (Walter 2014: 63). Secondo Walter, dunque, in *Sight and Song* Cooper e Bradley imitano il modello pateriano che esorta le lettrici e i lettori a vedere le loro ecfrafi come immagini moderne esplorando le forze impersonali che modellano la visione e riflettendo sul significato di una soggettività per categorie di identità

sociale (Walter 2014). Tutto ciò viene reso all'interno del volume sia attraverso la particolare dinamica della sua *ekphrasis*, sia con il gioco basato sul modello del museo. La prefazione/atrio del museo è costruita dallo sforzo di tradurre in versi "what the lines and colours of certain chosen pictures sing in themselves" (Field 1892: V) e con il fine di esprimere non solo ciò che le immagini rappresentano per il poeta ma, piuttosto, "what poetry they objectively incarnate" (SS: V). Alla luce di queste affermazioni, la traduzione delle opere d'arte in forma poetica diventa una metodologia che consente all'osservatore di rappresentare l'oggetto così come appare. Il primo passo in una tale modalità di apprensione è la soppressione. Chi traduce deve sopprimere, secondo le scrittrici, "the habitual centralisation of the visible in ourselves", per eliminare le nostre "idiosyncrasies and obtain an impression clearer, less passive, more intimate" (SS: VI). Inoltre, il poeta/la poetessa deve lottare per una "continuous sight" che sia libera o filtrata attraverso "theory, fancies, or his mere subjective enjoyment" (SS: V). Sebbene le poesie di *Sight and Song* ispirate da quadri dipinti da pittori italiani non sembrano avere un ordine tematico, molte sono dedicate ai ritratti di donna. Tra questi, il testo "La Gioconda" (SS: 8), ispirato al quadro del visionario Leonardo da Vinci⁴, ha un doppio fine. L'intento è quello di riuscire a rientrare nei canoni dell'estetismo maschile pur presentando una donna per nulla angelicata e, al tempo stesso, offrire strategie di resistenza a quelle stesse norme estetiche (Lysack 2008: 123). "La Gioconda" (SS: 8) è il componimento che più distrugge il privilegio dello sguardo maschile che nell'Ottocento riduceva la donna a merce di scambio. Infatti, negli undici pentametri, questa Monna Lisa non è paragonabile a un angelo perché possiede "a dusky forehead" (SS: 5, v. 6) e dei seni "Where twilight touches ripeness amorously" (SS: 5, v. 7). Sebbene vestita, la Gioconda si rivela nella pienezza della sua costituzione anatomica e l'aggettivo *dusky*, ovvero dalla pelle scura, risulta essere in armonia col paesaggio dai colori tetri descritto come "Landscape that shines suppressive of its zest" (SS: 5, v. 10). La donna ritratta da Leonardo da Vinci sembra essere per le scrittrici qualcosa di indecifrabile, nonostante "the patience in its rest / Of cruelty that waits and doth not seek / For prey"; (SS: 5, vv. 4-6) che non garantisce alcun senso di sicurezza. Le paure proiettate dalle spettatrici sulla Gioconda sono, infatti, un'inquietudine per i tentativi falliti da parte degli uomini di dominarla, quelle "vicissitudes by which men die" (SS: 5, v. 11). Allo stesso modo, "ritraendo" una donna altrettanto misteriosa, il componimento intitolato "A Portrait" (SS: 27) segue la linea de "La Gioconda" (SS: 5), ma si differenzia da quest'ultimo per una critica più aspra delle rappresentazioni femminili da parte degli uomini. La poesia trae ispirazione dall'omonimo dipinto di Bartolomeo Veneto (SS: 27) conservato allo *Städelsches Institut* a Francoforte. Le quattro rime alternate d'apertura confinano la donna nel prototipo ideale angelico attraverso cui veniva raffigurata (Gorham 2013):

A CRYSTAL, flawless beauty on the brows
 Where neither love nor time has conquered space
 On which to live; her leftward smile endows
 The gazer with no tidings from the face (SS 27, vv. 1-4).

⁴ Nella raccolta, il poema intitolato "Drawing of Roses and Violets" (SS 5) è ispirato al disegno di Leonardo da Vinci che le scrittrici videro presso l'Accademia di Venezia. In questa poesia il pittore è definito come visionario perché "saw the spring / Centuries ago, Saw the spring and loved it in its flowers" (SS: 5, vv. 1-2).

