

D.H. LAWRENCE
il romanziere come profeta



Grande narratore, tra i più prolifici del secolo, poeta, drammaturgo, saggista, pittore, traduttore, D.H. Lawrence è certamente una delle figure letterarie più rappresentative del Novecento, anche se oggi la sua fama appare in calo per ragioni apparentemente diverse da quelle per cui fu tanto discusso e censurato nel secolo scorso.

Non si tratta del fatto che le cose per cui combatteva siano oggi state raggiunte e «la sua guerra culturale sia stata vinta», come scrive qualche recensore [*The Guardian* 8 nov. 2003] fraintendendo totalmente il suo messaggio, bensì del fatto che semplificazioni e stereotipi, come quelli di Ursula LeGuin («He was a sexist and a racist»), ne scoraggiano la lettura e impediscono si capisca il nucleo essenziale del suo messaggio sotto le forme legate alle convenzioni del tempo e alla sue scelte di scrittura.

Chi può dire che l'invito a non trattare i nostri corpi come «cani ammaestrati» (“A Propos of *Lady Chatterly's Lover*”, 1930) non sia più attuale oggi (forse non lo è mai stato tanto), e che la nostra vantata libertà sessuale non sia che una simulazione illusoria, tanto più acrobatica e parossistica quanto più fatalmente deludente sul piano delle emozioni autentiche e non «contraffatte»?

Il destino critico di Lawrence, i fraintendimenti più o meno consapevoli o in buona fede hanno origine nell'ambiguità della sua concezione del sesso, che è stata interpretata in maniera contrastante, a seconda dei momenti, come genuinamente trasgressiva e rivoluzionaria (F.R. Leavis, 1930) oppure regressiva, fallocentrica, “fascista” (Kate Millet, 1969), come emerge dall'ampio dibattito critico, puntualmente riassunto da Silvia Albertazzi nella sua introduzione allo scrittore (1988).

Evitando il dogmatismo cui tendono entrambe le suddette posizioni, bisogna tener conto che per Lawrence, come per chiunque, «è impossibile uscire completamente dalla propria pelle», come scriveva il suo prosatore preferito, W.H. Hudson. È proprio l'ammirato autore di *A Crystal Age* (1887;1906) e di *Green Mansions* (1904) a delineare in termini tardo-vittoriani ed edoardiani il problema della «passione sessuale», collocandolo intenzionalmente «al centro del *romance*» e mettendo così in luce quello che Foucault definirà poi «il nesso tra il discorso sul sesso e il sistema del potere borghese». Hudson stigmatizzava il concetto borghese di sesso come espressione dello «spirito del lupo, famelico e divoratore», spasmodico desiderio di possesso individuale, distruttivo e alla fine autodistruttivo per l'intera società, e vi contrapponeva una concezione del sesso legato alla fecondità, alla riproduzione, nel rispetto delle leggi della natura, dei ritmi e cicli della Gran Madre Terra, «sola depositaria della verità e della vita».

La trasgressività di D.H. Lawrence (al di là dei termini della sua discussa concezione del sesso e del loro variare nel tempo in rapporto alle sue numerose e diverse esperienze intellettuali) è

insita già nella scelta dell'argomento, nell'aver cioè puntato la luce su di un tabù: *quello* è l'istinto vero, per quanto travisato e distorto.

Affermare che il sesso non è sporco o peccaminoso, ma che è naturale, costituisce già di per sé una trasgressione enorme, uno smascheramento del falso istinto propagandato come vero, quello dell'egoismo razionale, che, come scriveva William Morris in *News from Nowhere*, ci «fa vivere vite che non sono le nostre».

È invece l'amore, *virtus unitiva* nell'atto sessuale autentico, la forza che mette l'essere umano in contatto con l'universo ("Love", 1925 ca.), attraverso cui passa la realizzazione dell'«uomo vivo» ("Why the novel matters", 1936), vale a dire il rinnovamento, la vita e quindi il raggiungimento della «pace del corpo e la gioia del cuore» (come insegnava Morris).

