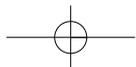
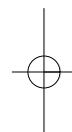
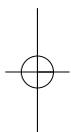


LINGUE E LETTERATURE CAROCCI / 103



I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 / 42 81 84 17,
fax 06 / 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>

La retorica dell'eros

Figure del discorso amoroso
nella letteratura europea moderna

A cura di Stefano Manferlotti



Carocci editore

Volume pubblicato con fondi PRIN e con il contributo del Dipartimento
di Filologia Moderna dell'Università di Napoli Federico II

1^a edizione, luglio 2009
© copyright 2009 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel luglio 2009
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4982-0

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

	Introduzione	9
	di <i>Stefano Manferlotti</i>	
1.	L'incubo di Brabanzio e il sogno di Titania. Gli animali dell'eros in William Shakespeare	13
	di <i>Angela Leonardi</i>	
2.	Omosessualità e gravidanza poetica. Figure dell'amor platonico da Shakespeare a Forster	35
	di <i>Michele Stanco</i>	
3.	L'amore negativo: John Donne e il desiderio del nulla	63
	di <i>Silvia Bigliuzzi</i>	
4.	Eros, assenza e memoria in Robert Browning	85
	di <i>Angelo Righetti</i>	
5.	Le altre vittoriane. Trasgressione e passione nella "grande tradizione" femminile del romanzo	99
	di <i>Maria Teresa Chialant</i>	
6.	Lupa in fabula, o la passione che uccide: dai <i>Mystères de Paris</i> alle novelle di Verga	125
	di <i>Francesco de Cristofaro</i>	

INDICE

- | | | |
|-----|---|-----|
| 7. | <i>Women Seen: Thomas Hardy, lo sguardo e i luoghi dell'eros</i>
di <i>Francesco Marroni</i> | 149 |
| 8. | Immagini erotiche e strutture del sentire. La sfida di David Herbert Lawrence
di <i>Simonetta de Filippis</i> | 163 |
| 9. | La retorica del desiderio in un racconto di Edward Morgan Forster
di <i>Annamaria Lamarra</i> | 189 |
| 10. | <i>Mangled love. Note sul teatro di Sarah Kane</i>
di <i>Stefano Manferlotti</i> | 209 |
| | Gli autori | 229 |

8

Immagini erotiche e strutture del sentire.
La sfida di David Herbert Lawrence

di *Simonetta de Filippis*

Il libro della vita

The novel is the one bright book of life. Books are not life. They are only tremulations on the ether. But the novel as a tremulation *can* make the whole man-alive tremble. Which is more than poetry, philosophy, science or any other book-tremulation can do¹.

Così scriveva D. H. Lawrence alla fine del 1925, solo un anno prima di intraprendere la composizione del suo ultimo e più famoso romanzo, *Lady Chatterley's Lover*, il suo “vivido libro della vita” che esalta la centralità del rapporto uomo-donna, della sessualità, dell’unione della carne e del sangue, dell’interesse di ogni individuo in un rapporto armonico con l’universo. Un romanzo che, sebbene inizialmente tacciato di intenti pornografici, si è poi affermato per il suo valore artistico e il suo spessore ideologico, divenendo al contempo uno dei testi-simbolo della letteratura erotica del Novecento.

Lady Chatterley's Lover è certamente l’opera narrativa di Lawrence più conosciuta nel mondo, un romanzo il cui valore sociale ne trascende le qualità intrinsecamente artistiche per l’impatto che ha esercitato su intere generazioni e in particolare per il contributo non secondario al grande movimento di liberazione sessuale (e non solo) degli anni Sessanta, un romanzo scritto nel 1928 ma censurato e disponibile alla lettura solo in edizioni pesantemente purgate, fino al famoso processo intentato contro la casa editrice Penguin che nel 1959 aveva avuto l’audacia di pubblicarne la versione integrale. La sentenza conclusiva nel 1960 fu di assoluzione piena, una data fortemente simbolica che apriva la fase di quei “favolosi” anni Sessanta, con le sue tante rivoluzioni sociali e politiche, e che giustamente guardava a D. H. Lawrence come

SIMONETTA DE FILIPPIS

a uno dei grandi profeti di quei cambiamenti che premevano alle porte della nuova epoca. È stato abbastanza consequenziale, dunque, legare la fama di Lawrence e di quel romanzo ai contenuti erotici e alla sua natura trasgressiva, spesso trascurandone il valore artistico.

Ma che cosa si intende per erotismo in letteratura? e come distinguere una scrittura erotica artisticamente valida, tesa a trasmettere un'esperienza intellettuale ed emotiva profonda, da una produzione letteraria che usa invece l'erotismo per attrarre il lettore in un percorso di mera *pruderie* o di voyeurismo spinto?

Una risposta forse si può provare a formularla osservando questo argomento attraverso la scrittura di Lawrence, un autore sul quale si sono spesso appuntate le critiche dei moralisti e le facili allusioni di chi vuole ricercare necessariamente elementi trasgressivi e richiami espliciti a immagini di spinta sensualità, con letture che tendono a scandagliare le possibilità di contenuti pornografici più che erotici. E bisogna forse iniziare con il chiedersi: quale valore dava Lawrence al rapporto fra un uomo e una donna nella sua visione complessiva della vita?

Un'interessante interpretazione del termine *sexual relationship* è stata proposta da Mark Kinkead-Weekes in un saggio del 1969, *Eros and Metaphor: Sexual Relationship in the Fiction of Lawrence*. Nella premessa alla sua lettura critica dei romanzi maggiori di Lawrence – *Sons and Lovers*, *The Rainbow*, *Women in Love*, *Lady Chatterley's Lover* – lo studioso si sofferma sull'espressione *sexual relationship*, analizzandone i due termini: *sexual* sembra riferirsi a un atto e a un'esperienza del corpo all'interno di coordinate spazio-temporali molto precise, un'esperienza che raggiunge il suo culmine nell'orgasmo; la parola *relationship* sembra al contrario esaltare, più che l'intensità del momento, la continuità e l'estensione di un processo spazio-temporale che porta a una *intimacy* dell'individuo con un altro individuo, con altri individui, con il mondo intero. Si tratta tuttavia, aggiunge il critico, di semplici enfasi, dato che l'atto sessuale non esclude una forma di *relationship*, così come una *relationship* può non escludere del tutto la sfera sessuale:

Lawrence's treatment of "sexual relationship" seems, however, intent on maximizing the tension between the opposite emphases. [...] He is unmistakably an erotic writer even where there is no possible offence to social

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

conventions. Yet the characteristic language of that representation also insists that sex is a way of talking about something else, so that Eros becomes Metaphor. Sexual activity and consciousness become the vehicle for exploring wider and wider relationships, within people, between them, throughout society, and the connection of man to the universe².

Dunque l'eros, in Lawrence, come strumento di conoscenza di sé e degli altri, come grande metafora delle relazioni umane e del senso della vita.

Questo è certamente il sentire di Lawrence, la sua visione della sessualità come parte fondamentale dell'essere umano, la parte più vera e più intuitiva, libera dai meccanismi della razionalità e dalle ipocrisie e meschinità del vivere sociale³. Le strutture del sentire vengono dunque messe da Lawrence in primo piano rispetto a quelle strutture politiche, economiche e sociali che tendono a irreggimentare ciascun individuo in schemi preordinati, che mortificano l'istintualità e le spinte profonde dell'essere umano al fine di tenere sotto controllo comportamenti e atteggiamenti rischiosi per l'ordine generale. Il sesso, dunque, come espressione profonda di libertà e di indipendenza intellettuale, come strumento ideologico di affermazione dell'uomo. E la scrittura erotica come strumento artistico per esprimere un sentire e una visione della vita che, soprattutto al tempo di Lawrence, appariva fortemente trasgressiva, una sfida assoluta rispetto ai parametri ideologici e moralistico-religiosi su cui era saldamente fondata l'intera società borghese occidentale.