L'aspetto di questa donna è ambiguo. Se da una parte è così delicata da apparire adamantina, d'altro canto mostra anche capelli che sembrano "yellow snakes" (SS: 27: v. 13). Accostare l'immagine del serpente a un colore, il dorato, che in età vittoriana era associato alla donna-angelo (Gitter 1984: 936), è un ossimoro provocatorio. Le serpi, infatti, hanno un significato diabolico nella tradizione cristiano-cattolica, mentre i capelli a spirale evocano l'immagine di Medusa, pericoloso personaggio della mitologia greca dalla sessualità sfrenata e simbolo della "phallic woman" / donna fallica (Gitter 1984: 951). La donna dotata di pene rappresenta probabilmente il desiderio maschile e femminile di una donna attiva e virile (Creed 1995: 116). Invero, il fatto che la donna della poesia mostri uno dei due seni come se lo sfilasse con naturalezza dalla vestaglia ("She bares one breast, half-freeing it of robe", SS: 28, v. 27), mette in evidenza un'intraprendenza insolita, che le permette di reagire all'abbandono da parte dell'amato diventando invincibile e irrefrenabile nei versi seguenti:

Thus has she conquered death: her eyes are fresh,
 Clear as her frontlet jewel, firm in shade
 And definite as on the linen mesh
 Of her white hood the box-tree's sombre braid,
 That glitters leaf by leaf and with the years waste will not fade.
 The small, close mouth, leaving no room for breath,
 In perfect, still pollution smiles – Lo, she has conquered death! (SS: 29-30, vv. 40-49).

Come le rime dell'ultima strofa dimostrano, anche il testo poetico esprime quanto la poesia stessa possa articolarsi come vita e "respiro", come uno spazio memore della realtà, che può esistere innanzitutto nelle coscienze di quanti fanno esperienza del componimento per mezzo della lettura. A livello metrico, i primi quattro versi iniziali e il sesto verso di ciascuna delle sette strofe di "A Portrait" sono pentametri giambici, mentre il quinto e il settimo verso sono formati da sette piedi giambici. Questo movimento delizia nel segnalare un crescente desiderio sessuale che – come argomenta Lysack – va oltre la reclusione nello spazio domestico in cui le donne erano confinate:

Although the natural world might constitute an essentialized space, as constructed as any feminized domestic space, the point is that the woman in the poem creates for herself a sensory realm in which a male gaze apparently cannot place limits on feminine sexuality. This is a space not merely for one woman's sexual awakening, but one in which the possibility exists for pleasures to be exchanged between women. Nature, like a second woman, responds to the first in an ecosystem where fluidity is not only generated but also reciprocated (Lysack 2008: 127).

La teoria del risveglio sessuale femminile di cui parla Lysack si sposa bene con gli ultimi due versi in cui la donna simula una specie di ritiro sensuale: accennando da una bocca piccola e chiusa alcuni "pollution smiles" (SS: 30, v. 49), cioè sorrisi che contaminano o avvelenano, lei ha conquistato la morte (SS: 30) e superato proprio i confini della rappresentazione maschile che voleva una donna passiva e pudica.

Sebbene la voluttuosa giovane di "A Portrait" non abbia un nome, ha comunque molto

in comune con le diverse “Venus” che popolano la raccolta. Venere appare centrale almeno in tre componimenti: “The Birth of Venus” (SS: 13), “Spring” (SS: 102) e “The Sleeping Venus” (SS: 98). In questi componimenti la natura e i fiori non sono associati all’innocenza e al candore femminile⁵. Infatti, le immagini floreali spostano l’attenzione da un regno del tutto femminile ed eterosessuale a legami omosessuali contrastando il desiderio della donna che si riscopre libera nel rifiuto dell’eteronormatività⁶, ovvero della tendenza normativa implicita che tiene conto solo dell’esistenza dell’eterosessualità, considerata ‘normale’ espressione delle relazioni sessuali (Borghi & Rondinone 2009). “The Birth of Venus”, in cui la dea “seeks to bind / New-born with a tress / Gold about her nakedness” (SS: 13, vv. 8-10), canta il rapporto omoerotico tra Venere e Flora che sono presenti nel quadro:

And her chilled, wan body sweet
 Greets the ruffled cloak of rose,
 Daisy-stitched, that Flora throws
 Toward her ere she set her feet
 On the green verge of the world [...] (SS: 13, vv. 11-15).