D.H. Lawrence appartiene, come Yeats che ha coniato l'espressione, alla «scuola di William Morris»; così come E.M. Forster, che negli stessi anni lamentava «il peccato contro il corpo perpetrato per secoli dalla nostra civiltà» ("The Machine Stops", 1909).

Anche la pornografia è una forma di pubblicità che serve a colpire l'istinto vero (*Pornography and Obscenity*, 1929) ed è per questa ragione che Lawrence ha avuto successo nel mondo borghese come autore pornografico. Da *The Rainbow* (sequestrato pochi mesi dopo l'uscita nel 1915) a *Lady Chatterley's Lover* (per la cui versione integrale ci fu l'ultimo processo nel 1960) si può dire che D.H. Lawrence sia stato perseguitato tutta la vita dalla censura.

Oggi che nella simulazione trionfante la pornografia di fatto ha cessato di esistere, Lawrence rimane pericoloso – con il suo insistere sul sesso come istinto biologico e prima porta per il contatto con la realtà, il suo accorato appello ad approfondire la sincerità della proprie emozioni e soprattutto il suo inesausto anatema contro la civiltà delle macchine (*The Triumph of the Machine, Dark Satanic Mills*, 1930); meglio allora spegnere la sua voce come datata, mettendo in rilievo l'impronta sessista che è caratteristica della sua epoca o la sua ingenua fiducia nella capacità del linguaggio di rendere emozioni come quelle sessuali che sono invece uniche e irripetibili, perciò irrepresentabili nella loro individualità.

Lawrence s'indigna perché la gente ride quando si parla di sesso, ma (stranamente per l'autore di *Psychoanalysis and the Unconscious*, 1921) mai pare rendersi conto che, se il riso è una forma di difesa, è proprio il linguaggio, nella sua intrinseca violenza definitoria e imperialista (come insegna Barthes), a suscitare nel lettore una tale reazione difensiva di fronte all'imposizione, attraverso la parola o l'immagine, di un'emozione che il lettore non riconosce come propria, per lui distorta e quindi pornografica.

Non è il tema del sesso ad essere pornografico; è il volerne rappresentare e comunicare le emozioni con le parole. Lawrence insiste nei suoi saggi sulla mutevolezza dell'amore, del desiderio, delle emozioni, perché nella mutevolezza, nel continuo rinnovamento consiste la vitalità, e non si rende conto delle potenzialità mortifere del linguaggio in questo ambito. Consapevole che «non abbiamo un linguaggio per i sentimenti» [cit. da M. Bell], in *Lady Chatterley's Lover* la sua presunzione raggiunge il culmine quando crede di poter descrivere le emozioni femminili in un rapporto sessuale.

[...] si risvegliarono in lei vibrazioni nuove e strane che fremevano come piccole onde che s'increspino. Fremevano, fremevano come molli lingue di fiamma che si lambissero a vicenda, molli come piuma, e toccavano vertici di lucentezza suprema, sottili, deliziose, che la fondevano tutta dentro. Era come un suono di campane che vibrasse a onde su su, fino al culmine.

[...] il moto ineffabile che non era realmente un moto, ma puri e sempre più profondi vortici di sensazioni, che si agitavano più e più profondamente nella sua carne e nella sua coscienza finché ella non fu che un perfetto fluido concentrico di sensazioni e giacque lì, emettendo strida inarticolate e inconscie, la voce che usciva dalla notte più fonda: la vita!

(cap. X; trad. di G. Monteleone)

Tale fiducia nel linguaggio, nel *λογος*, rappresenta un tradimento inconsapevole della fede profonda che caratterizza il filone romantico cui Lawrence si ispira (quello del ritorno alla natura, di Hudson, di Morris, e indietro fino alla Radcliffe, a Blake) – la fede nel mito: il mito come istinto, come memoria ancestrale (che si avverte nelle ossa, non nella mente), come “spirito del luogo” che ci plasma e ci anima, non può essere immobilizzato e abbruttito nella prigione della parola, ma soltanto evocato, attraverso l’assenza e il bisogno, nel lettore o spettatore, l’unico che può dargli con la sua immaginazione *la* forma concreta e autentica.