Lawrence, peraltro, come egli stesso teorizza in molti suoi scritti, crede profondamente nella funzione del romanzo e della letteratura come strumenti di comprensione del senso più autentico della vita, quel senso profondo che può ricercarsi e trovarsi soprattutto nell'incontro sincero e intenso fra un uomo e una donna, e che il romanzo sicuramente può contribuire a rivelare e a riportare nella sua necessaria posizione di centralità:

The great relationship, for humanity, will always be the relation between man and woman. The relation between man and man, woman and woman, parent and child, will always be subsidiary.

And the relation between man and woman will change forever, and will forever be the new central clue to human life. It is the *relation itself* which is

SIMONETTA DE FILIPPIS

the quick and the central clue to life, not the man, nor the woman, nor the children that result from the relationship, as a contingency. [...]

The novel is a perfect medium for revealing to us the changing rainbow of our living relationships. The novel can help us to live, as nothing else can [...]⁴.

Dal fiore al corpo

La sensibilità erotica è presente nella scrittura di Lawrence fin dai suoi esordi. È qualcosa di palpabile, di conturbante, di delicato, che si applica spesso a momenti assolutamente distanti da forme di espressione di una sessualità e di una fisicità legata all'incontro fra due corpi che si amano. Un fiore, un frutto, un animale sono spesso soggetti privilegiati per l'espressione del sentire erotico di Lawrence proprio perché l'eroticismo è nella sua scrittura uno strumento efficace e coinvolgente che contribuisce alla vivida resa di una visione profonda della vita, in cui vengono recuperate e messe in primo piano dimensioni dell'umanità schiacciate da secoli di sovrastrutture ideologiche e in cui l'uomo viene ricondotto alla consapevolezza della sua interezza, del suo essere composto di corpo e mente, di sangue e anima, di carne e intelletto.

La natura rappresenta dunque, fin dagli inizi, un riferimento continuo da cui Lawrence trae ispirazione e suggestioni per tante vivide similitudini con l'uomo, con la sua sfera emotiva e con le sue reazioni psicologiche; *Snap-Dragon*, una poesia che risale al 1907, ne è un eccellente esempio (vv. 19-25):

She laughed, she reached her hand out to the flower,
Closing its crimson throat. My own throat in her power
Strangled, my heart swelled up so full
As it would burst its wine-skin in my throat,
Choke me in my own crimson. I watched her pull
The gorge of the gaping flower, till the blood did float
Over my eyes, and I was blind—⁵

Ben prima di raggiungere la grande capacità di espressione artistica toccata con la scrittura di *Sons and Lovers* (1913), dunque, il giovane Lawrence scriveva questi versi per esprimere e dipingere l'impeto del desiderio: con pochi tocchi poetici e con ardite similitudini, egli riesce

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

a rendere palpabile la sensazione dell'eccitazione del sangue che scorre nelle vene, del desiderio che monta fino al culmine, quando il pulsare del sangue finisce per annerire la vista e provocare l'abbandono totale dei sensi. Una descrizione che riesce a rendere tangibile l'emozione scatenata dal semplice gesto di una mano che si allunga a toccare un fiore. L'eros diventa metafora.

Tutta la scrittura lawrenciana è pervasa da momenti fortemente erotici che esaltano la centralità del sesso e dell'istinto nel pensiero dell'autore, in forte contrasto con la morale dominante al tempo, ed è interessante ricercare questi elementi in diversi momenti della sua produzione narrativa, a partire da *Sons and Lovers*, giustamente considerato dalla critica il primo grande romanzo di Lawrence, un romanzo di formazione perfettamente situabile fra la grande tradizione narrativa dell'Ottocento, solida e definita nelle certezze di una società economicamente e politicamente forte, e le nuove strategie di scrittura che meglio riflettono i maggiori fermenti del modernismo del primo Novecento, legati soprattutto alla sensazione di fragilità di una società attraversata da venti di guerra e di distruzione. Nella prima parte del romanzo, infatti, il racconto della storia familiare si snoda secondo un andamento orizzontale, tipico del grande romanzo vittoriano, coprendo l'arco di alcuni decenni; nella seconda parte, invece, la narrazione subisce una svolta decisa e un arresto improvviso rispetto alla dilatazione temporale, per procedere verticalmente, penetrando nella mente del personaggio principale, scandagliandone la dimensione psicologica attraverso momenti epifanici che ne determinano la maturazione. L'autore accompagna così il suo protagonista attraverso una serie di esperienze fondamentali all'interno della famiglia e della società; ma è soprattutto la scoperta della sessualità, i complessi e variegati rapporti con l'altro sesso, che determinano in Paul l'acquisizione di una piena consapevolezza della propria individualità e del rispetto del proprio essere più profondo.

Nell'affrontare il discorso del contatto fisico fra uomo e donna anche la scrittura di Lawrence sembra modificarsi sostanzialmente fra la prima e la seconda parte del romanzo. Nella prima, infatti, il racconto dell'attrazione fra Walter Morel e Gertrude Coppard si snoda attraverso un linguaggio che nulla possiede di quella dimensione allusiva e metaforica che rende la scrittura di Lawrence tanto forte-

SIMONETTA DE FILIPPIS

mente erotica e che compare, appunto, nella seconda parte, quando l'autore si confronta con le fragilità psicologiche di un ragazzo alla ricerca di sé stesso nella fase in cui si affaccia alla pienezza della vita; qui la scrittura si fa delicata, piena di immagini sfumate, di parole non dette, di sensazioni accennate, che permettono al lettore la reazione libera del proprio sentire, la possibilità di colmare quei vuoti, volutamente lasciati dall'autore, con la propria immaginazione e con la consapevolezza della propria esperienza.

Fin dal primo incontro con Walter, Gertrude viene affascinata dalla figura del giovane minatore, aggraziato nella danza e pieno di vitalità e di calore. Quando lui l'avvicina per invitarla a ballare, «A warmth radiated through her as if she had drunk wine»⁶; ma, nonostante questo accenno al rimescolamento del sangue, la ragazza rifiuta di danzare e i due giovani siedono semplicemente l'uno accanto all'altra riempiendo con le parole di una conversazione piuttosto convenzionale ciò che i corpi avvinti nel ballo avrebbero potuto dire. Lawrence sceglie dunque di non andare oltre questo fugace accenno al calore e al senso di momentaneo sperdimento di Gertrude, non approfondisce l'aspetto della sensualità, né indulge in descrizioni di elementi di fisicità conturbante, ma, in uno stile decisamente asciutto, informa semplicemente il lettore, poche righe più giù, che «The next Christmas they were married»; la scelta di una comunicazione fra i due giovani, fin dal loro primo incontro, sul piano del discorso piuttosto che su quello del sentire è dunque premessa essenziale per la successiva narrazione delle difficoltà del matrimonio fra due persone troppo distanti per appartenenza di classe e per livello di istruzione, due individui irrimediabilmente divisi dal peso delle sovrastrutture culturali e delle convenzioni sociali.

Altra piega prende la scrittura di Lawrence nella seconda parte, quando si tratta di affrontare i palpiti emotivi della pubertà di Paul. Qui l'autore utilizza appieno quel linguaggio fatto di audaci allusioni e di coraggiose similitudini che, toccando con delicatezza la sfera dell'erotismo, rendono palpabili immagini e sensazioni, inducendo il lettore a una risposta emotiva forte e spontanea e, al contempo, dando senso e sostanza alla sua visione della vita. I passi in cui questa particolare abilità della scrittura lawrenciana si evidenzia sono davvero tanti. Fra questi, uno degli incontri fra Paul e Clara nel capitolo inti-

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

tolato *Passion*, un incontro preparato con tutta l'attesa del desiderio che monta nel percorso verso il luogo prescelto per la passione. Seduto nel tram accanto a Clara, Paul sente il desiderio prepotente di baciarla ma la presenza di altre persone frena il suo impulso; poi, mentre camminano sul sentiero lungo il fiume, le sue dita avvertono «the rocking of her breast», mentre il suo sguardo desideroso si posa sulla gola della donna. Solo quando riescono a concedersi un primo bacio appassionato, la tensione si scioglie (*SL*, p. 353):

She turned to him with a splendid regal movement. Her mouth was offered him, and her throat, her eyes were half shut, her breast was tilted as if it asked for him. He flashed with a small laugh, shut his eyes, and met her in a long, whole kiss. Her mouth fused with his, their bodies were sealed and annealed⁷.