In questi versi, Venere e Flora si spostano insieme mentre, nel dipinto di Botticelli, Venere è fisicamente in equilibrio tra le immagini maschili e femminili, con la testa chinata a sinistra verso i venti Zefiro e Borea, e solo il bacino rivolto in direzione di Flora. Infatti, tutto il componimento descrive due diversi tipi di desiderio erotico, quello maschile e femminile. Field dimostra come i desideri delle dee siano reciprocamente coinvolgenti concentrandosi sulle immagini floreali che, perdendo l’originario senso di purezza e candore, fanno da cornice perfetta a un’unione tra Venere e Flora come coppia lesbica, prima di essere ritratte nel mondo degli uomini rappresentati dai violenti Zefiro e Borea (SS: 13, vv. 16-20):

Flora, with the corn-flower dressed,
 Round her neck a rose-spray curled
 Flowerless, wild-rose at her breast,
 To her goddess hastes to bring
 The wide chiton of the spring (SS: 13, vv. 16-20).

⁵ Negli anni in cui Cooper e Bradley scrivono, l’universo femminile era spesso paragonato alla flora perché la donna doveva socialmente essere delicata, assertiva e rosea. Inoltre, non è forse un caso che ancora nell’Ottocento l’idoneità delle donne allo studio della scienza, oggetto di forti contestazioni, venisse limitata allo studio della botanica. I fiori, infatti, erano tradizionalmente legati all’idea di femminilità, e coltivare e disegnare piante sembrava una degna occupazione casalinga per le donne (Fara 2008).

⁶ L’eteronormatività prescrive i comportamenti ‘da non assumere’ ma allo stesso tempo codifica fortemente i comportamenti considerati ‘normali’ e ‘giusti’ (Abbatecola & Stagi 2017; Borghi & Rondinone 2009). La norma eterosessuale “traccia dei confini invisibili nelle traiettorie biografiche. Afferma chi si può o non può essere, cosa si può o non può fare. Confina gli spazi, definisce i luoghi, costruisce i desideri, delimita i diritti, struttura il linguaggio” (Abbatecola & Stagi 2017: 44). I *Queer Studies*, analizzando l’eteronormatività, hanno messo in discussione la sessualità normativa e, quindi, ciò che ha diritto di essere considerato ‘normale’ e manifestato nello spazio pubblico e le relative violazioni alle regole di questa sessualità normativa e di genere. (Cfr Butler 1993; 2004; 2006).

I momenti felici trascorsi tra le due dee mostrano alla fine del testo poetico una Venere triste “by the sea-wind scarcely moved” (SS: 15, v. 39) e con un “Tearful shadow in her eyes” (SS: 15, v. 32) perché Flora resterà l’unico amore che lei non riuscirà ad avere: “She is Love that hath not loved” (SS: 15, v. 40). Lo stesso sguardo malinconico si trova nel componimento “Spring” (SS: 102), tratto da un altro dipinto botticelliano, “La Primavera”. Le due poetesse videro la grande tempera su tavola di Sandro Botticelli presso La Galleria dell’Accademia, dove il quadro restò esposto prima del trasferimento agli Uffizi nel 1919. La pallida Venere è triste al punto da essere esplicitamente cantata in apertura di “Spring” (SS: 102): “VENUS is sad among the wanton powers, / That make delicious tempest in the hours / Of April or are reckless with their flowers” (SS: 22, vv. 1-3). Venere, dea della bellezza, dell’amore e della generazione, è angosciata nonostante sia circondata dal risveglio della primavera e dalla danza delle tre Grazie. Infatti, il suo sentimento di afflizione continuerà nelle domande che affollano la poesia sull’improvvisa sparizione delle Grazie nel momento in cui entra in scena Eros: “They are the Graces in their virgin youth;/ And does it touch their Deity withruth/ That they must fade when Eros speeds his dart?/ Is this the grief and forethought of her heart?” (SS: 24). È quanto nota anche Jill Ehnenn nel saggio intitolato *Looking Strategically: Feminist and Queer Aesthetics in Michael Field’s “Sight and Song”* (2004). Precisando che anche Vernon Lee aveva sottolineato la riluttanza e la tristezza della Dea, la studiosa afferma che il sentimento di angoscia di Venere espresso da Field “is clearly communicated by the ‘Tearful shadow in her eyes’ (SS: 15)” (Ehnenn 2004: 225). La poesia stessa continua a insistere in seguito su questa infelicità perché Venere, sebbene circondata da piante fiorite di mirto, “is sad” (SS: 24, vv. 41) ma anche “tender with some dread” (SS 24, v. 45), con occhi spalancati e dai tratti “dark and heavy with their pain” (SS: 24, v. 49), in quanto esterna un dolore causato dall’amore crudele che viene definito “blind and tyrannus” (SS: 25, v. 52). In mezzo a tulipani, rose, alberi di arancio e viti d’uva, la poesia si chiude con un’immagine/senso di vuoto e abbandono per un amore disperato e negato: “Venus, looking on, / Beholds the mead with all the dancers gone” (SS: 26, vv. 78-79).