Quando Lawrence comincia a scrivere (*The White Peacock*, 1911; *The Trespasser*, 1912), in pieno periodo edoardiano, il genere più popolare è il romanzo. Per lui il *novel* diventa «di suprema importanza», «the one bright book of life» in grado di rendere l’uomo nella sua pienezza, «man alive» (“Why the novel matters”), e in quanto tale, strumento di analisi e di propaganda per riattivare «il rapporto tra noi e l’universo vivente che ci circonda» (“Morality and the Novel”). Per questo suo scopo Lawrence attinge a piene mani dalle tecniche narrative tradizionali e non – dal romanzo vittoriano (George Eliot e Thomas Hardy in particolare) a quello edoardiano (John Galsworthy) al romanzo “impressionista” di Ford Madox Ford – senza l’assillante preoccupazione per la forma del *new novel* dei contemporanei, ma aperto e disponibile a tutte le esperienze – dal realismo francese all’impressionismo di Ford e di Conrad, al futurismo di Marinetti e D’Annunzio, alla psicoanalisi, all’esoterismo, al primitivismo, all’antropologia, alla mitologia.

Il primo capitolo di quello che è spesso considerato il suo capolavoro, *Women in Love* (1920), ne è un esempio: si apre con una scena austeniana di due ragazze che parlano d’amore e un narratore onnisciente invadente, addirittura imbarazzante per la presunzione con cui entra ed esce dai due personaggi femminili, dimostrando di conoscerne non solo i pensieri, ma anche l’inconscio, per poi procedere alla caratterizzazione, “a tutto tondo” in pieno stile vittoriano, degli altri personaggi; eppure alla fine, quando il capitolo si chiude, il lettore si trova coinvolto, senza sapere come, nell’ansia e nell’insoddisfazione del tormentato rapporto di Hermione con Birkin. È l’effetto dell’arte del «romanziero profetico», come spiega Forster in *Aspects of the Novel* apparentandolo a Dostoevskij e a Melville, ossia della capacità di «usare i comuni materiali del romanziero per innescare un processo che li immetta in un mondo nuovo».



Il suo uso delle tecniche moderniste, discusso e messo in luce soprattutto negli ultimi decenni, è diverso da quello di Ford e di Joyce e più simile a quello del suo diretto discendente, Laurence Durrell: prima ancora che rendere la “realtà” e l’atmosfera psicologica del suo tempo, a Lawrence interessa far recepire il suo messaggio. Non è tanto o semplicemente un *social historian* come Ford, ma è soprattutto un profeta: non gli basta rendere i contemporanei consapevoli della deludente qualità della loro vita, derubata di ciò che veramente conta dal trionfo della Macchina, ma vuole anche spingerli sulla via del cambiamento. Il vario diversificarsi dei punti

di vista e la polifonica ambiguità della scrittura sono al servizio dell'intento dichiarato di rivitalizzare il mito, ponendo il sesso al centro dell'esperienza.

A ben guardare, nel suo atteggiamento verso le tecniche narrative Lawrence va addirittura oltre Ford, servendosi o meglio abusandone proprio senza alcun reverenziale timore, come "ferri del mestiere": egli è prima di tutto «the priest of Love», e la parola gli serve per celebrarne i misteri (se non fosse che, come abbiamo detto, la luce del *logos* finisce con l'annullare le potenzialità del mito, facendolo apparire addirittura osceno).