La descrizione così vivida e sensuale del montare del desiderio in Paul non può lasciare emotivamente indifferenti, non può non toccare il lettore nel proprio sentire, nella “carne” e nel “sangue”, e risulta impossibile leggere con il solo occhio della mente. Quando finalmente i due protagonisti giungono in un luogo sufficientemente appartato – «Everything was perfectly still. There was nothing in the afternoon but themselves» – il lettore vede Paul «sunk his mouth on her throat, where he felt her heavy pulse beat under his lips». Altro non viene detto. Solo alla fine, una conferma di ciò che è accaduto fra i due può leggersi attraverso un'immagine della natura e dei fiori (*SL*, p. 355):

When she arose, he, looking on the ground all the time, saw suddenly sprinkled on the black wet beech roots many scarlet carnation petals, like splashed drops of blood. And red, small splashes fell from her bosom streaming down her dress to her feet⁸.

I fiori sul terreno e sugli abiti di Clara bastano a suggerire l'atto d'amore di due corpi che si abbracciano e si avvinghiano sulla nuda terra e al lettore viene dunque affidata la “scrittura” della scena, l'elaborazione di un'immagine rispondente al proprio sentire. Dovranno passare ancora quindici anni perché Lawrence, in *Lady Chatterley's Lover*, riesca a esplicitare il non detto, penetrando anche nel dettaglio dell'unione dei corpi con Connie e Mellors, senza mai cadere nella

SIMONETTA DE FILIPPIS

volgarità gratuita dei particolari ma riportando ogni sensazione, ogni effetto erotico di coinvolgimento, su un piano più elevato di visione della vita, di discorso ideologico, di filosofia del sentire:

And he went in to her softly, feeling the stream of tenderness flowing in release from his bowels to hers, the bowels of compassion kindled between them.

And he realised as he went in to her that this was the thing he had to do, to come into tender touch, without losing his pride or his dignity or his integrity as a man⁹.

Sons and Lovers è un romanzo fortemente autobiografico ed è dunque lecito immaginare che probabilmente l'autore, attraverso l'oggettivazione del percorso dell'educazione sentimentale di Paul, in un certo senso raggiunga egli stesso una propria consapevolezza e una definizione precisa della propria visione; consapevolezza e pienezza cui egli peraltro perviene nella realtà della vita attraverso la sua unione con Frieda von Richthofen, incontrata proprio durante la scrittura di questo romanzo. Questa supposizione è suggerita anche dal fatto che, successivamente a *Sons and Lovers*, non saranno più tanto i personaggi maschili al centro di percorsi di formazione, ma saranno soprattutto le sue protagoniste, le eroine di tanta produzione narrativa, a confrontarsi con l'arduo cammino di conoscenza delle profondità dell'io e con la necessità di trovare un senso di completezza all'interno del proprio essere e nel rapporto con gli altri. Ursula in *The Rainbow*, Alvina in *The Lost Girl*, la "principessa" in *The Princess*, Yvette in *The Virgin and the Gipsy*, la "donna" in *The Woman Who Rode Away*, Kate in *The Plumed Serpent*, Lou in *St. Mawr*, Juliet in *Sun*, Connie in *Lady Chatterley's Lover*: tante protagoniste dell'universo artistico lawrenciano, tutte alla ricerca di nuovi spazi sociali e soprattutto di sensazioni profonde, della verità del proprio io.

Fra Eros e Thanatos

Nella produzione narrativa di Lawrence *short stories* e *short novels* costituiscono un documento artistico e ideologico particolarmente denso poiché l'autore, scegliendo un formato più contenuto rispetto alla scrittura dei grandi romanzi, risulta spesso più icastico e convin-

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

cente, più immediato e concreto, meno retorico o teorico. E l'erotismo rimane anche in questo genere narrativo una cifra linguistica importante per l'andamento della scrittura, per la costruzione dei personaggi e delle loro interrelazioni, per la rinnovata affermazione della visione della vita e della particolare prospettiva ideologica di Lawrence.

Molto significativa, da questo punto di vista, appare la produzione americana, in particolare gli scritti di narrativa breve composti nel 1924, in cui Lawrence sembra mettere a punto quelle strategie formali e di contenuto che culmineranno poco più tardi nella composizione di *Lady Chatterley's Lover*, il romanzo che egli stesso considerava il più completo e più riuscito, senza dubbio uno dei prodotti più popolari ma anche più validi per quanto riguarda l'aspetto dell'erotismo¹⁰.

Le novelle *The Princess* e *The Woman Who Rode Away* sono entrambe centrate su un personaggio femminile che cerca di liberarsi delle convenzioni della società borghese e moralista per ritrovare un senso più profondo della vita a contatto con gli ambienti naturali del nuovo mondo e nel confronto con culture diverse; e in entrambe il discorso erotico si intreccia fortemente con quello della morte, realizzando perfettamente il binomio Eros/Thanatos.

The Princess segue l'educazione sentimentale della giovane Dollie Urquart, chiamata *my Princess* dal padre (Dollie ha perso la madre a soli due anni) e da sempre vissuta in un mondo sicuro e protetto ma che non produce alcuna emozione e, di fatto, le impedisce di crescere. Alla morte del padre, Dollie, oramai più che trentenne ma con un aspetto quasi infantile, lascia l'Inghilterra per recarsi in America, inseguendo un'astratta ipotesi di matrimonio. Ma questo suo viaggio diventa soprattutto la ricerca di un modo di vita alternativo a quello condotto fino a quel momento, una *quest*, un viaggio di conoscenza di sé e dei profondi significati dell'esistenza. Un viaggio alla fine fallito, o meglio negato.

Nel Nuovo Messico, fra i tanti giovani conosciuti, l'unico che provoca in lei un senso di fatale attrazione è Romero, la guida messicana con negli occhi una scintilla vitale che lo rende diverso da tutti gli altri, uno sguardo da cui si intuisce una profondità oscura:

SIMONETTA DE FILIPPIS

Domingo Romero was *almost* a typical Mexican to look at [...] His eyes were black and Indian looking. Only, at the centre of their hopelessness was a spark of pride, or self-confidence, or dauntlessness. Just a spark in the midst of the blackness of static despair.

But this spark was the difference between him and the mass of men¹¹.

Gli occhi sono molto importanti in questo e in altri racconti di Lawrence, non solo come espressione della profondità dell'essere e del sentire dei personaggi, ma come primo veicolo di contatto e di comunicazione erotica fra uomo e donna. I due protagonisti cominceranno ad avvicinarsi l'uno all'altro in modo impalpabile, inevitabile, con una comunicazione fatta di sguardi intensi da cui la giovane si sente sempre più soggiogata, senza scampo. L'attesa che Lawrence crea nel lettore rispetto alla realizzazione del rapporto fisico fra i due è sicuramente un esempio vivido di scrittura erotica, che si esprime, peraltro, in una narrazione costruita su un piano altamente simbolico. I protagonisti vengono posti su un percorso accidentato e pericoloso durante una gita in montagna, un cammino difficile, rischioso, che li condurrà su in cima, in un capanno ove sarà proprio la giovane a cercare il calore del corpo dell'uomo (*TP*, p. 504):

"Romero," she said strangely, "it is cold."

Where did her voice come from, and whose voice was it, in the dark?

She heard him at once sit up, and his voice, startled, with a resonance that seemed to vibrate against her, saying:

"You want me to make you warm?"

"Yes."

As soon as he had lifted her in his arms, she wanted to scream to him not to touch her. She stiffened herself. Yet she was dumb.

And he was warm, but with a terrible animal warmth that seemed to annihilate her. He panted like an animal with desire. And she was given over to this thing¹².