Non è la stessa lettura che Cooper e Bradley offrono per omaggiare l’olio su tela di Giorgione intitolato “Sleeping Venus”, che ammirarono nel 1891 alla Dresden Gallery in Germania. La posizione supina del soggetto ritratto da Giorgione ricorda “La Venere di Urbino” di Tiziano (Wethey 1987). Si tratta, infatti, di un nudo femminile su lenzuola stropicciate ma, nonostante il titolo suggerisca una figura passiva, quella di “The Sleeping Venus” (SS: 98) è una donna che non nasconde la sua sensualità. Infatti, imitando la donna misteriosa in “A Portrait” (SS 27), l’affascinante Venere varca i confini del suo “arched shell” (SS 98, v. 4) per sdraiarsi su un terreno aperto circondato da colline (SS: 98, vv. 13-14). Il suo corpo è generoso, (“has curves” SS: 99, v. 15), nella più tradizionale raffigurazione della fertilità femminile, ma il braccio sinistro è disteso lungo il fianco e la mano destra, “Falling inward” (SS: 101, v. 63), suggerisce l’atto della masturbazione. Lo spazio aperto attorno a lei erotizza il “paesaggio del suo corpo”:

With desirous sway, each breast
Rises from the level chest,

One in contour, one in round –
 Either exquisite, low mound
 Firm in shape and given
 To the August warmth of heaven (SS: 100, vv. 37-42).

Il forte autoerotismo dei versi di questa strofa (Lysack 2008: 129) preannuncia alle lettrici e ai lettori la palese consumazione di un atto sessuale nella strofa che segue:

Not even sleep
 Dare invalidate the deep,
 Universal pleasure sex
 Must unto itself annex –
 Even the stillest sleep; at peace,
 More profound with rest's increase,
 She enjoys the good
 Of delicious womanhood (SS: 101-102, vv. 63-70).

Ammirazione, desiderio e identificazione si intrecciano in queste rime, che risultano l'unica testimonianza scritta ottocentesca di un atto di masturbazione femminile, come afferma Jill Ehnenn in un prezioso volume intitolato *Women's Literary Collaboration, Queerness, and Late-Victorian Culture*:

Here Michael Field daringly creates for their readers what is perhaps the only positive contemporary description of female masturbation. Despite the continued sensual description and erotic suggestion in the rest of the poem, their gaze is not prurient. The poem is not a blazon, a catalogue of female parts; and while Venus is the object of the gaze, she is not a commodity for market exchange (Ehnenn 2008: 87).

Una sensualità e una sessualità che effettivamente non turbano la nostra sensibilità perché il piacere che alla fine il poema presagisce resterà a lungo:

In communion with the sweet
 Life that ripens at her feet:
 We can never fear that she
 From Italian fields will flee,
 For she does not come from far,
 She is of the things that are;
 And she will not pass
 While the sun strikes on the grass (SS: 105, vv. 119-126).

La promessa delle liriche di Field è una sorta di monito che si concretizza nel verso che recita “while we gaze it seems as though / She had lain thus [...] since the ages far ago” (SS: 104, vv. 115-116). Lo sguardo e il pronome “we” si riferiscono alle svariate possibilità omoerotiche e autoerotiche che, in termini fortemente transfemministi/queerfemministi, si traduce nella dimostrazione del concreto potenziale erotico di tutte le identità di genere. Lo