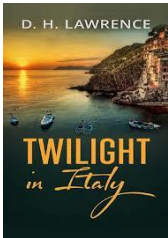
E proprio nell'invidiabile ingenuità di avere una fede e di darvi priorità sta forse, prima ancora che nella sua estrazione sociale, la ragione del difficile rapporto che Lawrence ebbe sempre con la cultura ufficiale e la critica canonica: nonostante gli errori e le contraddizioni come uomo, artista, profeta, egli non ha la fondamentale mancanza di speranza che sottende al moderno e al postmoderno e che, nei saggi e nelle lettere, non manca di rimproverare ai contemporanei con accenti che suonano incredibilmente attuali ("John Galsworthy"; Lett. to A.W. McLeod, 6 Oct. 1912).

Lawrence nasce nel 1885 a Eastwood (vicino a Nottingham) quarto di cinque figli in una famiglia della *working class*. Proprio nella composizione della famiglia sono insiti gli elementi del contrasto che struttura la sua visione. Con il padre minatore e la madre maestra, il rapporto gerarchico tradizionale tra *Mind* e *Body*, tra maschile e femminile, appare invertito e l'esaltazione del corpo e del sesso, a cui tende la sua *quest* per riequilibrare il rapporto tra questi due poli, non può non colorarsi di sfumature maschiliste o omosessuali. Le difficoltà, in fondo mai risolte, del rapporto di Lawrence con il femminile sono riflesse nell'autobiografico *Sons and Lovers* (1913) nel rapporto del protagonista Paul Morel con la madre e le due giovani donne della sua vita, Myriam e Clara, che incarnano i due volti (angelico e peccatore) del femminile vittoriano. Maestro elementare a Croydon nel 1898, comincia scrivere e a pubblicare le sue prime poesie su *The English Review* (1909). Nel 1912 conosce Frieda von Richthofen, moglie di un collega, e, innamoratosi, parte con lei per il continente, viaggiando in Germania, Austria e sul lago di Garda dove, a Gargnano, scrive *Twilight in Italy, Love Poems and Others*, (1913); nel 1914 sposa Frieda e ritorna in Inghilterra, in Cornovaglia (dove pubblica tra l'altro *The Rainbow*, censurato dopo due mesi, 1915) da cui sarà espulso nel 1917 con l'accusa di spionaggio. Nel 1919 ricomincia a viaggiare e viaggerà praticamente fino alla morte, avvenuta nel 1930, in un sanatorio a Vence, in Provenza. È di nuovo in Italia, a Lerici, a Firenze, in Abruzzo. Nel 1920 è a Capri, sull'Etna, in Sicilia, a Malta, poi a Napoli, Amalfi, Roma, Firenze, Venezia. Nello stesso anno pubblica *Women in Love* negli Stati Uniti e *The Lost Girl* in Inghilterra. All'inizio del '21 è in Sardegna, dove scrive *Sea and Sardinia*, uno dei suoi più bei libri di viaggio. Nel '22 salpa da Napoli per Ceylon e poi per l'Australia, dove scrive *Kangaroo*. È poi a San Francisco e di qui nel New Mexico, a Taos. Pubblica il controverso *Aaron's Rod*, ispiratogli da un soggiorno a Firenze. Nel '23 è a Chapala in Messico, dove comincia *The Plumed Serpent*, per poi tornare a Londra dove pubblica i racconti *The Fox, The Ladybird* e la raccolta di poesie, in buona parte di ambientazione italiana, *Birds, Beasts and Flowers*. Nel '24 è di nuovo in Europa, a Parigi e a Baden-Baden, dove scrive bozzetti per *Mornings in Mexico, The Woman Who Rode Away, St Mawr, The Princess*); poi in Arizona e di nuovo in Messico e, aggravatasi la sua tubercolosi, ancora in Italia, in Liguria e in Toscana, a Scandicci. 'Nel 26 è per brevi periodi in Germania, Inghilterra, Austria e in Toscana, soprattutto nei luoghi etruschi (*Etruscan Places*, 1932). Nel '28 pubblica (Firenze, Orioli) *Lady Chatterley's Lover*, romanzo accusato di oscenità e

sequestrato. Nel '29 è di nuovo a Parigi, dove scrive una difesa di *Lady Chatterley's Lover*, poi torna sul Mediterraneo, Lione, Barcellona, Maiorca. I suoi quadri in mostra a Londra sono sequestrati, così com'è sequestrata alla dogana la raccolta di poesie *Pansies*. Mentre gli attacchi della malattia si fanno sempre più frequenti, la sua produzione non diminuisce, tant'è che parecchie opere saranno pubblicate postume (*Apocalypse*, 1931, *The Man Who Died*, *Last Poems*, *Etruscan Places*, *The Ship of Death and Other Poems*).