La Principessa non riesce dunque a trovare lo slancio emotivo necessario per una piena realizzazione della propria sessualità e della sua verità profonda, rinunciando così a stabilire un contatto profondo con la vita e rimanendo quasi passiva spettatrice di una sorta di sacrificio

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

cercato ma non più voluto, un sacrificio cui si sente «given over», in una forma di negazione del proprio agire impulsivo e istintuale che inizialmente l'aveva spinto a ricercare la vicinanza fisica dell'uomo. L'amplesso si consuma dunque senza una sua vera partecipazione, avvolta come è dalle mortifere spire della razionalità; da quell'episodio lei cercherà poi di prendere le distanze per ritornare a una vita convenzionale e piatta, in cui l'esperienza vissuta viene censurata, anche nel ricordo, perché lei possa accettarla e possa sentirsi nuovamente pura e integra, come la bambina di un tempo. Se dunque Lawrence aveva suscitato nel lettore un'aspettativa erotica molto viva nella fase precedente l'amplesso, nella descrizione dell'atto sessuale si limita al primo abbraccio, senza soffermarsi su dettagli specifici, se non un fugace riferimento al calore e all'ansimare dell'uomo, per riportare subito l'attenzione sulle strutture del sentire della protagonista. Si può vedere molto chiaramente in questo caso come l'eroticismo che cattura l'attenzione del lettore divenga poi veicolo di una comunicazione di tipo ideologico (*TP*, p. 504):

However, she had willed it to happen, and it had happened. She panted with relief when it was over.

[...]

And she could feel a curious joy and pride surging up again in him: at her expense. Because he had got her. She felt like a victim there. And he was exulting in his power over her, his possession, his pleasure³.

Sarà quasi con un senso di rivalsa che la donna, alla domanda «You don't like last night?», risponderà «Not really [...] I don't care for that kind of thing», cercando di fatto di ferire la mascolinità di Romero, ma soprattutto di negare una parte di sé a lei sino a quel momento sconosciuta e che ora non vuole accettare. Il rifiuto di abbandonarsi alle richieste del corpo e alle spinte della propria istintualità, oltre a provocare di fatto nel prosieguo della storia la morte del giovane messicano, si trasformerà in rifiuto della vita reale da parte della protagonista, che si rifugerà in un matrimonio senza passione e in un'esistenza grigia, dominata da una forma di ipocrisia tanto più mortifera in quanto tesa alla negazione del vero e profondo sentire e della completezza del proprio essere.

SIMONETTA DE FILIPPIS

The Woman Who Rode Away è un racconto estremamente inquietante e di grande impatto emotivo a molti livelli. Un racconto complesso, difficile, che mette in discussione i cardini stessi della società occidentale: il matrimonio, la famiglia, la maternità, il benessere economico, l'acquisizione. La protagonista volta le spalle al marito e ai figli, a una vita borghese e protetta, spinta da un anelito di libertà e di conoscenza, per confrontarsi con modi diversi di vita, per ritrovare un senso alla propria smorta esistenza. Il fascino esercitato su di lei dal racconto di antichi e violenti rituali ancora messi in atto presso un'antica comunità indiana la spinge infatti a varcare la soglia del suo mondo per seguire un cammino di conoscenza e di confronto con l'alterità, un cammino nelle montagne messicane che procede anch'esso lungo percorsi accidentati e attraverso piani di discorso fortemente simbolici, nella forma oltre che nei contenuti. Lawrence si esprime infatti in un linguaggio che procede per immagini indirette, per risvolti e sfumature tese ad agire sulla sfera del sentire, creando tensione e aspettative nel lettore anche rispetto all'ambito della sessualità, ma lasciando poi queste suggestioni in sospeso, prive di una realizzazione concreta. L'incontro con i giovani indiani che la conducono al villaggio non si risolve in un atto fisico, in amplessi liberatori da parte della donna o in abusi da parte degli indiani come forse sarebbe legittimo attendersi sulla base di una certa tipologia di modelli narrativi. La situazione di una donna sola, in luoghi isolati e impervi, circondata da giovani indiani e completamente in loro potere, oramai priva di una propria volontà, potrebbe facilmente, infatti, far scivolare il racconto verso una scrittura estremamente erotica e sensuale. La stessa protagonista è sorpresa di non suscitare negli indiani reazioni di desiderio:

[...] they all [the Indians] looked at her with piercing black eyes, in which a steely covetous intent glittered incomprehensible. She was the more puzzled, as there was nothing sensual or sexual in the look. It had a terrible glittering purity that was beyond her¹⁴.

Lawrence va dunque molto oltre quanto sembrerebbe scontato spostando il senso della sua narrazione su un piano fortemente ideologico, proprio perché il sesso non è per lui uno strumento banale con cui catturare l'attenzione del lettore, ma è qualcosa di sacro – e forse mai

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

come in questo racconto il senso della sacralità del corpo e della sessualità raggiunge un'espressione tanto efficace sublimandosi su di un piano ideologico di grande forza. Un primo momento in cui la scrittura si sposta decisamente dal piano della sensualità a quello della sacralità può individuarsi nel denudamento della donna, i cui abiti "americani" vengono inaspettatamente tagliati via con un coltello e sostituiti da abiti indiani, in una simbolica affermazione della sacralità del corpo e del rituale a esso connesso (*WWRA*, p. 55):

Then two of the old men came, and with curious skill slit her boots down with keen knives, and drew them off, and slit her clothing so that it came away from her. In a few moments she stood there white and uncovered. [...] The Indian led her to the bedside. The white haired, glossy-dark old man moistened his finger-tips at his mouth, and most delicately touched her on the breasts and on the body, then on the back. And she winced strangely each time, as the finger-tips drew along her skin, as if Death itself were touching her¹⁵.

Il corpo della donna viene esposto allo sguardo della comunità degli anziani perché possa diventare poi oggetto di un rituale sacro, di un sacrificio. Ma a questo punto della storia il finale non è ancora prevedibile e dunque la scena descritta risulta molto inquietante, pervasa da una forte carica di emotività e di attesa, in cui si coniugano erotismo e senso di morte, una combinazione fra Eros e Thanatos che raggiungerà vette ancor più elevate di intreccio fra immagini erotiche e strutture del sentire quando, nel finale, la donna verrà condotta al sacrificio. Nella descrizione del luogo del sacrificio, il linguaggio di Lawrence diviene fortemente erotico, allusivo e simbolico allo stesso tempo (*WWRA*, pp. 69-70):

Then through the bushes she emerged into a strange amphitheatre. Facing was a great wall of hollow rock, down the front of which hung a great, dripping, fang-like spoke of ice [...] behind the great rope of ice, she saw [...] the cave that [...] bored a cavity, an orifice, half way up the crag. [...] They stood her facing the iridescent column of ice [...] the yellow rays were filling half the cave [...] As they grew ruddier, they penetrated further. When the red sun was about to sink, he would shine full through the shaft of ice deep into the hollow of the cave, to the innermost¹⁶.

SIMONETTA DE FILIPPIS

Le allusioni di tipo fallico e sessuale sono evidenti e numerose: colonne di ghiaccio gocciolanti, orifizi, cavità, penetrazioni. Lawrence riesce qui a sublimare il discorso erotico trasportandolo sul piano degli elementi dell'universo e della natura, descrivendo l'atto di penetrazione del raggio di sole, sempre più rosso, che come un fallo si introduce nella scura cavità della grotta. La donna, denudata e legata su una pietra-altare a braccia e gambe spalancate, verrà così penetrata contemporaneamente dal raggio di sole vivificante e dal coltello che le darà la morte (*WWRA*, p. 71):

In absolute motionlessness he watched till the red sun should send his ray through the column of ice. Then the old man would strike, and strike home, accomplish the sacrifice and achieve the power¹⁷.

L'erotismo in *The Virgin and the Gipsy*

The Virgin and the Gipsy (1926) ha già inscritta nello stesso titolo una carica allusivamente erotica che suggerisce un certo tipo di attesa. Attesa che viene sapientemente costruita, rimandata, sospesa, e che alla fine viene solo parzialmente realizzata, sempre attraverso una scrittura sfumata e simbolica molto delicata e suggestiva che lascia comunque la conclusione dubbia e aperta a diverse congetture.