chiarisce Anna Robins in *A Woman's Touch: Michael Field, Botticelli and Queer Desire* (2019) affermando che la poesia di Field è la dimostrazione delle identità sessuali fluide esistenti durante l'età vittoriana (Robins 2019: 155). A quel tempo, infatti, riconoscere il piacere sessuale femminile o bisessuale era un tabù poiché molti credevano che fosse improprio per le donne e per tutte le identità di genere avere e mostrare una sessualità in quanto "existing male models were the best on offer" (Robins 2019: 158). A tal proposito è bene ricordare come non tutte le poesie/quadri di *Sight and Song* raffigurino donne. Infatti, la raccolta critica anche l'ideologia di sesso/genere dell'età vittoriana e le più ampie nozioni di femminilità e sessualità attraverso la figura del "young boy". Mentre i precedenti testi poetici hanno mostrato nuove prospettive attraverso cui guardare famosi ritratti di donne, Field presta attenzione anche ad alcuni quadri raffiguranti figure maschili. Martha Vicinus ha osservato che "the adolescent boy" era pericoloso per gli artisti del Novecento quanto la donna predatrice (Vicinus 1994: 93). Vicinus discute il ruolo letterario della figura del giovinetto che scrittori e scrittrici idealizzavano nei loro testi. In particolare, il ragazzo rappresentava un fugace momento di libertà e innocenza pericolosamente attraente:

For men, the boy suggested freedom without committing them to action; for women, he represented their frustrated desire for action. But most of all, his presence in fin-de-siècle literature signifies the coming of age of the modern gay and lesbian sensibility: his protean nature displayed a double desire – to love a boy and to be a boy (Vicinus 1994: 93-94).

Dall'estratto appena riportato si evince chiaramente che la posizione liminale e contraddittoria dell'adolescente ha permesso alle donne di esprimere le loro sensazioni. Il ragazzo, in quanto vergine, rappresentava al tempo stesso l'innocenza e la libertà dal sesso eterosessuale (Vicinus 1994: 90). Infatti, *Sight and Song* omaggia anche *L'Indifférent* di Watteau, (SS: 1) in cui un giovane dai tratti femminili balla in punta di piedi (SS: 1) ed è descritto metaforicamente come una "human butterfly", ovvero una farfalla umana (SS: 1, v. 15). Attraverso il poema intitolato "The Shepherd-Boy", viene omaggiato il "Garzone con flauto", un dipinto a olio su tavola attribuito a Giorgione o a Tiziano e conservato ad Hampton Court, Londra (SS: 65). Il pastorello, con "A RADIANT, oval face: the hair/About the cheeks so blond in hue" (SS: 65, vv. 1-2), emana una bellezza dai tratti femminili sconvolgente. Il potenziale erotico che doveva avere per le scrittrici – e per la società del loro tempo – la castità adolescenziale trova la sua spiegazione nel simbolo di ribellione e allo stesso tempo di innocenza che il fanciullo rappresentava anche nelle relazioni dello stesso sesso (Vicinus 1994: 103). In definitiva, le *ekphrasis* ispirate a quadri di pittori italiani, così come *Sight and Song* nel suo insieme, osservano, in primo luogo, la realtà in modo diverso e la traducono per far emergere quella capacità politica di sconvolgere identità e gerarchie sociali dell'epoca vittoriana. *Sight and Song* suggerisce, inoltre, che il desiderio di Bradley e Cooper di rappresentare la soggettività impersonale era una delle ragioni principali per cui si esibivano identità e relazioni fuori dalla norma eterosessuale, sia nella poesia che nella vita.