Questo suo frenetico viaggiare è manifestamente un pellegrinaggio, una ricerca senza fine del Paradiso, della terra dell'Eden e di un mondo migliore (che egli immaginerà anche come *Rananim*, una comunità ideale fondata «sull'assunto della bontà innata dei membri, non della malvagità» [Lett. to W.E. Hopkin, 18 Jan.1915]).

La sua visione del mito si sviluppa in profondità e risonanza, come mostra Carla Comellini (1995) ripercorrendo i suoi incontri con il *genius loci* o spirito del luogo, dall'Italia, all'Australia, al Messico. I suoi *travel book* rappresentano momenti fondamentali nello sviluppo della letteratura di viaggio. Un gioiello come *Prospero's Cell* di Durrell (1937) non sarebbe stato possibile senza i precedenti di Lawrence, e anche di Ford, autore di *Provençe* (1935), i quali portano a maturazione e attualizzano quel mito del Mediterraneo che, acquistata dignità letteraria nelle pagine dei *romance* della Radcliffe, si era poi sviluppato fiorendo nelle opere delle successive generazioni romantiche.



E il Mediterraneo sussurra sullo sfondo, come il suono di una conchiglia ... Il Mediterraneo così eternamente giovane, il simbolo stesso della giovinezza! E l'Italia, ogni volta così vecchia, eppure così infantile e spontanea! Mai, mai capace di capire, nemmeno per un attimo la meravigliosa, antica età dell'America, il continente del più avanti ...

*Si vedrà la primavera.
Fioriranno i mandorlini—*

(*Mornings in Mexico*, 1932)

Come Ann Radcliffe, Durrell era, per sua ammissione, un «poeta imbattutosi nella prosa».

Lady Chatterley's Lover – la più caratteristica e significativa delle opere di Lawrence – è sempre sul punto di trasformarsi in un *romance* (genere in cui la poesia è parte sostanziale); ed è proprio come «rappresentazione poetica della sessualità femminile» che la recente critica femminista francese (Hélène Cixous e Luce Irigaray) rilegge e rivaluta *Lady Chatterley's Lover* e anche la sua produzione poetica.



Oltre ai romanzi, alle raccolte di racconti, Lawrence pubblicò infatti undici raccolte di poesie, giudicate da alcuni ineguali e di scarso valore, da altri invece apprezzate come un'unica grande opera poetica unificata dal suo scopo visionario e profetico.

La critica ha recentemente messo in rilievo l'affinità profonda con i poeti romantici (da Blake a Wordsworth, da Coleridge a Shelley) nella concezione dell'intima unione tra il poeta, il filosofo e il profeta e della sua missione apocalittica. Lawrence chiedeva infatti che la sua poesia venisse letta come un'autobiografia e come un manifesto della sua Utopia, «un nuovo cielo e una nuova

terra» che rifiutassero l'ipocrisia e il meccanicismo vittoriano in favore della primitiva «saggezza del sangue» e della libertà sessuale.

Nonostante il dibattito ancora aperto sul posto da assegnargli tra i poeti del Novecento, è innegabile la sua influenza nelle opere di scrittori come Galway Kinnell, Denise Levertov, Karl Shapiro, Ted Hughes, Adrienne Rich, e Robert Bly.

Conservatore e radicale al tempo stesso, Lawrence continua a rappresentare una sfida, se è vero, come scrive oggi, nell'epoca della "guerra perenne", Doris Lessing, che «*Lady Chatterley's Lover* è uno dei più grandi romanzi contro la guerra che mai siano stati scritti».