Il testo si apre con una nota di scandalo che sembra voler rafforzare l'aspettativa di una scrittura "spinta"; si accenna infatti alla fuga d'amore della moglie del vicario con un giovane senza un soldo, una fuga che ha peraltro comportato l'inaccettabile abbandono di due figlie in tenera età e che risulta incomprensibile o ingiustificabile in base alla morale e alla ragionevolezza dei benpensanti del paese. «Why did she go? Why did she burst away with such an *éclat* of revulsion, like a touch of madness?»¹⁸: l'ipotesi di una possibile pazzia è la sola spiegazione accettabile dalla ristretta mentalità borghese in cui il sentire autentico sembra oramai sepolto. All'inizio del racconto le due figlie, cresciute in ottime scuole, fanno ritorno alla casa del padre e alla realtà della provincia, presentandosi come due giovani alla moda, un po' arroganti e «terribly English», una definizione in cui si raccoglie un intero modo di pensare di Lawrence contro un'Inghilterra priva di valori autentici e dominata dalla meccanizzazione, dall'ipocrisia, dalla negazione di qualunque slancio vitale.

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

La protagonista, Yvette, appare subito come una giovane pronta a sbocciare alla vita, inquieta, poco incline ad adeguarsi alla realtà della provincia, insoddisfatta dell'ambiente grigio del vicariato affollato di personaggi privi di impulsi vitali. Solo il ricordo della madre e della sua scelta, sebbene rimanga qualcosa di innominabile, echeggia in lei di tanto in tanto come esempio di un sentire autentico, una possibile speranza di vita e di amore.

La narrazione procede senza scosse, riproducendo il vuoto fondamentale della vita condotta dalla famiglia del vicario e la superficialità dei giovani con cui le ragazze vivono momenti di socializzazione. Sarà un incontro casuale con uno zingaro che accenderà in Yvette la scintilla della vita. Lo vede all'improvviso, che blocca la strada sul suo carro, con uno sguardo insolente e baffi neri e sottili; i suoi «dark, watchful eyes [...] lingered on Yvette's young, tender face. She met his dark eyes for a second [...] She thought: "He is stronger than I am!"»¹⁹ (VG, p. 20). Basta la malia di quello sguardo per scatenare in Yvette sensazioni nuove, una viva curiosità per quell'uomo e per la sua gente tanto diversa e distante dalla vita borghese e provinciale della sua famiglia e dei suoi amici, un'attrazione fatale verso una virilità sconosciuta che esercita su di lei un potere insolito con la sola forza dello sguardo (VG, p. 22):

The gipsy man at the top of the steps stood imperturbable, without any expression at all. But his bold eyes kept staring at Yvette, she could feel them on her cheek, on her neck, and she dared not to look up²⁰.

Uno sguardo che la sfiora come una carezza, eccitante, inquietante, che suscita reazioni inconsuete, che la penetra sfrontato e a cui il proprio corpo risponde su un piano totalmente emotivo nonostante i suoi tentativi di resistenza. La giovane comincia a rendersi conto di non possedere il controllo delle proprie emozioni profonde, comincia a riconoscere l'esistenza di una parte sconosciuta nel proprio essere, prendendo atto, al contempo, della forza e del fascino che l'uomo esercita su di lei (VG, 23):

He looked at Yvette as he passed, staring her full in the eyes [...] Something hard inside her met his stare. But the surface of her body seemed to turn to water. [...] Of all the men she had ever seen, this one was the only one who was stronger than she was [...] ²¹.

SIMONETTA DE FILIPPIS

Altri incontri più o meno casuali seguiranno e sempre produrranno un grande impatto emotivo sulla ragazza, che rimane soggiogata e priva di volontà. Basta sempre il solo sguardo dell'uomo ad accendere le emozioni in Yvette e a suscitare un effetto erotico più riuscito di qualunque scena di amplessi descritti nei dettagli fisici più sensuali. «He looked back into her eyes for a second, with that naked suggestion of desire which acted on her like a spell, and robbed her of her will»²² (VG, p. 38). A Lawrence è sufficiente evocare lo sguardo di un secondo per esercitare il proprio incanto sulle strutture del sentire dei suoi lettori e per scatenare nella protagonista una serie di riflessioni su sé stessa, sulla profondità dei propri desideri e della propria individualità, mettendola a confronto con quel «secret female self» fino ad allora ignorato e che di fatto viene gradualmente portato alla luce grazie allo sguardo di un uomo vero, un uomo che sa leggere nell'altro perché conosce le spinte profonde dell'individuo, un uomo che è rimasto “in contatto” con i valori essenziali della vita.

L'attesa dell'incontro fra i due viene sapientemente dilazionata attraverso diversi momenti, fino a un episodio in cui Yvette si ferma presso il carrozzone dello zingaro per rifocillarsi dopo una lunga passeggiata in bicicletta. Qui Lawrence compone un quadro di grande attesa erotica, una scena che peraltro sembra scritta per essere resa direttamente in immagini filmiche. Lo zingaro soffia sul caffè bollente ma al contempo il suo sentire lo rende consapevole soltanto di quel «mysterious fruit of her virginity, her perfect tenderness in the body», mentre lei sembra lasciarsi andare a una sonnolenza molto vicina a un abbandono totale dei sensi. Come nella poesia *Snap-Dragon* scritta tanti anni prima, anche qui le similitudini fra la sessualità femminile e i fiori vengono proposte da Lawrence per spostare il discorso da un piano di esplicita sensualità a una comunicazione simbolica e metaforica che possa esercitare maggiore effetto sulle strutture del sentire (VG, p. 48):

At length he put down his coffee-cup by the fire, then looked round at her. Her hair fell across her face as she tried to sip from the hot cup. On her face was that tender look of sleep, which a nodding flower has when it is full out. Like a mysterious early flower, she was full out, like a snowdrop which spreads its three white wings in a flight into the waking sleep of its brief blossoming. The waking sleep of her full-opened virginity, entranced like a snowdrop in the sunshine, was upon her²³.

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

Quando lui la invita a entrare nel carrozzone, basta di nuovo un suo sguardo magnetico e penetrante perché la giovane abbandoni ogni possibile resistenza e lo segua semplicemente, oramai in suo potere²⁴. Il climax della tensione è raggiunto e l'incontro fisico fra i due sembra sul punto di realizzarsi ma, con un inatteso arresto del movimento della scena e applicando ancora una volta la strategia della dilazione, Lawrence interrompe improvvisamente l'incanto erotico di quella comunicazione di sguardi e di senso di abbandono. Ai piedi dei gradini su cui stava per salire e che l'avrebbero portata a varcare la soglia del carrozzone, «she became aware of an intruding sound [...] A motor car was coming»²⁵ (VG, p. 48) – e non è un caso che sia proprio l'arrivo di un'automobile, simbolo della meccanizzazione e del denaro (al tempo non era certo da tutti possederne una) a impedire la realizzazione dell'incontro sessuale fra i due protagonisti. È evidente qui l'abile spostamento della scrittura lawrenciana dalla dimensione erotica al piano della comunicazione ideologica e quanto un semplice «intruding sound» possa efficacemente esprimere il contrasto fra i valori mortificanti della società occidentale e borghese e la tensione dell'individuo verso una piena affermazione della propria vitalità e interezza.

Bisognerà attendere ancora a lungo perché si crei nuovamente una situazione di vicinanza fra Yvette e lo zingaro. Un'attesa che Lawrence riempie con discorsi teorici sul sesso pronunciati dalle due giovani sorelle, con la noia del grigiore della provincia, con l'aridità di personaggi senza vita e la ripetitività di un'esistenza senza slanci.