BIBLIOGRAFIA

- Abbatecola, Emanuela & Luigia Stagi. 2017. *Pink is the new black. Stereotipi di genere nella scuola dell'infanzia*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Ashbee, Charles Robert. 1863-1942. *7 letters to Sir William Rothenstein; 1904-1932. Sir William Rothenstein Correspondence and Other Papers, 1887-1957*. MS Eng 1148 (32). Houghton Library, Harvard University, https://digitalcollections.library.harvard.edu/catalog?page=2&q=Rothenstein&search_field=all_fields (consulted on 27/04/2020).
- Barthes, Roland. 1985. *L'ovvio e l'ottuso*. Torino: Einaudi.
- Bickle, Sharon. 2008. *The Fowl and the Pussycat: Love Letters of Michael Field*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Borghi, Rachele & Antonella Rondinone (a cura di). 2009. *Geografie di genere*. Milano: Unicopli.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2006. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Creed, Barbara. 1995. Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts. E. Grosz & E. Probyn eds. *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. London: Routledge, 111-124.
- Donoghue, Emma. 2014. *We Are Michael Field*. Bath: Absolute Press.
- Ehnenn, Jill R. 2004. Looking Strategically: Feminist and Queer Aesthetics in Michael Field's "Sight and Song". *Victorian Poetry*, 42, 3: 213-259.
- Ehnenn, Jill R. 2008. *Women's Literary Collaboration, Queerness, and Late-Victorian Culture*. Aldershot: Ashgate.
- Field, Michael. 1892. *Sight and Song*. London: Elkin Matheus & John Lane.
- Field, Michael. 1933. *Works and Days*. Thomas Sturge Moore & D. C. Sturge Moore eds. London: John Murray.
- Fara, Patricia. 2008. Educating Mary: Women and Scientific Literature in the Early Nineteenth Century. Christa Knellwolf & Jane Goodall eds. *Essays on Frankenstein*. Ashgate: Aldershot, 17-32.
- Gorham, Deborah. 2013. *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. London: Routledge.
- Kennedy, David & Richard Meek. 2019. *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*. Manchester: Manchester University Press.
- Leighton, Angela. 1992. *Victorian Women Poets: Writing Against the Heart*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 2002. *Laocoonte*. M. Cometa (a cura di). Palermo: Aesthetica.
- Lotman, Jurij Mihajlovic. 1998. *Il girotondo delle muse: saggi sulla semiotica e sulla rappresentazione delle arti*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Lysack, Krista. 2008. *Come Buy, Come Buy: Shopping and the Culture of Consumption in Victorian Women's Writing*. Athens: Ohio University Press.
- Meyer, Shapiro. 2002. *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma: Meltemi.
- Mirzoeff, Nicholas. 1999. *An Introduction to Visual Culture*. New York: Routledge [2002. *Introduzione alla cultura visuale*. Roma: Meltemi].
- Mitchell, Thomas W. J. 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press.

- Pantini, Emilia. 1999. La letteratura e le altre arti. Armando Gnisci (a cura di). *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano: Mondadori, 91-114.
- Parker, Sarah & Ana Parejo Vadillo. 2019. *Michael Field: Decadent Moderns*. Athens: Ohio University Press.
- Pfister, Manfred. 1993. The Dialogue of Text and Image: Tapies Antoni and Kiefer. Von Klaus Dirscherl ed. *Bild Und Text Im Dialog / Hrsg.* Passau: Rothe, 321-343.
- Pfister, Manfred. 1996. *The Fatal Gift of Beauty: The Italies of British Travellers: An Annotated Anthology*. Amsterdam: Rodopi.
- Robins, Anna Gruetzner. 2019. A Woman's Touch: Michael Field, Botticelli and Queen Desire. A. Debenedetti & C. Elam eds. *Botticelli Past and Present*. London: UCL Press, 148-160.
- Segre, Cesare. 2003. *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*. Torino: Einaudi.
- Sofocle, 2014. *Tutte le tragedie*. Ettore Romagnoli (trad. italiana). L'Aquila: Rea Edizioni.
- Thain, Marion & Ana Parejo Vadillo. 2009. *Michael Field, the Poet*. Claremont: Broadview Press.
- Treby, Ivor. 2000. *Music and Silence: the Gamut of Michael Field*. Suffolk: De Blackland Press.
- Varga, Kibédi A. 1989. Criteria for Describing Word-and-Image Relations. *Poetics Today*, 10, 1: 31-53.
- Vicinus, Martha. 1994. The Adolescent Boy: Fin De Siècle Femme Fatale? *Journal of the History of Sexuality*, 5, 1: 90-114.
- Vicinus, Martha. 2005. 'Sister Souls': Bernard Berenson and Michael Field (Katherine Bradley and Edith Cooper). *Nineteenth-Century Literature*, 60, 3: 326-354.
- Walter, Christina. 2014. *Optical Impersonality: Science, Images, and Literary Modernism*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Wethey, Harold Edwin. 1987. *Titian and his Drawings. With Reference to Giorgione and Some Close Contemporaries*. Princeton: Princeton University Press.

Carla Tempestoso holds a PhD in Literary, Linguistics and Translation Studies at the University of Calabria (Italy). She is currently Adjunct Professor of English Literature at the University of Calabria (Italy). Her interdisciplinary research interests include Anglo/Caribbean Studies, Migration Studies, and Translation Studies. She has recently published a book about Caryl Phillips's drama, *Il teatro di Caryl Phillips. Transnazionalità, identità e appartenenze* (Aracne 2020), and several essays both on academic journals and edited volumes.

carla.tempestoso@unical.it