Anche in questo racconto Lawrence coniuga strettamente fra loro le forze di Eros e Thanatos e, nel descrivere una situazione di estremo pericolo ma, al contempo, di grande tensione sensuale, l'erotismo della narrazione viene spostato su un piano simbolico rispondente a una visione di vita-morte-rinascita. La storia, infatti, procede prendendo d'improvviso una svolta drammatica con un evento naturale catastrofico: la piena del fiume inonda la casa del vicario, uccidendo la nonna – il personaggio più statico e mortifero dell'intera vicenda – e mettendo in pericolo la vita di Yvette e quella dello zingaro. In questa tragica situazione, Lawrence situa così sorprendentemente l'incontro fisico fra i due, spogliandoli e avvicinandoli nella ricerca del calore reciproco. Di solito l'atto dello spogliarsi per offrirsi all'amore

SIMONETTA DE FILIPPIS

rappresenta un momento di eccitamento sensuale e di particolare intensità nella scrittura erotica; qui, pur mantenendo una forte suggestione erotica di fondo, il denudarsi diventa un atto necessario per non morire, per reagire al freddo e riprendere calore. Prima lo zingaro e poi Yvette si liberano infatti degli abiti bagnati ma la paura, il freddo e la tensione della situazione di pericolo non provocano un avvicinarsi dei due corpi come reazione immediata; solo quando il pericolo sembra oramai passato, Yvette, in preda a brividi inarrestabili, ricerca il calore dell'uomo (VG, p. 77):

“Warm me!” she moaned, with chattering teeth. “Warm me! I shall die of shivering.” [...] The gipsy nodded, and took her in his arms, and held her in a clasp like a vice, to still his own shuddering. [...] The vice-like grip of his arms round her seemed to her the only stable point in her consciousness. It was a fearful relief to her heart, which was strained to bursting. And though his body, wrapped round her strange and lithe and powerful, like tentacles, rippled with shuddering as an electric current, still the rigid tension of the muscles that held her clenched steadied them both, and gradually the sickening violence of the shuddering, caused by shock, abated, in his body first, then in hers, and the warmth revived between them. And as it roused, their tortured semi-conscious minds became unconscious, they passed away into sleep²⁶.

Finalmente dunque, in una situazione estrema di pericolo e di paura, i due protagonisti riescono ad abbracciarsi, a entrare in contatto fisico, a dare concretezza a quell'incontro tanto atteso, annunciato fin dal titolo, talvolta quasi pronto a realizzarsi e improvvisamente sospeso. Ma persino in questo momento, Lawrence continua a mantenere il suo lettore sulla corda, senza mai far cadere la tensione erotica, utilizzando la strategia del non detto, l'uso di immagini sfumate e imprecise che lasciano intravedere la possibilità di un amplesso ma che continuano a lasciare nel dubbio. Si saranno solo scaldati? E quel sonno che sopraggiunge al calo della tensione si riferisce a un naturale rilassarsi dopo lo scampato pericolo o al raggiungimento del piacere del corpo? Ciascuno può dunque scegliere che cosa immaginare, quale finale dare alla storia. L'ultimo paragrafo del racconto, peraltro, non contribuisce a chiarire ciò che è davvero accaduto ma produce nuovi interrogativi; Yvette riceve infatti una lettera dallo zingaro in cui l'uomo precisa (VG, p. 81):

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

“Dear Miss, [...] I hope to see you again one day [...] I come that day to say good-bye! And I never said it, well, the water give no time, but I live in hopes. Your obdt. servant, Joe Boswell.”

And only then she realised that he had a name²⁷.

Lo zingaro, nel rivolgersi alla ragazza, usa espressioni che sembrano sottolineare la distanza, anche di classe («Miss», «Your obdt. servant») e di cultura (forme verbali al presente anziché al passato), e che dunque sembrano negare la realizzazione di un loro incontro sessuale. È mai possibile, infatti, che certe barriere sociali non vengano abbattute dall'intimità raggiunta attraverso un'unione completa fra due persone? L'uomo esprime però, al contempo, sentimenti che contraddicono quella presunta distanza, la speranza di un futuro diverso in cui forse potranno incontrarsi nuovamente – ma questo è solo un ipotetico desiderio che non contribuisce a chiarire che cosa ci sia stato davvero fra i due. D'altra parte Yvette aveva sempre guardato allo zingaro non tanto come a un uomo con cui poter avere un rapporto concreto e credibile, ma come al simbolo di una virilità forte, a lei sino ad allora sconosciuta; la sorpresa nello scoprire che anche lui possiede un nome come chiunque altro potrebbe far pensare che l'uomo sia rimasto per Yvette un simbolo fino alla fine, fissato in una dimensione ideale, e che pertanto l'unione concreta della carne e del sangue sia rimasta irrealizzata.

Se si pensa che questo racconto fu scritto nel gennaio del 1926 e che nell'autunno dello stesso anno Lawrence scriverà la prima versione del suo ultimo romanzo, *The First Lady Chatterley*, colpisce la scelta di un finale simile. Anche il romanzo, nella sua versione finale, si concluderà con una lettera del protagonista alla sua donna, non una breve nota come questa scritta dallo zingaro, ma una lunghissima lettera di Mellors a Connie, una sorta di “testamento ideologico” dell'autore all'uomo del suo tempo in cui anche il linguaggio così provocatorio usato in tutto il romanzo viene a giustificarsi sul piano ideologico (*LCL*, pp. 300-2):

I feel my inside turn to water sometimes—and there you are, going to have a child by me. [...] And though I'm frightened, I believe in your being with me. A man has to fend and fettle for the best, and then trust in something beyond himself. You can't insure against the future, except by really believing in the best bit of you, and in the power beyond it. So I believe in the little

SIMONETTA DE FILIPPIS

flame between us. [...] We fucked a flame into being. Even the flowers are fucked into being, between sun and earth. But it's a delicate thing, and takes patience and the long pause. [...] I love the chastity, which is the pause and peace of our fucking [...] We'll really trust in the little flame, and in the unnamed god that shields it from being blown out. [...] John Thomas says good night to Lady Jane, a little droopingly, but with a hopeful heart—²⁸

La commistione di termini esplicitamente riferiti all'atto sessuale e la delicatezza che traspare dalle parole di Mellors nell'esprimere il proprio sentire riflettono il senso di completezza di una vita che si dispiega in modo naturale, all'unisono e in armonia con i naturali processi vitali che producono la nascita di un fiore. Bisogna credere nella verità profonda che è dentro ciascuno di noi e trovare senso in una relazione basata su un autentico sentire per tener viva la fiamma della vita. Tornano in mente passi della produzione saggistica in cui Lawrence discute questa sua visione legandola anche a quella che è per lui la funzione del romanzo. Già nel 1914 in *Study of Thomas Hardy* scriveva:

But when the two clasp hands, a moment, male and female, clasp hands and are one, the poppy, the gay poppy flies into flower again; and when the two fling their arms about each other, the moonlight runs and clashes against the shadow, and when the two toss back their hair, all the larks break out singing, and when they kiss on the mouth, a lovely human utterance is heard again—and so it is²⁹.

Un'anticipazione evidente di quello che lo scrittore riuscirà a realizzare nel suo ultimo romanzo attraverso l'unione di Connie e Mellors, che, in tante scene, vediamo correre nel bosco, cadere l'uno nelle braccia dell'altro, baciarsi con passione, in totale armonia con l'ambiente naturale che li circonda, concretizzando, nella finzione narrativa, il messaggio ideologico che l'autore intendeva comunicare soprattutto all'Inghilterra: «If England is to be regenerated [...] it will by the arising of a new blood-contact, a new touch, and a new marriage»³⁰.

Per Lawrence, compito dello scrittore è riuscire a mettere in contatto il suo lettore con il proprio io, con gli altri e con il mondo intero. Il contatto, il *sense of touch*, è peraltro alla base di tante sue

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

elaborazioni teoriche e soprattutto di raffigurazioni letterarie in cui l'aspetto della sessualità e dell'erotismo risulta fortemente intrecciato con un profondo sentire interiore e con una capacità di introspezione così acuta da rendere la scrittura erotica di Lawrence fra le più incisive e le più coinvolgenti del panorama narrativo del Novecento, sostenuta come è da un grande spessore ideologico e dall'incrollabile credo dell'autore nell'importanza e nel senso profondo della funzione della scrittura e della letteratura:

Le ragioni del narrare che Lawrence sentiva urgere in sé non erano più nella volontà di testimoniare o di riflettere sul vissuto dell'uomo ma nella necessità di guidare l'uomo nel futuro del suo esistere, di orientarlo verso una riconquista del valore e del senso della propria vita attraverso la riappropriazione del mistero, del patto silenzioso che lega l'uomo al cosmo³¹.

Note

1. D. H. Lawrence, *Why the Novel Matters*, in Id., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, edited by Mark Kinkead-Weekes, Cambridge University Press, Cambridge 1985, p. 195 [Il romanzo è l'unico vivido libro della vita. I libri non sono vita. Sono soltanto tremori dell'etere. Ma il romanzo, come tremore, riesce a far fremere l'uomo nella totalità vitale. Il che è più di quanto la poesia, la filosofia, la scienza o qualsiasi altro tremore libresco possano fare]. Qui come altrove la traduzione è mia. Com'è noto, *Lady Chatterley's Lover* ebbe tre versioni, tutte pubblicate: *The First Lady Chatterley*, ottobre-novembre 1926; *John Thomas and Lady Jane*, dicembre 1926-febbraio 1927; *Lady Chatterley's Lover*, dicembre 1927-gennaio 1928. Lawrence scelse di pubblicare il romanzo in Italia (giugno 1928), con l'aiuto dello stampatore e libraio fiorentino Giuseppe (Pino) Orioli, presso la tipografia Giuntina poiché i contenuti sessualmente troppo espliciti non ne avrebbero consentito la pubblicazione in Inghilterra o in America.

2. [Il modo in cui Lawrence tratta l'espressione "relazione sessuale" sembra, in ogni caso, tendere a esaltare la tensione fra opposte enfasi. [...] Egli è senza dubbio uno scrittore erotico anche laddove non vi sia alcuna possibile offesa alle convenzioni sociali. Tuttavia il linguaggio caratteristico di quella rappresentazione insiste sul fatto che il sesso è un modo di parlare di qualcos'altro, così che l'Eros diviene Metafora. L'attività sessuale e la coscienza diventano il veicolo attraverso il quale esplorare relazioni sempre più ampie, all'interno delle persone, fra di loro, in tutta la società, fino alla connessione dell'uomo con l'universo.] Il saggio, apparso per la prima volta in "Twentieth Century Studies" (2, 1969), è stato successivamente pubblicato nel volume a cura di Anne Smith, *Lawrence and Women*, Vision Press, London 1978; da questo volume è tratto il passo qui citato (p. 102).

SIMONETTA DE FILIPPIS

3. Questa idea è alla base del percorso artistico e umano di Lawrence, che già nel 1913, agli inizi dunque della sua attività di scrittore, scriveva in una lettera una frase giustamente molto spesso citata dalla critica: «My great religion is a belief in the blood, the flesh, as being wiser than the intellect. We can go wrong in our minds. But what our blood feels and believes and says, is always true» (James T. Boulton, ed., *The Letters of D. H. Lawrence*, vol. I, 1901-13, Cambridge University Press, Cambridge 1979, p. 503 [La mia grande religione è un credo nel sangue, nella carne, in quanto più saggi dell'intelletto. Con la mente possiamo sempre sbagliare. Ma ciò che il sangue sente, crede e dice è sempre vero]).

4. D. H. Lawrence, *Morality and the Novel*, in Id., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, cit., p. 175 [Per l'umanità la vera relazione sarà sempre quella fra un uomo e una donna. La relazione fra uomo e uomo, fra donna e donna, fra un genitore e un figlio, sarà sempre secondaria. E la relazione fra uomo e donna cambierà per sempre, e costituirà per sempre la chiave principale dell'esistenza umana. È la relazione stessa che è la chiave viva e centrale della vita, non l'uomo, non la donna, non i bambini che ne sono il risultato contingente. [...] Il romanzo è lo strumento perfetto che può rivelarci l'arcobaleno delle nostre relazioni vitali. Il romanzo può aiutarci a vivere come nessuna altra cosa può fare].

5. D. H. Lawrence, *The Complete Poems*, edited by V. De Sola Pinto, W. Roberts, Penguin, Harmondsworth 1977, p. 123 [Lei rise, allungò la mano a toccare il fiore, / racchiudendone la gola cremisi. E la mia gola in suo potere / strangolata, il cuore tanto gonfio / che sembrava dovesse farmi scoppiare in gola la sua pelle color vino, / soffocandomi nel mio stesso rosso carminio. La guardai mentre attirava a sé / la gola spalancata del fiore, finché il sangue mi fluttuò / sugli occhi, e mi accecò...]. *Snap-Dragon* fu pubblicata per la prima volta nel maggio 1912 nella "English Review".

6. D. H. Lawrence, *Sons and Lovers*, edited by H. Baron, C. Baron, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 18 [Una calda vampata la attraversò come se avesse bevuto del vino]. Subito dopo si dirà: "Il Natale seguente erano sposati" (p. 19). Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *SL*.

7. [Ella si volse verso di lui con un movimento splendido, regale. La sua bocca gli si offrì, e la sua gola, gli occhi socchiusi, il seno proteso come a chiedere di lui. Lui si illuminò con un piccolo riso, chiuse gli occhi e si unì a lei in un bacio lungo, pieno. La bocca di lei si fuse con la sua, i loro corpi si strinsero con forza.] Poco prima le dita di Paul hanno avvertito "il dondolio dei seni" (*SL*, p. 352).

8. [Era tutto assolutamente immobile. Non c'era nulla in quel pomeriggio tranne loro [...] affondò la bocca sulla sua gola e, sotto le labbra, ne sentì il forte pulsare [...] Quando lei si alzò, egli, tenendo gli occhi fissi in basso, vide all'improvviso diversi petali scarlatti di garofano disseminati sulle umide e nere radici del faggio, come gocce di sangue. E piccoli spruzzi rossi caddero dal petto di lei scivolando giù per il vestito fino ai piedi.]

9. D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, edited by M. Squire, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 279 [Ed egli la penetrò dolcemente, sentendo il flusso di tenerezza scorrere liberamente dalle sue viscere a quelle di lei, il sentire della

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

cum-passione si accese fra loro. E mentre la penetrava capì che questo era ciò che doveva fare, arrivare a un tenero contatto senza perdere il suo orgoglio, la sua dignità o l'integrità di uomo]. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *LCL*. Nel presente scritto non ci si soffermerà su questo romanzo tanto esplicitamente legato all'argomento dell'eroticismo e letto in questa chiave da molti studiosi; si sceglie invece di trattare scritti di narrativa breve ugualmente rappresentativi ma intorno ai quali il discorso critico è stato meno approfondito.

10. Negli anni 1922-25 Lawrence si trasferisce negli Stati Uniti, stabilendosi nel Nuovo Messico, ma trascorre anche lunghi periodi in Messico. A questa fase si riconduce la scrittura del romanzo breve *St. Mawr*, delle novelle *The Woman Who Rode Away* e *The Princess* (1924) e del romanzo *The Plumed Serpent* (1925).

11. D. H. Lawrence, *The Princess*, in Id., *The Complete Short Stories*, vol. II, Viking Press, New York 1961, p. 483 [Domingo Romero era quasi un messicano tipico all'aspetto [...] Aveva occhi neri e "indiani". Soltanto, al centro della loro disperazione c'era una scintilla di orgoglio, di sicurezza, di impavidità. Solo una scintilla nel mezzo dell'oscurità di una disperazione immota. Ma quella scintilla segnava la differenza fra lui e la maggioranza degli uomini]. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *TP*.

12. ["Romero", disse lei con voce strana, "fa molto freddo". Da dove veniva quella voce, di chi era quella voce, nel buio? Sentì che si metteva subito a sedere, e la voce di lui, sorpresa, con una eco che sembrava vibrare contro di lei, dire: "Vuole che la scaldi?" "Sì". Non appena la ebbe sollevata fra le braccia, avrebbe voluto gridargli di non toccarla. Si irrigidì. Ma rimase muta. Lui era caldo ma di un terribile calore animale che sembrava annientarla. Ansimava di desiderio come un animale. E lei fu consegnata a questa cosa.]

13. [Comunque lei aveva voluto che accadesse, ed era accaduto. Emise un sospiro di sollievo quando tutto finì. [...] Avvertiva che una strana gioia, una sorta di orgoglio, montava nuovamente nell'uomo: a sue spese. Perché lui l'aveva posseduta. Si sentì come una vittima, mentre lui esultava per il suo potere su di lei, il suo possesso, il suo piacere.] Più giù la domanda "Non ti è piaciuto la scorsa notte?" avrà come risposta "Non proprio [...] quel genere di cose non mi interessa" (*TP*, p. 506).

14. D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away and Other Stories*, edited by D. Mehl, C. Jansohn, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 52 [Tutti gli Indiani la guardavano con penetranti occhi neri in cui luccicava incomprensibile un proposito duro, bramoso. Lei si sentì ancor più sconcertata poiché in quello sguardo non v'era nulla di sensuale o di sessuale. Uno sguardo di un immenso, luminoso candore che non riusciva a comprendere]. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *WWRA*.

15. [Poi due degli uomini anziani si avvicinarono, e con insolita abilità le squarciarono gli stivali con coltelli affilati e glieli sfilarono, e le tagliarono gli abiti così che scivolarono via. In pochi attimi si trovò lì, bianca e nuda. [...] L'Indiano la condusse accanto al letto. Il vecchio dai capelli bianchi e dalla pelle scura e lucida si inumidì la punta delle dita portandole alle labbra e con estrema delicatezza le toccò il seno e il corpo, e

SIMONETTA DE FILIPPIS

poi la schiena. E lei sussultava stranamente ogni volta, quando la punta delle dita le sfiorava la pelle, come se fosse la Morte stessa a toccarla.] Sul significato degli abiti e su quello che può definirsi il rituale della svestizione in questo racconto e in *The Princess* cfr. il mio studio *Eros and Thanatos in D. H. Lawrence's Amerindian Tales*, in "Etudes Lawrenciennes", vol. 23, 2000, pp. 7-23 (in particolare, pp. 19-21).

16. [Poi dalla boscaglia ella emerse in uno strano anfiteatro. Di fronte c'era un grande muro di roccia cava, e di fronte a questa, in basso, pendeva gocciolante un'asta di ghiaccio, a forma di zanna [...] e, dietro la grande corda di ghiaccio, lei vide [...] la grotta che penetrava in una cavità, in un orifizio, a metà della rupe. [...] La misero in piedi di fronte alla colonna di ghiaccio iridescente [...] i raggi gialli riempivano metà della grotta [...] Man mano che si arrossavano, penetravano più a fondo. Quando il sole rosso fosse giunto al momento del tramonto, avrebbe brillato appieno attraverso l'asta di ghiaccio fino in fondo alla cavità della grotta, nel punto più segreto.]

17. [In assoluta immobilità egli attendeva con lo sguardo fisso che il sole rosso arrivasse con il suo raggio ad attraversare la colonna di ghiaccio. Poi il vecchio avrebbe colpito, e colpito a fondo, avrebbe compiuto il sacrificio e ottenuto il potere.]

18. D. H. Lawrence, *The Virgin and the Gipsy*, in Id., *The Short Novels*, vol. II, Heinemann, London 1968, p. 3 [Perché se ne era andata? Perché era scappata via, con un mutamento improvviso, come un tocco di pazzia?]. La definizione delle figlie come "terribilmente inglesi" accennata più giù è a p. 8. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da VG.

19. [Occhi scuri e attenti indugiaron sul volto giovane e tenero di Yvette. Lei incrociò quegli occhi scuri per un attimo [...] Pensò: "È più forte di me!"]

20. [Lo zingaro rimase imperturbabile in cima alle scale, privo di una qualunque espressione. Ma quei suoi occhi impudenti continuavano a fissare Yvette, li sentiva sulla guancia, sul collo, e non osava sollevare lo sguardo.]

21. [Passando guardò Yvette fissandola profondamente negli occhi [...] Lei sostenne quello sguardo irrigidendosi dentro. Ma in superficie il suo corpo sembrò liquefarsi. Fra tutti gli uomini conosciuti fino ad allora, era l'unico che fosse più forte di lei.]

22. [Le restituì lo sguardo per un secondo, con quell'evidente cenno di desiderio che agiva su di lei come un incantesimo, e la privava della propria volontà.] Poco più giù, a p. 40, si parla del "segreto io femminile".

23. [Finalmente appoggiò la tazza del caffè accanto al fuoco, poi si voltò a guardarla. I capelli le cadevano sul viso mentre cercava di bere un sorso dalla tazza bollente. Il suo viso aveva quel tenero aspetto del sonno, come un fiore che si piega quando è in pieno sboccio. Come un misterioso fiore precoce, lei era in pieno sboccio, come un bucanave che allarga le sue tre ali bianche in un volo che lo trasporta nella veglia della sua breve fioritura. Il sonno a occhi aperti della sua verginità oramai completamente aperta, incantata come un bucanave al sole, la colmava.] Più sopra il sentire dello zingaro viene mostrato proteso verso il "fiore misterioso della sua verginità, della tenerezza perfetta del suo corpo" (VG, p. 48).

8. IMMAGINI EROTICHE E STRUTTURE DEL SENTIRE

24. «He rose silently [...] She followed simply, followed the silent, secret, overpowering motion of his body in front of her. It cost her nothing. She was gone in his will» (VG, p. 48 [Si alzò in silenzio [...] Lei lo seguì semplicemente, seguì il movimento silenzioso, segreto, irresistibile del corpo dinanzi a lei. Non le costava nulla. Oramai era in suo potere]).

25. [Si rese conto di un rumore importuno [...] Stava arrivando un'automobile.]

26. [“Riscaldami!” gemette lei, battendo i denti. “Riscaldami! Morirò di freddo”. [...] Lo zingaro annuì, la prese fra le braccia e la tenne stretta come in una morsa, per arrestare il proprio tremito. [...] La forza dell'abbraccio come una morsa era l'unico punto fermo nella coscienza di lei. Era un tremendo sollievo per il suo cuore che sembrava scoppiare per la tensione. E sebbene il corpo di lui, strano, agile, potente, avvinghiato a lei come quello di una piovra, fosse scosso da un tremito simile a una corrente elettrica, tuttavia la rigida tensione dei muscoli che la tenevano saldamente placò entrambi, e gradualmente la violenza nauseante del tremito causato dallo shock diminuì, prima nel corpo di lui, poi in quello di lei, e il calore rinacque fra loro, e mentre aumentava, la loro mente tormentata e semiconscia perse ogni conoscenza, si smarrirono nel sonno.]

27. [“Cara Signorina, [...] Spero di rivederla un giorno [...] Quel giorno ero venuto per dirle addio! Ma non l'ho mai detto, beh, l'acqua non mi ha dato il tempo, ma spero in futuro. Il vostro obbediente servitore, Joe Boswell”. E soltanto allora lei realizzò che aveva un nome.]

28. [A volte mi sento sciogliere dentro... ed eccoti lì, che stai per avere un figlio mio. [...] E anche se ho paura, credo che tu sia con me. L'uomo deve cavarsela e fare del suo meglio, e poi credere in qualcosa oltre sé stesso. Non ci si può assicurare contro il futuro se non credendo fermamente nella parte migliore di sé, e nel potere al di sopra di noi. È per questo che io credo nella fiamma fra di noi. [...] Scopando abbiamo fatto nascere una fiamma. Persino i fiori nascono così, da una scopata fra il sole e la terra. Ma è una cosa delicata, e ci vuole pazienza e una lunga pausa. [...] Io amo la mia castità, che è la pausa e la quiete dopo aver scopato [...] Avremo fiducia nella piccola fiamma e nel dio senza nome che la protegge impedendole di spegnersi. [...] John Thomas dà la buona notte a Lady Jane, un po' ammosciato, ma con il cuore pieno di speranza...]

29. D. H. Lawrence, *Study of Thomas Hardy*, in Id., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, cit., p. 128 [ma quando i due si afferrano per le mani per un momento, il maschio e la femmina, si afferrano per le mani e divengono una cosa sola, il papavero, il gaio papavero fiorisce di nuovo; e quando i due si gettano l'uno nelle braccia dell'altro, il chiarore della luna va a scontrarsi con l'ombra; e quando i due gettano indietro i capelli, le allodole tutte iniziano a cantare; e quando si baciano sulla bocca, si sente di nuovo un'espressione di umana bellezza... e così è].

30. D. H. Lawrence, *A Propos of Lady Chatterley's Lover*, in LCL, p. 328 [Se l'Inghilterra sarà rigenerata [...] lo sarà attraverso una nuova vicinanza di sangue, un nuovo contatto, un nuovo senso del matrimonio].

31. F. Ferrara, *Romanzo e profezia. L'amante di Lady Chatterley di D. H. Lawrence come mito e come predicazione*, Officina Edizioni, Roma 1982, p. 29.

